



HAL
open science

**L'édition illustrée de l'entre-deux-guerres à travers
l'œuvre de trois de ses acteurs, Clément Serveau,
Jean-Gabriel Daragnès et Daniel Henry Kahnweiler :
une approche socio-esthétique**

Jean-Michel Galland

► **To cite this version:**

Jean-Michel Galland. L'édition illustrée de l'entre-deux-guerres à travers l'œuvre de trois de ses acteurs, Clément Serveau, Jean-Gabriel Daragnès et Daniel Henry Kahnweiler : une approche socio-esthétique. Histoire. Université Paris sciences et lettres, 2021. Français. NNT : 2021UPSLN001 . tel-03148648

HAL Id: tel-03148648

<https://theses.hal.science/tel-03148648v1>

Submitted on 22 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École nationale des chartes

**L'édition illustrée de l'entre-deux-guerres à travers
l'œuvre de trois de ses acteurs, Clément Serveau, Jean-
Gabriel Daragnès et Daniel Henry Kahnweiler :
une approche socio-esthétique**

Soutenue par

Jean-Michel GALLAND

Le 12 janvier 2021

Ecole doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

Histoire, textes, documents

Composition du jury :

Béatrice JOYEUX-PRUNEL *Présidente du jury et rapporteur*
Professeur, Université de Genève

Philippe KAENEL *Rapporteur*
Professeur, Université de Lausanne

Gérard MAUGER *Examineur*
Directeur de recherche émérite, CESSP

Hélène VÉDRINE *Examineur*
Maître de conférences, Sorbonne Univ.

Christophe GAUTHIER *Directeur de thèse*
Professeur, École nationale des chartes

Laurent BARIDON *Codirecteur de thèse*
Professeur, Université Lumière Lyon 2

Épigraphe

Le symbole de la science classique était l'horloge ; le symbole de la science actuelle serait l'œuvre d'art. Dans l'art, comme dans la nature, se réalisent à la fois des règles et des événements imprévus, des bifurcations qui orientent le futur toujours incertain¹.

Ilya Prigogine, prix Nobel de chimie

Cette thèse sur l'illustration de l'entre-deux-guerres est l'œuvre d'un autodidacte en histoire de l'art, en histoire de la littérature, en histoire du livre et en sociologie, les quatre principales disciplines sur laquelle elle est fondée. Elle comporte donc de multiples approximations et fait preuve de naïveté. Elle est en revanche libre de toute allégeance doctrinale et de tout souci de carrière, ce qui a permis à son auteur d'emprunter des chemins peu fréquentés.

Le choix a ainsi été fait d'une démarche qui peut être qualifiée de scientifique pour l'appliquer à un objet relevant des humanités. Mieux, il s'est avéré possible de bâtir un véritable modèle de l'activité de création étudiée, selon une pratique généralement réservée aux sciences de l'ingénieur. Il s'agit donc d'une approche originale et d'un travail avant tout de méthode.

Pour autant, il n'y a ici aucune prétention à ce que cette démarche soit plus féconde que d'autres. Elle est tout simplement la seule que l'auteur était à même de mener compte tenu de sa formation initiale et de son parcours, de son *habitus* aurait dit Pierre Bourdieu.

Dans ce cadre, d'ailleurs, cette recherche constitue un hommage posthume au professeur Ilya Prigogine² dont les travaux ont connu des développements dans des domaines très variés, allant des sciences dites dures aux sciences humaines.

¹ Ilya Prigogine, « Vers une nouvelle rationalité ? », dans *L'Humanité de l'homme*, sous la dir. de Jacques Sojcher, Paris, Éd Cercle d'art, 2001, p. 189.

² Ilya Prigogine fut l'un de mes professeurs à l'université du Texas à Austin, USA, en 1972-1973.

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à mes deux directeurs de thèse, Christophe Gauthier, professeur d'histoire du livre et des médias contemporains à l'École nationale des chartes – université PSL, et Laurent Baridon, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Lumière Lyon 2. Leur mérite, tout d'abord, est d'avoir accepté de suivre ce travail atypique en me laissant une totale liberté d'investigation. Ils m'ont ensuite encouragé lorsque j'hésitais à poursuivre, pris dans un dilemme entre exigence personnelle et ampleur finale de la thèse. Leur aide, enfin, sur de nombreux points s'est avérée précieuse.

Ma gratitude va également aux membres du jury, Béatrice Joyeux-Prunel, professeure à l'université de Genève, Philippe Kaenel, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Lausanne, Gérard Mauger, directeur de recherche émérite au Centre Européen de Sociologie et de Science Politique, et Hélène Védrine, maître de conférences de littérature française à Sorbonne Université. Cette recherche s'appuie largement sur leurs travaux et c'est pour moi un grand honneur de soutenir ma thèse devant eux. Je remercie également Hélène Védrine ainsi que Christine Bénévent, professeure à l'École nationale des chartes – université PSL, pour les avis qu'elles m'ont donnés lors des comités de suivi.

Frédéric Barbier, directeur de recherche honoraire au CNRS et directeur d'étude émérite à l'EPHE, a bien voulu me conseiller au tout début de mes recherches et me recommander auprès de Christophe Gauthier. Je lui en sais donc infiniment gré.

Je voudrais remercier Jean-Pierre Bacot, docteur en sciences de l'information, H.D.R., qui, s'étant intéressé aux collections illustrées « grand public » de Fayard et de Ferenczi, m'a encouragé lors de mon travail de master à leur propos, ouvrant ainsi la voie à cette thèse.

Michel Melot, conservateur général honoraire des bibliothèques, ainsi que Jean-Louis Tilleuil, professeur à la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'université catholique de Louvain, ont bien voulu, à des titres divers, me prodiguer leurs conseils. Qu'ils en soient vivement remerciés.

Les nombreux et éminents travaux de Nathalie Heinich, directeur de recherche au CNRS, membre du CRAL-EHESS, et de Gisèle Sapiro, directrice de recherche au CNRS, directrice

d'études EHESS, ont constitué des apports décisifs pour cette thèse. Je souhaiterais donc ici, modestement, leur rendre hommage.

Les recherches sur l'illustration de l'entre-deux-guerres de Camille Barjou, docteure en histoire de l'art contemporain et enseignante à l'ESAD Grenoble, m'ont été extrêmement utiles, de même que nos échanges lors de colloques ou de réunions de travail. Je l'en remercie chaleureusement.

J'ai également bénéficié de l'aide de Sophie Lesiewicz, conservatrice adjointe à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Je lui sais gré notamment de m'avoir donné la possibilité d'exposer les premiers résultats de mes travaux lors d'une journée d'étude en 2019 à la Bibliothèque de l'Arsenal.

Je voudrais saluer la mémoire de l'écrivain Baptiste-Marrey, décédé quelques mois après la visite que j'ai pu lui rendre pour recueillir son témoignage à propos de Jean-Gabriel Daragnès. Ses indications m'ont été précieuses et je remercie son épouse pour son accueil et sa disponibilité. Peter Frank, collectionneur des ouvrages de Daragnès et spécialiste de l'artiste, m'a aimablement fourni des informations détaillées et inédites sur sa vie et sur son œuvre. Je le remercie grandement pour ces contributions, importantes, à mes recherches. Ma gratitude, enfin, va à Jean-Dominique Daragnès, l'ayant droit de l'artiste, qui m'a facilité l'accès à ses manuscrits.

L'éditeur Claude Fayette, la seule personne connue ayant côtoyé Clément Serveau, a bien voulu me communiquer diverses pièces émanant du fonds d'atelier de l'artiste et pertinentes pour l'étude du *Livre moderne illustré*. Je lui en sais gré ainsi qu'à Michel Thénard qui m'a sympathiquement servi de guide, à Bourbonne-les-Bains, sur les pas du peintre.

Je voudrais ensuite remercier mon beau-frère, Gérard Freyburger, professeur émérite de latin à l'université de Strasbourg, pour ses traductions et ses conseils, et ma chère sœur, Marie-Laure Freyburger-Galland, professeur émérite de grec à l'université de Haute Alsace, qui a bien voulu assurer une relecture continue de mes écrits – abondants, comme on peut le constater – et qui m'a prodigué encouragements et avis tout au long de ces quatre années.

Enfin, je remercie infiniment Hélène, mon épouse, d'avoir accepté que, pendant cette période, je sois moins présent à ses côtés qu'auprès de Colette à *La Treille muscate*, de Max Jacob et de Picasso réunis à Céret ou de Daragnès avenue Junot. Il me reste une deuxième retraite pour réparer cette longue absence.

Résumé

Cette thèse a pour ambition de comprendre et d'expliquer l'illustration littéraire, une pratique artistique majeure de l'entre-deux-guerres français.

Une démarche en deux temps a été choisie dans cette optique. Trois ensembles éditoriaux de la période, sélectionnés pour leur représentativité de l'activité dans sa globalité, font d'abord l'objet d'une étude détaillée. Ont ainsi été retenues pour cet examen les publications du marchand d'art Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979) au titre des « livres de peintres », les productions de l'illustrateur, « architecte du livre » et imprimeur Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) pour les « livres d'illustrateurs », enfin la série « grand public » *Le Livre moderne illustré* dirigée chez Ferenczi par le peintre Clément Serveau (1886-1972) au titre des « collections illustrées de vulgarisation littéraire ». Ces corpus sont appréhendés lors de cette étape avec une approche historique classique. La caractérisation des ouvrages et de leurs illustrations donne toutefois lieu à des développements méthodologiques propres à cette recherche. Les trois parties de cette thèse dédiées à ces études s'achèvent par une « synthèse provisoire » proposant un premier niveau d'explication de l'œuvre éditoriale examinée. Il s'agit, à ce stade, de mettre en relation les caractéristiques essentielles des ouvrages publiés avec les traits de personnalité de l'éditeur ou du directeur artistique considéré, le contexte auquel celui-ci s'est trouvé confronté et les réseaux de relations qu'il a su tisser. Les analyses correspondantes sont résumées sous la forme d'un schéma causal mettant en évidence les principaux déterminants des corpus retenus.

Une approche socio-esthétique de l'activité dans son ensemble est ensuite développée sur la base des théories du sociologue Pierre Bourdieu. Il est d'abord démontré que l'illustration littéraire présentait, pendant l'entre-deux-guerres, toutes les propriétés d'un champ autonome. Les structures à cette période de trois champs culturels homologues, ceux de la littérature, de l'art et de l'illustration, sont établies et présentées. Un modèle, à la fois conceptuel et expérimental, de l'illustration est alors proposé en faisant un large usage du principe d'homologie entre champs. Cet outil, consistant en un ensemble de règles et de cartographies, permet de rendre compte, par exemple, des appariements artistes-auteurs, de la forme des illustrations ou encore du rapport entre les images et le texte. Le terme de modèle est employé pour ce formalisme puisque sa zone de validité dépasse les seuls corpus utilisés pour le bâtir et qu'il semble même capable d'expliquer pourquoi certains ouvrages, à l'existence plausible, n'ont jamais vu le jour. Ce modèle permet d'appréhender et de visualiser des parcours

diachroniques dans le champ : parcours socio-esthétique d'artistes, parcours de corpus éditoriaux, de techniques de gravure etc. Il permet également de dresser une carte des différentes catégories de livres généralement considérées dans le domaine de l'édition illustrée. Ce modèle socio-esthétique, enfin, est employé pour revisiter les explications initialement proposées pour les trois ensembles éditoriaux retenus, permettant ainsi de compléter ou de nuancer leur interprétation. Une brève synthèse des œuvres de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau et de leurs déterminants est présentée en conclusion, reprenant les acquis des deux démarches successivement menées.

Cette recherche s'achève par une revue du contexte ayant conduit à la disparition, au cours des années 1960 à 1980, du champ de l'illustration littéraire. Nous justifions ainsi du titre donné à la conclusion de ce travail : « Les mécanismes d'une illusion ». Nous procédons ensuite à un bilan de cette thèse en reprenant ses principaux apports puis en procédant à un examen critique des méthodes utilisées et des résultats obtenus, dégageant ainsi de multiples voies pour de nouvelles recherches.

Trois lectures, disjointes ou simultanées, de cette thèse sont possibles. Une première, essentiellement documentaire, considérerait ce travail en tant qu'une contribution à l'histoire de l'édition, en l'occurrence illustrée. Elle s'intéresserait principalement à la collecte des faits concernant les trois œuvres éditoriales étudiées, telle que présentée dans les parties initiales de cette recherche. Une seconde lecture se centrerait sur l'appréhension bourdieusienne de l'illustration dans son ensemble proposée en quatrième partie. L'examen détaillé des trois corpus présenté au préalable apparaîtrait alors comme une étape préparatoire à l'établissement du « modèle » de l'activité, l'élément-clé de cette dernière partie. Une troisième lecture potentielle se focaliserait sur les méthodes utilisées ou développées dans ce travail. Celles-ci irriguent en effet cette recherche, qu'elles relèvent de la théorie de l'illustration ou de la théorie des champs. Cette lecture s'emploierait alors à évaluer, avec un regard critique, ces développements méthodologiques et, plus généralement, la tentative que représente cette thèse d'appréhender de manière scientifique une activité de création.

Sommaire

Épigraphe	1
Remerciements	3
Résumé	5
Sommaire	7
Introduction	9
Première Partie. Daniel Henry Kahnweiler : l'homme de l'art	25
• Chapitre 1. La vie de Kahnweiler et le contexte général de ses éditions	27
• Chapitre 2. L'œuvre éditoriale de Kahnweiler	83
• Chapitre 3 La réception de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler	177
• Synthèse provisoire. Un premier niveau d'explication de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler	195
Deuxième Partie. Jean-Gabriel Daragnès : l'artisan	205
• Chapitre 4. La vie de Daragnès et le contexte de ses publications	207
• Chapitre 5. L'œuvre de Daragnès	277
• Chapitre 6. La réception de l'œuvre de Daragnès	357
• Synthèse provisoire. Un premier niveau d'explication de l'œuvre de Daragnès	375
Troisième Partie. Clément Serveau : le professionnel	389
• Chapitre 7. La vie de Serveau et le cadre de son intervention chez Ferenczi	391
• Chapitre 8. <i>Le Livre moderne illustré</i>	423
• Chapitre 9. La réception du <i>Livre moderne illustré</i>	541
• Synthèse provisoire. Un premier niveau d'explication du <i>Livre moderne illustré</i>	557

Quatrième Partie. Une approche bourdieusienne de l'illustration littéraire de l'entre-deux-guerres	567
• Chapitre 10. L'illustration littéraire : un champ autonome	569
• Chapitre 11. Un modèle bourdieusien de l'illustration littéraire	609
• Chapitre 12. Une interprétation bourdieusienne des œuvres éditoriales de Serveau, de Daragnès et de Kahnweiler	693
Conclusion : les mécanismes d'une illusion	745
Sources	769
Bibliographie	783
Glossaire	817
Annexes	823
• Annexe 1. Contexte et caractéristiques des éditions Kahnweiler de 1909 à 1939	825
• Annexe 2. Corpus des éditions de Kahnweiler	985
• Annexe 3. Corpus des publications de Daragnès	991
• Annexe 4. Répertoire de la collection <i>Le Livre moderne illustré</i> 1923-1943	1017
• Annexe 5. Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres	1031
Illustrations	1051
Index des noms de personnes	1127
Tables	1155
• Table des matières	1157
• Table des tableaux	1167
• Table des figures	1169

Cette version pour diffusion de la thèse comporte un fichier d'illustrations limité à 20 images sous droits. Les références des illustrations effectivement présentes dans ce fichier apparaissent en **caractères gras** dans le texte.

Introduction

Comprendre et expliquer l'illustration littéraire

Cette thèse a pour ambition de comprendre et d'expliquer l'illustration littéraire, une pratique artistique majeure de l'entre-deux-guerres français.

Avec des hauts et des bas, la production en France d'ouvrages illustrés impliqua en effet, au cours de cette période, près de deux mille artistes et plus d'une centaine d'éditeurs, grandes maisons littéraires, petites officines spécialisées, marchands d'art intéressés par le livre ou encore sociétés de bibliophilie³.

Cette étude est centrée sur l'art d'illustrer proprement dit, qui n'est que l'une des composantes de l'art du livre. Elle ne traite ensuite que de l'accompagnement imagé de textes littéraires. La pratique artistique faisant l'objet de cette recherche peut ainsi être dénommée l'illustration⁴ littéraire pour la distinguer, par exemple, de l'illustration des livres de jeunesse, de l'illustration d'ouvrages populaires ou de l'illustration documentaire.

Une particularité en France de cette activité fut le large éventail des niveaux d'édition qui la sollicitèrent⁵. L'illustration concerna en effet aussi bien des ouvrages de « prestige »⁶, destinés nommément à quelques riches bibliophiles, que des collections illustrées de vulgarisation – l'équivalent de nos livres de poche actuels –, diffusées à 100 000 exemplaires⁷. Ce travail entend couvrir toutes ces catégories éditoriales, dans l'idée de cerner un fait de société, et pas seulement une sélection d'ouvrages jugés remarquables.

Le centrage de cette recherche diffère donc de celui souvent retenu par les historiens de l'art ou du livre. Dans son anthologie de livres de peintres, François Chapon stigmatisait ainsi la production d'ensemble de l'entre-deux-guerres :

Jamais la production ne fut plus abondante, plus variée, plus attentive – hélas ! – aux sollicitations d'une société qui, dans ces « années folles » comme on dit, se hâte d'oublier l'horreur de la veille et refuse toute perspicacité sur le lendemain. [...]. Le demi-luxe est le

³ Cf. le panorama du livre de luxe proposé par Antoine Coron : Antoine Coron, « Livres de luxe », dans *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, dir. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Fayard, 1991, p. 425-463.

⁴ Les termes d'illustration au sens premier et d'illustration au sens large sont définis dans le glossaire joint en fin de thèse.

⁵ Il apparaît en effet qu'une large diffusion des collections illustrées de vulgarisation dont il sera question ensuite est une particularité française : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, histoire de l'art, dir. L. Baridon, univ. Lumière Lyon 2, 2014, vol. 1, p. 326.

⁶ Les diverses catégories d'édition considérées dans cette thèse, prestige, luxe, intermédiaire, demi-luxe, vulgarisation, sont définies dans le glossaire.

⁷ Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, Ferenczi et de Baudinière », dans *Histoires littéraires*, n° 34, avril-mai 2008, p. 29-52.

climat où baigne cette édition si bien appropriée à la mentalité du moment. [...]. Admirable reflet d'une civilisation éphémère, elle n'est plus qu'un renseignement pour les sociologues. D'aucuns y apprécient encore l'ombre de leur jeunesse, ou cette mélancolie qui s'attache à l'objet désaffecté, mais la vie n'anime plus ce fatras [...]⁸.

Il s'agit bien ici de jeter un regard sociologique – ou plutôt socio-esthétique comme nous le verrons plus loin – sur l'activité étudiée. Toutefois, *a contrario* de ce que Chapon imaginait sans doute, nous embrasserons dans une même approche autant les « livres de peintres »⁹ auxquels l'historien du livre s'intéressait que les ouvrages de demi-luxe – lesquels furent souvent des « livres d'illustrateurs »¹⁰ – qui n'avaient, à ses yeux, qu'une valeur de témoignage.

Il est rarissime qu'un même sujet fasse l'objet de deux thèses à peu d'années d'intervalle. C'est pourtant le cas de l'illustration de l'entre-deux-guerres puisque Camille Barjou a soutenu il y a moins de trois ans ses travaux¹¹. La présente étude a donc bénéficié d'une collecte récente et très détaillée d'informations¹². Les finalités des deux recherches diffèrent cependant largement. Celle de Camille Barjou est avant tout descriptive, la nôtre se veut explicative.

Pour ce faire, une démarche en deux temps a été choisie. Dans une première étape, les carrières et les publications de trois acteurs majeurs de l'édition illustrée de la période, Daniel Henry Kahnweiler, Jean-Gabriel Daragnès et Clément Serveau, font l'objet d'une étude détaillée. Leurs œuvres éditoriales sont expliquées, à ce stade, en termes de traits de personnalité et d'éléments de contexte. Une approche socio-esthétique de l'illustration dans son ensemble est ensuite développée sur la base des théories du sociologue Pierre Bourdieu. Les structures, pendant l'entre-deux-guerres, des champs de la littérature, de l'art et de l'illustration sont décrites. Un modèle, à la fois conceptuel et expérimental, de l'illustration littéraire est proposé. Cet outil, à même de rendre compte des caractéristiques des œuvres et du parcours de leurs auteurs, est finalement utilisé pour revisiter les interprétations présentées pour les trois corpus éditoriaux cités.

Cette thèse relève ainsi largement de la théorie de l'illustration, un domaine de recherche peu fréquenté depuis l'ère, aujourd'hui presque révolue, du recours à la sémiologie¹³. Enfin, ce

⁸ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987, p. 145.

⁹ Ce terme est défini dans le glossaire.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, th. de doct., histoire de l'art, dir. L. Baridon, univ. Grenoble Alpes, 2017, 3 vol., 482 p., 239 p., 212 p.

¹² Nous remercions ici à nouveau Camille Barjou pour son travail, largement utilisé dans cette thèse, et pour nos divers échanges.

¹³ Par exemple : Michel Melot, *L'illustration, histoire d'un art*, Genève, Skira, Paris, diff. Flammarion, 1984, p. 7-13.

travail a été pensé en tant qu'un exercice de méthode destiné à tester l'usage d'une approche scientifique en matière d'humanités. Les divers aspects de cette étude, soumis évidemment à la critique, seront discutés en conclusion.

Trois œuvres éditoriales représentatives de l'activité

Nous avons choisi comme voie d'accès à l'illustration littéraire de l'entre-deux-guerres l'examen détaillé d'un nombre réduit d'ensembles éditoriaux. Ont ainsi été sélectionnées, lors de la mise au point du projet de cette recherche, les œuvres de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau. L'établissement des corpus d'ouvrages correspondants fait l'objet de commentaires dans le paragraphe « Sources ». Nous résumons ici rapidement les parcours et les réalisations de ces trois acteurs, à des titres divers, de l'édition illustrée avant de commenter la représentativité de leurs publications vis-à-vis de l'ensemble de l'activité.

Clément Serveau (1886-1972), doublement diplômé des Beaux-Arts et des Arts Déco, fit une carrière notable de peintre, évoluant d'un académisme mondain au cours des années 1920 à un néocubisme proche de l'art de Louis Marcoussis après la dernière guerre mondiale. Parallèlement à cette activité première, l'artiste fut, entre les années 1920 et les années 1960, le principal créateur de maquettes de billets pour la Banque de France. Il intervint également pour la Poste en tant que concepteur de timbres.

En matières de gravure et d'illustration, Serveau se fit connaître surtout pour ses bois gravés mais il n'intervint qu'assez peu pour l'édition de luxe. La maison Ferenczi, en revanche, fit appel à ses services en 1923 pour assurer la direction artistique de sa nouvelle collection « grand public », *Le Livre moderne illustré*. Ces publications, des rééditions de romans contemporains illustrées de gravures sur bois, constituaient, avec *Le Livre de demain* de Fayard, l'une des principales séries de vulgarisation littéraire de la période¹⁴. Serveau coordonna ainsi les interventions d'une centaine d'illustrateurs pour les 325 titres du *Livre moderne illustré* parus entre 1923 et la fin de l'année 1939, date à laquelle l'artiste quitta ses fonctions chez Ferenczi. Quatre phases, en termes à la fois artistiques et littéraires, ont été identifiées dans les éditions de la collection, la « phase académique », 1923-1925, la « phase d'esthétisation », 1926-1931, la « phase de transition », 1932-1936, enfin la « phase moderniste », 1937-1939. Cette séquence sert de trame pour l'étude de ce corpus présentée en troisième partie. L'œuvre

¹⁴ Cf. notamment : Jean-Michel Galland, « Les gravures sur bois des collections *Le Livre de demain* (Fayard) et *Le Livre moderne illustré* (Ferenczi) : un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres » dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 254, printemps 2016, p. 38-56.

de peintre de Clément Serveau, de même que son intervention pour *Le Livre moderne illustré*, sont aujourd'hui pratiquement oubliées.

Après un apprentissage de graveur de métal chez *Christofle* et une formation artistique modeste, Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950)¹⁵ se fit connaître comme illustrateur en faisant paraître *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde en 1918. Cette œuvre lui valut l'amitié du poète Léon-Paul Fargue et, par l'intermédiaire de ce dernier, son introduction dans le milieu littéraire. Ses liens, par ailleurs, avec Gus Bofa, un humoriste du *Crapouillot*, et avec Pierre Mac Orlan, un camarade de jeunesse à Montmartre, l'amènèrent à s'associer à la création du Salon de l'Araignée et à celle de La Banderole, une petite maison d'édition spécialisée en « demi-luxe »¹⁶, dont Daragnès assura la direction artistique. Ces deux entités accompagnèrent, sous l'égide de l'artiste, plusieurs dessinateurs de presse dans leur transition vers l'illustration littéraire, à l'instar de Gus Bofa, précisément, ou de Chas Laborde. Lorsque La Banderole disparut en 1923 à la suite d'un passage à vide du marché bibliophilique, Daragnès entra aux Éditions Émile-Paul frères où il dirigea une collection d'illustrés de « luxe »¹⁷, publiant notamment plusieurs textes de Jean Giraudoux illustrés par des artistes comme Hermine David ou Jean-Émile Laboureur. L'activité fut mise en sommeil en 1931 du fait de la crise. En 1928, cependant, Daragnès avait installé sa propre imprimerie d'art à Montmartre. Il devint, dès lors, à l'enseigne du *Cœur fleuri*, concepteur et imprimeur de livres illustrés de « prestige »¹⁸, œuvrant notamment pour les sociétés de bibliophilie dont il avait su capter le marché. Cette activité d'architecte du livre et d'imprimeur l'occupa jusqu'à son décès prématuré en 1950.

Entre 1918 et 1940, Daragnès supervisa, à ces divers titres, l'édition de plus de 120 ouvrages illustrés¹⁹, faisant intervenir une quarantaine d'artistes qu'il avait, pour plusieurs d'entre eux, contribué à lancer. Le cadre des interventions de Daragnès étant quasi séquentiel, son œuvre éditoriale est étudiée dans l'ordre « illustrateur indépendant », La Banderole, Émile-Paul frères et finalement *Au cœur fleuri*. Considéré au cours des années 1930 comme le maître du livre d'art français, Daragnès n'est plus connu de nos jours que de quelques bibliophiles.

¹⁵ Cf. notamment : *Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) : un artiste du livre à Montmartre*, exposition, Sens, Orangerie des archevêques, 1^{er} avril-10 juin 2007, cat. par Sylvie Ballester-Radet et Virginie Garret, Sens, musée de Sens, Paris, Éd. du Linteau, 2007, 125 p.

¹⁶ Catégorie d'édition définie dans le glossaire.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Sans compter les ouvrages à l'illustration limitée (ornements typographiques ou simple frontispice).

Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979)²⁰ a été le marchand, dès la première heure, des cubistes Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris et Fernand Léger ainsi que d'André Derain et de Maurice de Vlaminck. Étant citoyen allemand et réfractaire à tout combat, Kahnweiler s'exila en Suisse pendant la guerre de 1914-1918. Le marchand dut, de ce fait, interrompre ses activités jusqu'en 1920. La plupart de « ses » premiers peintres le délaissèrent ensuite en 1923. Kahnweiler réussit alors à se constituer une nouvelle équipe d'artistes comprenant notamment André Masson. La crise économique des années 1930 perturba fortement ses affaires. À peine celles-ci reprenaient-elles que la seconde guerre mondiale l'obligea à un nouvel « exil », en France cette fois-ci, puisqu'il était d'origine juive. Après 1945, Picasso et quelques autres de « ses » anciens artistes rejoignirent sa galerie, devenue la galerie Louise Leiris²¹. Kahnweiler put alors, enfin, récolter les fruits de son engagement auprès des peintres les plus prestigieux de l'art moderne et connaître la consécration.

Suivant notamment l'exemple de l'un de ses « maîtres », le marchand Ambroise Vollard, Kahnweiler entreprit, peu après l'ouverture en 1907 de sa galerie, d'éditer des livres illustrés par « ses » peintres. Sa particularité fut de publier des auteurs contemporains, en général des poètes, et bien souvent des poètes qui n'avaient pas encore été édités. Sa première publication, en 1909, alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans, fut un coup de maître. Il édita en effet pour la première fois Guillaume Apollinaire, avec *L'Enchanteur pourrissant* illustré par Derain. Kahnweiler fit ainsi paraître une trentaine d'ouvrages de 1909 à 1939. Nous les avons regroupés en trois cycles, en partie séquentiels, d'après leurs caractéristiques. Le cycle intitulé « Apollinaire-Picasso » (1909-1914) correspond à la période « héroïque » du cubisme et comporte quatre titres. Les parutions de l'entre-deux-guerres se partagent entre le cycle « Max Jacob » (1920-1926) – quinze ouvrages – et le cycle « Masson » (1923-1939) – neuf titres –. La phase intermédiaire se place sous une double influence, celle du poète et ami de Kahnweiler Max Jacob et celle de Jean Cocteau. La dernière séquence correspond, pour l'essentiel, aux productions issues de « la rue Blomet », l'atelier de Masson où ce dernier réunissait ses jeunes amis poètes, les Leiris, les Limbour, etc., bientôt entrés en dissidence par rapport au surréalisme d'André Breton. Bien que les éditions du premier cycle ne relèvent pas de l'entre-deux-guerres, elles font l'objet d'une même étude détaillée que celle réalisée sur les autres ouvrages. Leur examen s'avère en effet indispensable pour interpréter l'œuvre éditoriale globale du marchand.

²⁰ Cf. notamment : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22 novembre 1984-28 janvier 1985, cat. par Isabelle Monod-Fontaine, Claude Laugier, Sylvie Warnier, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, 197 p.

²¹ Du nom de la fille de son épouse, mariée avec Michel Leiris.

Celle-ci est aujourd'hui largement reconnue au point d'être considérée, selon Yves Peyré, comme le paradigme²² des « livres de dialogue » entre peintres et poètes.

Le Livre moderne illustré, dirigé par Serveau, est bien évidemment représentatif des séries de vulgarisation publiées à cette période. Les réalisations de Daragnès, ensuite, qu'elles soient illustrées par lui-même ou par les artistes qu'il sollicitait, sont, dans leur majorité, caractéristiques des « livres d'illustrateurs »²³, ces ouvrages de grande qualité technique ornés par des professionnels de l'illustration. Elles relèvent également d'un large éventail de niveaux d'édition, allant du « demi-luxe » aux livres de « prestige ». Les publications de Kahnweiler, enfin, sont toutes des « livres de peintres », édités en version de « luxe » et illustrés par des artistes le plus souvent célèbres. Les différents niveaux d'édition et les trois grandes familles d'illustrés de l'entre-deux-guerres, les « livres de peintres », les « livres d'illustrateurs » et les ouvrages de vulgarisation, sont donc représentés au sein des corpus choisis. La localisation de ces ensembles éditoriaux dans la structure du champ de l'illustration présentée en quatrième partie montrera par ailleurs qu'ils sont sensiblement répartis sur les divers secteurs qui la composent. Les trois corpus sélectionnés s'avèrent donc représentatifs de l'activité dans sa globalité. Dès lors, les données accumulées sur ces ouvrages et présentées lors des trois premières parties seront à même de « nourrir » l'ensemble des plages du modèle de l'illustration développé en quatrième partie.

La caractérisation des corpus étudiés

Le premier objet des études menées sur les trois corpus retenus est de compiler leurs caractéristiques, celles-là même que l'on se proposera ensuite d'expliquer à deux niveaux successifs. Cette caractérisation des ouvrages a fait l'objet de développements méthodologiques. Elle appelle donc quelques commentaires introductifs.

Il s'agit en partie d'éléments d'usage commun comme la catégorie d'édition, le genre littéraire du texte, le procédé de gravure choisi, la technique de reproduction des illustrations ou encore la forme générale de l'ouvrage (format, mise en page etc.). Mais d'autres caractéristiques correspondent à des notions propres à cette recherche.

Font ainsi partie des attributs au sens large d'un ouvrage toutes les informations ayant trait à sa genèse : qui en a pris l'initiative ? qui a choisi l'auteur ? le texte ? l'illustrateur ? Peu

²² Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 76.

²³ Tous les termes placés entre guillemets dans ce paragraphe sont définis dans le glossaire.

de références en matière d'illustration s'intéressent à ces questions et prennent souvent pour sujet l'œuvre elle-même, alors que sa forme est bien souvent la résultante du processus qui mena, en amont, à sa création. Ce sujet fait ainsi l'objet d'investigations souvent difficiles, réalisées de manière spécifique pour chacune des 28 éditions de Kahnweiler et de manière souvent globale²⁴ pour les publications de Daragnès ou celles du *Livre moderne illustré*. Nous avons cependant mené, par exemple, une véritable enquête pour essayer de comprendre comment l'ex-apprenti chez *Christofle*, Daragnès, a pu accéder à un texte comme *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde. Cet ouvrage, publié non sans mal par l'artiste en 1918, lança en effet sa carrière. Il n'est pas anodin, de même, d'identifier les titres que Serveau choisit d'illustrer lui-même dans « sa » collection chez Ferenczi. Quant à Kahnweiler, l'examen objectif de son rôle personnel dans la genèse de ses publications sera l'un des points-clés de l'interprétation qui sera proposée de son œuvre d'éditeur.

Deux caractéristiques des ouvrages ayant trait à leurs illustrations, ensuite, ne sont pas d'usage courant. Une première concerne la structure graphique des images, intitulée « facture d'image »²⁵. Quatre familles de factures ont ainsi été observées sur les corpus étudiés et, plus largement, au sein de l'ensemble des illustrés de l'entre-deux-guerres : l'« écriture picturale », la « reconstruction », l'« académisme » et la « schématisation ». Elles sont définies dans le glossaire et des exemples-types sont proposés. Le recours à une telle classification simpliste des images est discutable. Nous verrons cependant que cette appréhension minimaliste des formes pratiquées en illustration²⁶ est un élément-clé du modèle proposé en quatrième partie. L'usage de cette grille de « factures d'image » se justifie également par le large éventail des publications considérées dans cette recherche. Bien souvent, en effet, les ouvrages traitant de l'illustration de l'entre-deux-guerres sont dédiés à un groupe d'artistes homogène, ne pratiquant qu'une seule et même facture. La quasi-totalité des « livres de dialogue » sélectionnés par Yves Peyré²⁷ pour la période 1918-1939 arborent ainsi des images classées selon une facture d'« écriture picturale », laquelle s'avèrera, en quatrième partie, une spécificité de l'avant-garde. Ces « factures » font ainsi l'objet, au cours des trois premières parties, de relevés présentés, selon la taille des corpus, pour chaque ouvrage ou par des moyennes sur des ensembles.

²⁴ On observera, par exemple, que tel « groupe socio-esthétique » – cf. le glossaire – d'illustrateurs est sollicité pour illustrer tel genre littéraire.

²⁵ Cf. le glossaire.

²⁶ Cette typologie de factures d'image ne concerne que les illustrations et non l'art en général. Nous expliquerons en quatrième partie pourquoi une telle grille restreinte de factures est suffisante en matière d'illustration.

²⁷ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 231-236.

Une autre caractéristique des illustrations donnant lieu à de tels relevés concerne leur rapport avec le texte. Ce thème est souvent abordé dans les publications sur l'illustration²⁸. Nous n'avons pas trouvé, en revanche, d'étude systématique de corpus sous cet angle. La grille d'analyse de ces « rapports images-texte »²⁹, telle qu'elle apparaît dans la plupart des références, s'est avérée de plus incomplète, du moins pour l'objet de cette recherche et la période considérée. Nous avons ainsi développé une typologie des rapports images-texte en quatre « modes d'illustration », la « narration », l'« interprétation », la « décoration » et l'« homologation de structure », toutes notions définies dans le glossaire et qui font l'objet par la suite d'un exposé complémentaire. L'élément nouveau de cette grille concerne « l'homologation de structure », un concept introduit dans cette étude pour rendre compte du rapport images-texte concernant, par exemple, des illustrations surréalistes accompagnant des écrits eux-mêmes surréalistes. Les modes d'illustration identifiés jusqu'ici s'avèrent en effet inadaptés pour qualifier la relation images-texte de ce type d'ouvrages.

Des développements méthodologiques, relevant de la théorie de l'illustration³⁰, ont donc été effectués dès le stade de la caractérisation des corpus. Ils sont rapidement présentés en première partie avant de faire l'objet d'éclairages complémentaires en quatrième partie.

Un même plan pour les trois premières parties

Les trois premières parties de cette étude sont organisées selon un même plan en trois chapitres. Un premier traite de la vie et du parcours professionnel général³¹ de l'éditeur ou du directeur artistique considéré. Ce chapitre est centré sur deux axes, une appréhension de la personnalité de l'acteur étudié et l'exploration du contexte ayant prévalu lors de la genèse de ses publications.

²⁸ Par exemple : Ségolène Le Men, « Manet et Doré, l'illustration du Corbeau de Poe », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 78, décembre 1984, p. 4-21.

²⁹ Terme défini dans le glossaire, comme toutes les notions apparaissant entre guillemets dans ce paragraphe.

³⁰ Nous n'avons pas repris dans la bibliographie toutes les références utilisées pour ces développements. Des revues bibliographiques complètes en théorie de l'illustration sont fournies notamment dans les références suivantes : Laurent Déom, Jean-Louis Tilleuil et Catherine Vanbraband, *Éléments bibliographiques pour l'étude de la relation texte-image*, Groupe de recherche sur l'image et le texte, 2^e éd. (juin 2007), p. 4-10, https://www.academia.edu/2460237/%C3%89%C3%A9ments_bibliographiques_pour_l%C3%A9tude_de_la_relation_texte-image [consulté le 16/05/2020] ou *L'illustration en débat : techniques et valeurs, 1861-1931*, éd. critique établie sous la dir. de Anne-Christine Royère & Julien Schuh, Reims, Éd. et presses universitaires de Reims, 2015, p. 477-479.

³¹ Hormis le cas de Daragnès, ces parcours professionnels ne sont dédiés qu'accessoirement à l'édition illustrée.

Un deuxième chapitre s'attache à caractériser les ouvrages en prenant en compte les différentes phases d'édition brièvement évoquées précédemment pour chacun des corpus. Le plan généralement retenu pour cet exposé consiste à traiter des auteurs et des textes, du choix des illustrateurs et de leurs « profils »³², des procédés de gravures mis en œuvre³³, des factures d'image, des rapports images-texte pratiqués et, enfin, de la forme des publications. Dès ce stade, de premières pistes d'explication des œuvres sont avancées.

Dans un troisième chapitre, nous présentons une revue de la réception des œuvres. Sont pris en compte les avis de la critique bibliophilique mais aussi d'autres éléments comme d'éventuelles récompenses reçues lors d'expositions ou la sélection de tel ou tel ouvrage pour la bibliothèque privée du couturier et mécène Jacques Doucet³⁴. Cet examen s'étend jusqu'en 1950³⁵, ce qui permet de saisir les premiers effets de la césure importante, en termes de réception, que constitua la seconde guerre mondiale.

Chaque partie s'achève par une « synthèse provisoire » proposant un premier niveau d'explication de l'œuvre éditoriale examinée. Il s'agit, à ce stade, de mettre en relation les caractéristiques essentielles des ouvrages publiés, regroupés au besoin par phase d'édition, avec les traits de personnalité de l'éditeur ou du directeur artistique considéré, le contexte auquel celui-ci s'est trouvé confronté et les réseaux de relations qu'il a su tisser. Cette analyse est résumée sous la forme d'un schéma causal mettant en évidence les principaux déterminants de l'ensemble éditorial étudié.

Un telle démarche explicative, par la personnalité et le contexte, semble à première vue classique. Nous n'avons cependant pas trouvé de références, du moins en histoire de l'art, faisant état d'une approche similaire, ou tout au moins aussi systématique, pour l'interprétation d'un corpus d'œuvres. Cette pratique méthodologique et cette forme de présentation graphique des résultats sont sans doute d'un usage plus courant en histoire culturelle³⁶.

Cette démarche ne relève pas non plus, ou que très accessoirement, de la sociologie, et tout au plus de la sociologie des réseaux. Les trois premières parties ne font d'ailleurs appel à aucune des notions bourdieusiennes largement utilisées ensuite³⁷. Nous avons cherché, en

³² Terme défini dans le glossaire.

³³ Et, le cas échéant, des techniques de reproduction des illustrations.

³⁴ En tant que marqueur d'un intérêt porté à une œuvre par l'avant-garde, J. Doucet ayant été conseillé pour ses acquisitions par André Breton notamment.

³⁵ Pour des ouvrages publiés, pour mémoire, jusqu'en 1939.

³⁶ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2015, 122 p.

³⁷ La notion de champ, par exemple, n'est jamais utilisée dans ces trois parties.

réalité, à voir jusqu'à quel point cette première appréhension des œuvres, par la personnalité et le contexte, permettait de rendre compte de leurs caractéristiques. Il est ainsi possible d'évaluer l'apport d'une approche bourdieusienne telle que développée en quatrième partie.

Une approche originale de l'illustration

Nous évoquons maintenant les travaux antérieurs sur l'illustration menés avec une démarche relevant de l'histoire sociale ou de la sociologie.

En 1979, Ségolène Le Men signalait l'émergence de l'histoire sociale en tant que nouvel angle d'« analyse externe du livre illustré »³⁸. Il faut cependant attendre 1987 pour voir paraître un premier article traitant de l'illustration avec une telle approche, « Le plus illustre des illustrateurs...le cas Gustave Doré (1832-1883) », signé par Philippe Kaenel dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*³⁹. Kaenel fait ensuite usage de ce même regard pour l'ensemble de ses travaux et son ouvrage sur le métier d'illustrateur au XIX^e siècle, publié en 1996, s'ouvre sur un plaidoyer « pour une histoire sociale de l'illustration » :

Hormis les biographies qui soulèvent la question de cas en cas, il n'existe pas à ce jour d'histoire sociale du métier d'illustrateur au dix-neuvième siècle. Les pages qui suivent s'efforcent de combler cette lacune [...] ⁴⁰.

Bien qu'elle s'appuie à plusieurs reprises sur des notions sociologiques et sur les écrits de Pierre Bourdieu disponibles à l'époque, l'appréhension du parcours des illustrateurs étudiés et de l'illustration au XIX^e siècle proposée dans ce livre ne relève cependant, aux dires mêmes de son auteur, que très partiellement de la sociologie proprement dite et donc, *a fortiori*, de la théorie des champs.

Nous n'avons pas identifié d'ouvrages ou d'articles d'ampleur postérieurs aux travaux de Kaenel traitant de l'illustration littéraire avec une démarche ressortissant à l'histoire sociale ou à la sociologie. La bande dessinée, en revanche, a fait l'objet de multiples publications analysant ce « neuvième art » en termes notamment bourdieusiens⁴¹. Les auteurs de ces travaux abordent

³⁸ Ségolène Le Men, « Quant au livre illustré », dans *Revue de l'art*, n° 44, 1979, p. 100.

³⁹ Philippe Kaenel, « Le plus illustre des illustrateurs...le cas Gustave Doré (1832-1883) », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66-67, 1987, p. 35-46. Il est possible, à certains égards, de considérer cette thèse comme un écho lointain à cette parution des *Actes* qui comportait, outre l'article de Kaenel, des interventions de Nathalie Heinich, de Dario Gamboni (« Odilon Redon et ses critiques », *ibid.*, p. 25-34) etc.

⁴⁰ Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éd. Messene, 1996, p. 8.

⁴¹ Par exemple pour des travaux récents : Jean-Louis Tilleuil, « Narration et bande dessinée : l'enjeu-clé d'une spécificité sémiotique », dans *Narrations visuelles, visions narratives*, vol. éd. par Philippe Kaenel et Dominique Kunz Westerhoff, Lausanne, Université de Lausanne, 2013, p. 69-91 ou *Le statut culturel de la bande dessinée : ambiguïtés et évolutions*, Ahmed Maaheen, Stéphanie Delneste et Jean-Louis Tilleuil, dir., Louvain-la-

également de manière ponctuelle l'illustration, comme ici Jean-Louis Tilleuil s'intéressant au dialogue image-texte au XIX^e siècle :

Cependant la reconnaissance de la qualité de ce dialogue ne repose pas uniquement sur les vertus intrinsèques des langages mis en présence. Pour que l'image imprimée puisse combler son déficit qualitatif face au texte poétique, encore faut-il que celle-là soit due au talent d'un artiste légitime, c'est-à-dire à un acteur occupant une position suffisamment dominante au sein du champ artistique. Quand l'acteur en question s'appelle Édouard Manet, la légitimité de l'image est assurée. La situation est plus problématique lorsqu'il s'agit de Gustave Doré⁴².

De telles analyses apportent un éclairage pertinent sur les points abordés mais ne constituent pas une étude complète et détaillée de l'activité, quelle que soit la période considérée. L'approche sociologique, et plus précisément bourdieusienne, de l'illustration de l'entre-deux-guerres proposée dans cette recherche paraît donc originale.

Un modèle bourdieusien de l'illustration

La quatrième partie de cette thèse est organisée en trois chapitres. Le premier s'attache à décrire rapidement les contours de l'illustration littéraire considérée dans son ensemble puis à étayer la constitution de cette pratique artistique en un champ autonome selon les divers critères établis à ce propos. Le concept bourdieusien d'homologie entre champs culturels, dont il sera fait ensuite un large usage, ne s'applique en effet qu'à des champs ou à des sous-champs autonomes. Nous traitons ainsi de la concurrence entre les différents acteurs du champ – les illustrateurs et les peintres –, des barrières d'entrée posées vis-à-vis des artistes souhaitant s'intégrer à l'activité, de l'autonomie de cet art par rapport à la littérature ou encore de l'existence d'une valeur symbolique⁴³ spécifique au champ, qu'en l'occurrence nous dénommons la « résonance symbolique »⁴⁴ images-texte.

Nous exposons ensuite, dans un deuxième chapitre, le modèle proposé pour l'activité. Celui-ci s'appuie sur les structures⁴⁵ de trois champs culturels homologues, celui de la littérature, celui de l'art en général et celui de l'illustration, lequel est un sous-champ du précédent. Nous avons imaginé, avant d'aborder ce volet de nos travaux, que les structures des

Neuve, Academia-l'Harmattan, 2016, 277 p. Nous n'avons cependant pas identifié, après une recherche bibliographique certainement rapide, de référence proposant une structure bourdieusienne du champ de la bande dessinée contemporaine à l'instar de celle qui sera présentée pour l'illustration de l'entre-deux-guerres.

⁴² Jean-Louis Tilleuil, « Comment aborder l'étude du couple texte-image ? Épistémologie et sociopragmatique d'une relation problématique », dans *Théories et lectures de la relation image-texte*, dir. Jean-Louis Tilleuil, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005, p. 73.

⁴³ Dans la terminologie bourdieusienne, l'adjectif « symbolique » signifie, en première approche, « immatériel ».

⁴⁴ Terme défini dans le glossaire.

⁴⁵ Il s'agit d'une cartographie des positions relatives dans le champ.

champs littéraire et artistique pendant l'entre-deux-guerres avaient déjà fait l'objet d'études. Ce n'est que partiellement le cas pour le champ des lettres. Les recherches de Gisèle Sapiro⁴⁶ portent en effet en premier lieu sur la littérature parue sous l'Occupation et sont centrées sur la politisation des écrivains. Nous nous sommes néanmoins largement inspiré de ces publications pour notre propos. Aucune étude décrivant la structure du champ artistique pendant l'entre-deux-guerres n'a, en revanche, été publiée. Les sociologues de l'art semblent en effet s'être intéressés soit au XIX^e siècle, comme Pierre Bourdieu lui-même⁴⁷, soit à la période contemporaine. Nous avons donc dû établir, à une date moyenne de 1930, la structure du champ littéraire, « rétro-extrapolée » dans ce cas à partir du travail de Sapiro, celle du champ artistique, construite par homologie avec la structure de la littérature, et enfin celle de l'illustration littéraire, bâtie en cohérence avec les deux premières et exposée de manière plus détaillée que celles-ci.

Ces trois structures s'articulent sur une même grille de valeurs s'accordant avec la typologie bourdieusienne classique exprimée, elle, en termes de nature et de volume de capital (économique, culturel, relationnel). Par cette présentation et par les valeurs retenues, ne faisant apparaître qu'en arrière-plan les aspects à proprement parler sociologiques, nous privilégions une appréhension esthétique des trois activités considérées, la littérature, l'art et l'illustration. C'est en ce sens que nous utilisons le terme d'« approche socio-esthétique », et non « sociologique », pour le titre de ce travail de recherche.

L'établissement de chacune de ces structures aurait mérité une thèse entière. Il s'agit donc de premières approches, suffisamment élaborées pour démontrer l'efficacité du modèle proposé mais susceptibles d'être complétées et affinées par des travaux ultérieurs, comme nous le discuterons en conclusion. Pour éviter des développements fastidieux, nous ne fournissons, par ailleurs, que les éléments-clés sur lesquels ces structures sont basées.

Nous introduisons ensuite la notion diachronique de « parcours »⁴⁸ dans les divers champs, en l'appliquant notamment à des écrivains ou à des artistes. Des parcours-types sont décrits et de multiples exemples sont donnés.

⁴⁶ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 807 p. et Gisèle Sapiro, *Les écrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. du Seuil, 2018, 394 p.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, cours au Collège de France, 1998-2000, suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu, Paris, Éd. du Seuil, 2016, 841 p., Points Essais 800.

⁴⁸ Ce terme est défini dans le glossaire.

Les bases théoriques du modèle de l'illustration proposé sont alors décrites. Les données rassemblées lors des trois premières parties ainsi que, si nécessaire, sur des corpus plus larges d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres, sont ensuite utilisées pour « paramétrer » le modèle selon une procédure analogue, dans son principe, à celle employée dans le domaine scientifique⁴⁹. Ce processus, mis en œuvre ici de manière semi-quantitative, est tour à tour appliqué pour traiter des appariements artistes-auteurs, des factures d'images, des rapports images-texte, des conditions d'observation d'une résonance symbolique images-texte etc.

Le modèle obtenu, à la fois théorique et expérimental comme nous venons de l'expliquer, consiste en un ensemble de règles et de cartographies permettant d'associer à toute position dans le champ de l'illustration⁵⁰ les caractéristiques, au sens large, des œuvres produites.

L'établissement de cet outil a bien évidemment été progressif. Lors de la mise au point du projet de cette recherche, nous avons eu l'intuition que les théories de Pierre Bourdieu pourraient s'avérer un angle d'attaque efficace pour appréhender l'activité. Nous avons cependant préféré mener en parallèle une démarche d'étude et d'explication classique de corpus dûment choisis et l'élaboration du modèle en question, l'une nourrissant en quelque sorte l'autre. De multiples allers et retours ont ainsi été faits entre observations et théorie. Un tel processus est courant en matière de modélisation, à l'instar de celui que Nathalie Heinich mena pour ses travaux sur l'art contemporain :

Mon travail sur l'art contemporain me paraît tout à fait emblématique de ma façon de travailler, mais c'est après coup que je m'en suis rendue compte. Je ne sais pas quel a été le point de départ, mais il y a eu un va-et-vient entre l'intuition de l'intérêt de l'objet, le travail empirique sur l'objet, le dégagement d'une forme de modélisation à partir de l'objet, le retour à l'empirie pour mettre à l'épreuve la modélisation et l'affiner, et le retour au modèle pour l'étendre à d'autres cas⁵¹.

Notons enfin que l'usage de la notion de modèle pour désigner cette approche d'une activité sociale n'est pas spécifique à cette recherche. Pierre Bourdieu l'a employée lui-même à l'occasion⁵² et en a même défini les bases théoriques⁵³.

⁴⁹ Il s'agit de l'opération consistant à affecter des valeurs numériques aux paramètres d'une formule ou d'un ensemble de formules par minimisation des écarts entre modèle et données expérimentales.

⁵⁰ Dont la structure est par ailleurs fournie.

⁵¹ Nathalie Heinich, *La sociologie à l'épreuve de l'art*, entretien avec Julien Ténédos, La Courneuve, Aux lieux d'être éd., 2006-2007, vol. 1, p. 47.

⁵² Par exemple : Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État : grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 188-198.

⁵³ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, *Le métier de sociologue : préalables épistémologiques*, 5^e éd., Berlin, Mouton de Gruyter, Paris, EHESS, 2005, p. 79. Voir également pour cette notion

Dans un troisième et dernier chapitre de cette partie, nous utilisons ce formalisme pour réinterpréter, dans une vue d'ensemble de l'activité, les parcours et les œuvres éditoriales de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau. Cette démarche apporte un éclairage nouveau sur la personnalité de chacun de ces acteurs et sur leurs travaux, complétant ainsi les analyses précédemment proposées. Elle débouche, ce faisant, sur plusieurs contributions relevant de la théorie de l'illustration, comme une cartographie des genres en matière de livres illustrés ou une théorie des « livres de dialogue » d'Yves Peyré.

Plus généralement, cette appréhension socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres ouvre quelques axes de réflexion sur l'articulation entre les champs de l'art et de la littérature à cette période et sur les dynamiques propres à ces deux activités.

Un bilan de cette thèse

Cette recherche se conclut d'abord sur un bref examen du contexte ayant conduit à la disparition, au cours des années 1960, du champ de l'illustration littéraire. Nous justifions ainsi du titre donné à cette conclusion : « Les mécanismes d'une illusion ».

Nous procédons ensuite à un bilan de ce travail en reprenant ses principaux apports puis en procédant à un examen critique des méthodes utilisées et des résultats obtenus, dégagant ainsi de multiples voies pour de nouvelles recherches.

Sources, bibliographie et annexes

Les sources et les références utilisées pour cette recherche sont présentées dans les paragraphes correspondants. À titre d'introduction rapide, sont considérés comme sources imprimées tous les ouvrages illustrés étudiés ou seulement cités dans ce travail. Leurs références bibliographiques sont fournies dans les annexes de corpus, annexe 2 (Kahnweiler), annexe 3 (Daragnès), annexe 4 (*Le Livre moderne illustré*) et annexe 5 (divers ouvrages illustrés). Tous les autres documents imprimés ou accessibles en ligne cités dans cette recherche sont référencés dans la bibliographie. L'annexe 1 est un document spécifique aux éditions de Kahnweiler introduit en début du chapitre 2.

de modèle bourdieusien : Julien Duval, « L'analyse des correspondances et la construction des champs », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 200, 2013, p. 123.

Première Partie

Daniel Henry Kahnweiler : l'homme de l'art

Chapitre 1

La vie de Kahnweiler et le contexte général de ses éditions

La vie et l'œuvre de marchand d'art de Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979) sont largement documentées. Trois ouvrages principaux ont été consacrés au « marchand d'art du siècle » : un dossier préparé à l'occasion d'une exposition « Kahnweiler » organisée en 1984 au Centre Georges Pompidou¹, une biographie de Kahnweiler proposée en 1988 par le journaliste Pierre Assouline², une présentation, enfin, en 1990 de son œuvre de marchand par un ancien collaborateur de la galerie Louise Leiris, Patrick-Gilles Persin³.

Le résumé présenté ici de la biographie et des activités de Kahnweiler résulte donc d'abord d'une synthèse et d'un recoupement des informations issues de ces trois publications. Des éléments complémentaires ont cependant été repris de sources diverses comme les biographies du genre par alliance de Kahnweiler, Michel Leiris, celles de « ses » peintres, de Derain à Picasso et à Masson, ou celle, encore, de Max Jacob qui fut un proche du marchand, ou, enfin, comme les écrits de Kahnweiler lui-même.

Cette présentation de la vie et de l'œuvre de Kahnweiler se veut générale. Elle n'est donc pas centrée sur son activité d'éditeur. Le contexte précis qui prévalut lors de chaque édition du marchand est présenté au chapitre suivant.

La naissance d'une vocation : 1884-1907

La famille Kahnweiler était établie à Mannheim, dans le Palatinat, depuis le XVI^e siècle. Œuvrant traditionnellement dans l'importation et le commerce de denrées coloniales, elle faisait partie de la bourgeoisie aisée de la ville. Julius Kahnweiler⁴, le père de Daniel Henry, épousa

¹ *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*

² Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, Paris, Balland, 1988, 540 p. Nous empruntons à P. Assouline le titre de cette première partie.

³ Patrick-Gilles Persin, *Daniel Henry Kahnweiler : l'aventure d'un grand marchand*, Paris, S. Thierry, Bibliothèque des arts, 1990, 251 p.

⁴ Julius Kahnweiler : 1852-1921. Nous ne précisons, en matière de dates de naissance et de décès, que celles des membres de la famille de Kahnweiler et de ses amis de jeunesse, à la première occurrence de leur nom. Il faut noter que ces données sont souvent absentes ou erronées dans les trois ouvrages biographiques principaux cités. Les informations fournies ici sont issues de recherches généalogiques spécifiques à cette thèse.

Betty Neumann⁵, d'une famille très fortunée active dans le commerce des métaux précieux. Deux frères de Betty, Sigmund⁶ et Ludwig⁷ Neumann⁸, étaient établis à Londres dans la finance et le commerce, et Julius Kahnweiler représentait leurs intérêts en Allemagne. Daniel-Heinrich Kahnweiler naquit à Mannheim le 25 juin 1884. Quelques années plus tard, la famille s'installa à Stuttgart. Daniel-Heinrich eut une petite sœur, Gustie⁹, puis un petit frère, Gustave¹⁰. La famille Kahnweiler vivait bien mais la situation de dépendance financière des Kahnweiler vis-à-vis des Neumann fut bientôt une source de dissension dans le couple. Le jeune Daniel-Heinrich ne s'entendait pas avec son père qu'il trouvait sans finesse. Adolescent, il s'attacha à un grand oncle maternel, Joseph Goldscheider¹¹, un original qui l'initia à la poésie et à la musique. Il s'intéressa également très tôt à la peinture, parcourant les musées au cours des voyages familiaux en Allemagne ou en Hollande.

La famille Kahnweiler était juive, même s'ils étaient peu pratiquants. Daniel-Heinrich eut à faire face à ses premières expériences d'antisémitisme à l'école communale, où il se fit traiter de « petit juif », dans un milieu majoritairement protestant où les catholiques constituaient une autre minorité. Il ne rencontra cependant qu'assez peu de racisme pendant ses années de lycée. Au gymnasium de Stuttgart, il fut brillant sans trop avoir besoin de travailler et faisait figure de meneur respecté. La famille Kahnweiler ayant toujours eu une gouvernante française, belge ou suisse, il parla très tôt couramment le français. Daniel-Heinrich garda de ses années au gymnasium et de l'enseignement de ses professeurs une rigueur de pensée et une morale luthérienne qui marquera sa vie et son œuvre et à laquelle nous nous référerons lors de l'étude de ses éditions. La tradition familiale étant que les garçons entrent très tôt dans les affaires, le jeune Daniel-Heinrich dut abandonner, dès la fin du lycée, ses rêves, celui, un moment, de devenir chef d'orchestre, ou celui, plus simplement, de poursuivre des études. N'ayant pas voix au chapitre, il fut placé en 1901, à dix-sept ans, dans une grande banque de Francfort. Affecté au « bureau de la correspondance », il se désintéressa de son travail mais y rencontra un autre jeune homme, Hermann Rupf¹², de quelques années son aîné. Hermann, d'origine suisse, était

⁵ Betty Neumann : 1862-1908.

⁶ Sigmund Neumann : 1857-1916.

⁷ Ludwig Neumann : 1859-1934.

⁸ Sigmund, l'aîné des deux frères établis en Angleterre, était *baronet* – Sir Sigmund Neumann –, le second du nom après son père Gustav Neumann. La famille anglicisa son nom en Newman.

⁹ Gustie Kahnweiler : 1890-1987.

¹⁰ Gustave Kahnweiler : 1895-1989.

¹¹ Joseph Goldscheider : 1834-1895.

¹² Hermann Rupf : 1880-1962.

musicien et mélomane. Devenus de bons amis, ils allaient ensemble à l'opéra et partageaient leur goût pour la musique, la littérature, les beaux-arts et les randonnées en montagne.

Quand les oncles Neumann de Londres suggérèrent, un an plus tard, à Julius Kahnweiler d'envoyer son fils à Paris parfaire sa formation, Daniel-Heinrich sauta sur l'occasion de s'éloigner de sa famille. Ce fut donc en 1902 qu'il découvrit, enfin, Paris et la France, placé comme stagiaire chez un important agent de change de la capitale, la maison Tardieu. Non rémunéré, il recevait de sa famille de quoi mener une vie décente à Paris. Très vite, il fit surtout acte de présence à l'agence, que ce soit au bureau ou à la Bourse, et se passionna pour toutes les formes d'art. Daniel Henry¹³, Heini pour ses proches, retrouva bientôt son ami Hermann Rupf avec qui il partageait un logement. Il fit également connaissance, à l'agence Tardieu, d'Eugène Reignier, caissier de titres de son métier, mais avant tout passionné de théâtre et de littérature. Reignier lui fit rencontrer Lugné-Poe, dont le Théâtre de l'Œuvre avait donné peu avant *Ubu roi* d'Alfred Jarry. Il lui fit aussi découvrir la jeune littérature, d'André Gide à Paul Claudel. Daniel Henry était également de tous les concerts et opéras, préférant d'ailleurs à Paris l'opéra-comique à l'opéra proprement dit. La musique de Claude Debussy fut pour lui une découverte. Il assista, par exemple, à dix-sept représentations de *Pelléas et Mélisande* – cet opéra fut créé le 30 avril 1902 à l'Opéra-Comique – dont il appréciait autant la composition musicale que le livret, un poème de Maurice Maeterlinck. Comme le note Pierre Assouline :

Kahnweiler ne se sent jamais aussi bien que quand il parvient à mêler ses différentes passions, dès lors qu'elles procèdent toutes de l'esprit, de la réflexion ou du goût¹⁴.

L'œuvre d'éditeur des poètes et des peintres de Kahnweiler relèvera, sans doute, de cette même disposition. Toujours sur les conseils de Reignier, Daniel Henry apprécia en poésie Émile Verhaeren et Francis Jammes et se plongea dans les romans d'Anatole France et de Maurice Barrès. Occasionnellement, il pouvait même se « dissiper », comme avec la lecture de *Bubu de Montparnasse*¹⁵ de Charles-Louis Philippe. Le jeune Kahnweiler porta aussi un certain intérêt à la vie politique en France. Il fut surpris par l'antisémitisme très prégnant dans la société française, à un moment où le capitaine Dreyfus n'avait pas encore été réhabilité. Il participa même au cortège se rendant au cimetière de Montmartre pour l'anniversaire du décès d'Émile Zola dont il admirait les romans et l'engagement. Mais il s'abstint de toute réelle activité en

¹³ Dès qu'il fut à Paris, Kahnweiler francisa son prénom en Daniel Henry.

¹⁴ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 28. Deux ouvrages de Pierre Assouline sont référencés dans la bibliographie. Ce libellé court correspond au titre le plus couramment cité : *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*.

¹⁵ Paru en 1901.

politique. Kahnweiler ne sera d'ailleurs jamais un militant dans ce domaine mais « un homme de gauche », au sens éthique du terme :

À ses yeux, il ne s'agit pas d'une attitude électorale ni même civique, mais de l'adhésion de principe aux valeurs fondamentales de la République et à la patrie des droits de l'homme¹⁶.

Ses activités chez Tardieu lui laissaient les après-midi libres. Avec son ami Hermann, il visita et revisita Le Louvre et découvrit au musée du Luxembourg la salle Caillebotte : des Monet, des Renoir, des Degas, des Pissarro, des Sisley...Kahnweiler apprécia Édouard Manet et surtout Paul Cézanne. Il ne fut pas choqué par les « déformations » que le peintre d'Aix-en-Provence appliquait à ses motifs et chercha, avant tout, à comprendre les finalités que l'artiste poursuivait au travers de ses œuvres. Kahnweiler fréquenta aussi les différents Salons. Il apprécia peu le Salon des Artistes Français ou celui des Beaux-Arts. S'il appréciera un peu plus tard le Salon d'Automne, inauguré en 1903, son enthousiasme alla, à cette époque, au Salon des Indépendants, avec sa devise : ni jury ni récompense¹⁷. Son goût s'affinait à la fréquentation des musées et surtout de ces Salons. Il apprécia d'abord Paul Gauguin, par exemple, puis lui reprocha d'avoir délaissé la construction au profit de l'exotisme et de la décoration. Bien qu'attiré par la peinture contemporaine, il n'osait pas franchir le seuil des galeries, comme celle de Paul Durand-Ruel ou celle d'Ambroise Vollard, pensant que l'on n'y pénètre que pour acheter des tableaux. Bien que l'ambiance des cafés de Montmartre ou de Montparnasse ne fût pas trop de son goût, Kahnweiler accompagnait volontiers Eugène Reigner ou son ami Hermann dans ces établissements. Il fit ainsi la connaissance, au Dôme – fief de l'émigration allemande –, d'un compatriote, Wilhelm Uhde¹⁸, en rupture avec sa famille bourgeoise. Kahnweiler porta une grande estime à son aîné, amateur de peinture et, à l'occasion, courtier en tableaux. Reigner, Rupf et Uhde formèrent ainsi le premier cercle de ses relations lors de ce séjour parisien, toutes centrées sur les arts.

Daniel Henry vivait à Paris avec Lucie Godon¹⁹. Lucie avait une petite fille, Louise²⁰, élevée par sa grand-mère à Sancerre²¹. Cette liaison de Daniel Henry avec une fille de milieu modeste déplaisait profondément à son père qui l'avait imaginé se mariant au sein d'une grande

¹⁶ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, Paris, Gallimard, 1998, p. 176.

¹⁸ Wilhelm Uhde : 1874-1947.

¹⁹ Lucie Godon ép. Kahnweiler : 1882-1945.

²⁰ Louise Godon ép. Leiris : 1902-1988.

²¹ Louise a toujours été présentée comme la sœur cadette de Lucie ; le propre époux de Louise, Michel Leiris, ne sera mis dans le secret qu'au moment de son mariage et ne le trahira pas jusqu'à son décès.

famille juive parisienne²². Bientôt, ses oncles Neumann le rappelèrent à Londres pour une reprise en main. Il y arriva en 1905. Très vite, Paris lui manqua. Il visita certes les grands et petits musées de la ville mais il ne percevait pas, à Londres, le sentiment de liberté qu'il avait éprouvé à Paris. Il suivait de Londres l'actualité artistique parisienne comme l'épisode de la « cage aux fauves » du Salon d'Automne 1905 ou la mort de Cézanne en 1906. Dès qu'il le pouvait, il s'échappait à Paris, ne serait-ce que pour un week-end. Son oncle, Sir Sigmund Neumann, réalisa assez vite que son neveu n'était pas fait pour les affaires, du moins pour celles qu'il pratiquait. Daniel Henry énonça alors son projet de devenir marchand d'art à Paris, ce qui scandalisa son père. Un conseil de famille se tint pour examiner son cas. Le père de Daniel Henry étant malade, ses oncles Neumann eurent à décider de son sort. Ils demandèrent pour cela l'avis d'un marchand de tableaux de Londres, Asher Wertheimer, qui soumit Daniel Henry à une sorte d'examen de passage. Kahnweiler ne choqua pas trop le brave homme qui n'entendait rien à la peinture française récente. Son verdict ne fut donc pas négatif. Ses oncles décidèrent alors de donner à Daniel Henry un pécule de vingt-cinq mille francs-or et un délai d'une année pour faire démarrer sa galerie. En cas d'échec, il devrait revenir à Londres ou – pire éloignement pour Daniel Henry – être envoyé à Johannesburg représenter les intérêts familiaux. Daniel Henry prit aussitôt conseil auprès d'Eugène Reigner qui chercha un temps à le décourager. Mais rien n'y fit, et, en début d'année 1907, Kahnweiler arriva à Paris, déterminé à s'établir, à vingt-trois ans, comme marchand d'art.

Les marchands d'art à Paris en 1907 et les « maîtres » de Kahnweiler

Nous évoquons en quelques mots les marchands d'art contemporain qui tenaient la place de Paris à l'arrivée du jeune Kahnweiler²³. Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes, était à l'apogée de sa carrière, ses amis peintres étant désormais reconnus. De plus de trente années son cadet, Vollard exposait Cézanne, Van Gogh, Gauguin etc. Il avait organisé plus récemment les premières expositions dédiées de Picasso et de Matisse, se positionnant ainsi comme le marchand « établi » de l'avant-garde artistique. Les galeries Bernheim-Jeune et Druet se plaçaient sur un créneau intermédiaire entre ceux tenus par Durand-Ruel et par Vollard. Berthe Weill, en revanche, s'était engagée très tôt auprès de jeunes artistes émergents, lançant

²² Pierre Assouline précise que Daniel Henry Kahnweiler et Lucie Godon se seraient mariés le 5 novembre 1904 : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 38. Les sources plus récentes indiquent qu'ils ne se sont mariés que le 2 juillet 1919 à Berne lors de l'exil forcé du couple en Suisse : Aliette Armel, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997, p. 35.

²³ Voir par exemple : Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 370-373.

par exemple la plupart des « fauves ». Mais elle manquait de capitaux et fut incapable, dès les années 1910, de fidéliser ces artistes.

Le terrain du commerce de l'art, y compris des avant-gardes, était donc assez largement occupé à l'arrivée de Kahnweiler à Paris et l'on peut comprendre qu'un Eugène Reigner cherchât à dissuader le jeune Daniel Henry de s'engager dans cette voie. Kahnweiler expliqua, *a posteriori*, s'être inspiré, pour la conduite de son métier, de deux « modèles » de marchand, celui de Durand-Ruel et celui de Vollard. Durand-Ruel incarnait pour lui l'entrepreneur qui avait su prendre de larges risques financiers et faire le choix de l'international pour assurer le succès de son entreprise et celui de « ses » peintres. Sans doute moins opiniâtre en affaires que Durand-Ruel, Vollard lui donnait l'exemple d'un détecteur de talents hors pair dans le milieu mouvant des avant-gardes artistiques. L'admiration que Kahnweiler vouait à ses deux « maîtres » était donc teintée d'affection pour Vollard et de respect pour Durand-Ruel. Mais ce qu'il retint surtout, de l'un et de l'autre, ce fut « leur attitude morale face à l'art, aux marchés, aux artistes, au public »²⁴. Le jeune Kahnweiler allait par ailleurs s'inspirer de l'exemple de Vollard quand il se fera – très rapidement après le démarrage de son activité de marchand – l'éditeur de livres de poésie illustrés par « ses » peintres. Seul Vollard, en effet, parmi les grands marchands que nous avons cités, s'intéressait suffisamment à la littérature, à la poésie et aux beaux livres illustrés pour prendre une telle initiative.

Les « années héroïques » : 1907-1914

Arrivé à Paris, Kahnweiler chercha un local pour installer sa galerie. Il choisit de s'établir rue Vignon, près de la Madeleine, dans le quartier de tous les marchands d'art « ayant pignon sur rue », comme Durand-Ruel, Vollard, Druet, Bernheim-Jeune... Quand il ouvrit, à vingt-trois ans, la « galerie Kahnweiler », il ne put y accrocher que trois ou quatre gravures. Mais quelques semaines plus tard se tenait le Salon des Indépendants. Il y fit ses premiers achats, essentiellement à des « fauves » : des toiles de Derain²⁵, de Vlaminck, de Signac, de Van Dongen, d'Othon Friesz et de Charles Camoin²⁶ ainsi qu'un dessin de Matisse. La remise de ces travaux rue Vignon lui donna l'occasion de rencontrer pour la première fois ces peintres.

²⁴ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 54.

²⁵ Kahnweiler fut ébloui notamment par *La Jetée à l'Estaque* que Derain avait peinte l'été précédent : Michel Charzat, *André Derain, le titan foudroyé*, Paris, Hazan, 2015, p. 97.

²⁶ Braque exposait également à ce salon mais ses toiles ne retinrent sans doute pas, à ce stade, l'attention de Kahnweiler : Jean Leymarie, *Braque*, Genève, Skira, 1961, p. 6.

Avec un certain aplomb, le jeune Kahnweiler proposa à chacun d'eux d'acheter la totalité de leur production, en concluant un contrat – moral à ce stade – d'exclusivité, ce qui n'était pas une pratique courante du métier. Derain, qui traitait jusque-là avec Vollard, et Friesz s'accordèrent assez vite avec Kahnweiler.

Derain passa l'été 1907 à Cassis, où Matisse puis Friesz et Braque lui rendirent visite. Signe de leur toute récente allégeance au jeune marchand, Friesz et Derain adressèrent à Kahnweiler, depuis le Midi, leurs consignes d'accrochage au Salon d'Automne. Ce Salon fut dominé par une rétrospective de l'œuvre de Cézanne, décédé l'année précédente. Mais, parmi les « fauves », Braque, notamment, et Derain, dans une moindre mesure, n'avaient pas attendu cet hommage au maître d'Aix pour s'inspirer de sa peinture. Par comparaison aux tableaux qu'ils avaient accrochés, deux ans plus tôt, dans la « cage aux fauves », ceux qu'ils présentèrent cet automne 1907 avaient un dessin plus construit et une intensité chromatique moindre²⁷. Kahnweiler fit ses premiers achats à Braque à l'occasion de ce Salon et lui proposa un même contrat d'exclusivité que le peintre accepta²⁸. Avant de s'accorder avec Kahnweiler, Vlaminck avait, lui, pris conseil auprès d'Ambroise Vollard, son marchand jusque-là. Vollard venait d'organiser sa première exposition dédiée²⁹. Et, curieusement, Vollard l'avait presque encouragé à s'engager avec son jeune concurrent de la rue Vignon³⁰ ! Signac et Friesz ne donnèrent finalement pas suite aux propositions de Kahnweiler³¹. En revanche, Camoin et Van Dongen, ainsi qu'un autre « fauve », Pierre Griaud, s'accordèrent avec lui. Quant à Matisse, Kahnweiler aurait bien voulu être son marchand mais il dut y renoncer. Le peintre, qui utilisait jusque-là surtout les services d'Eugène Druet, s'apprêtait à traiter avec la galerie Bernheim-

²⁷ L'influence croissante de Cézanne sur la peinture de Braque apparaît clairement en comparant ses travaux lors de ses séjours à l'Estaque d'octobre 1906 puis de septembre-octobre 1907 : Brigitte Léal, *Georges Braque, 1882-1963*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 91.

²⁸ La mise en œuvre de ces contrats « moraux » d'exclusivité ne fut pas aussi immédiate et systématique qu'il est généralement indiqué dans les biographies de Kahnweiler. Patrick-Gilles Persin rappelle par exemple que Vlaminck continua à exposer chez Vollard et chez Druet après s'être accordé avec Kahnweiler : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 34. Michel Charzat signale également des achats par Druet de toiles de Derain en mars 1908 : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 113.

²⁹ Le catalogue de l'exposition Vlaminck était préfacé par Roger Marx : Marcel Sauvage, *Hors du commun : Maurice Vlaminck, Maurice Savin*, Paris, B. Grasset, 1986, p. 236.

³⁰ Au dire de Picasso, Vollard avait fait le commentaire suivant en sortant d'une visite incognito de la galerie Kahnweiler : « C'est un jeune homme à qui sa famille a donné une galerie pour sa première communion » : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 72. Commentant, 60 ans plus tard, cet épisode entre Vollard et Vlaminck, Kahnweiler s'étonnait encore de la psychologie très spéciale du marchand, qui fut l'un de ses « maîtres » : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 47.

³¹ D'après Patrick-Gilles Persin, Signac et Friesz s'accordèrent aussi en 1907 avec Kahnweiler : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 53. Si accord il y eut, celui-ci fut de courte durée, car l'on ne trouve ensuite aucune trace d'activité de la galerie concernant ces deux peintres.

Jeune. Matisse était déjà un peintre coté et il n'était pas, à cette époque, dans les moyens de Kahnweiler de le dissuader de s'engager avec cette nouvelle galerie.

Ce fut en tout cas par l'intermédiaire de Matisse que Kahnweiler rencontra les Stein, une famille américaine de collectionneurs d'art. Il fit ainsi la connaissance de Gertrude³² et de Léo Stein qui s'intéressaient, tous deux, à la peinture d'avant-garde. Alors que Léo délaissera Picasso pour Matisse, Gertrude Stein apportera un soutien constant aux options esthétiques de Kahnweiler. Elle sera l'un de ses fidèles clients et jouera même, pendant un temps, un rôle d'« agent » du marchand vis-à-vis du marché américain.

Pierre Assouline évoque les tout premiers visiteurs de la galerie Kahnweiler pendant ces années 1907, 1908³³ : son jeune ami suisse Hermann Rupf, vite devenu aussi un collectionneur, qui lui rendra visite à chaque passage à Paris, l'original Roger Dutilleul, un amateur d'art qui entassait ses toiles dans son appartement, le critique d'art italien, et peintre lui-même, Ardengo Soffici, le berlinois Carl Einstein³⁴, un jeune historien d'art très introduit dans les milieux artistiques et littéraires pour qui Kahnweiler aura beaucoup de respect et d'amitié, ou, enfin, Wilhelm Uhde dont il avait fait la connaissance lors de son premier séjour parisien.

Uhde était très au fait de la vie artistique parisienne et un membre influent de la diaspora allemande. Ses liens d'amitié se renforcèrent avec le jeune marchand et il lui facilita les contacts tant avec des clients, allemands notamment, qu'avec des peintres de ses amis. Ce fut ainsi qu'Uhde lui conseilla, à l'été 1907, de se rendre dans l'atelier de Pablo Picasso pour y découvrir un travail en cours du peintre, à l'aspect étrange...Kahnweiler ne connaissait pas Picasso³⁵, même s'il avait aperçu ici ou là quelques-uns de ses dessins. Il se rendit néanmoins au « Bateau-Lavoir », fit la connaissance, dans son « antre », de Pablo Picasso et resta un moment stupéfait devant ce qui allait devenir *Les Femmes d'Alger*. Ni Vollard, ni Berthe Weill, ni Uhde, ni même de jeunes peintres comme Braque³⁶ ou Derain³⁷ ne comprenaient le sens de cette toile

³² Gertrude Stein : 1874-1946.

³³ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 65-70.

³⁴ Carl Einstein : 1885-1940.

³⁵ Pierre Assouline raconte l'épisode bien connu de la visite impromptue de Vollard et de Picasso à la galerie Kahnweiler. Ils voulaient découvrir eux-mêmes ce nouvel intervenant. Le jeune Daniel Henry ne les connaissant pas, ils firent un tour rapide de la salle et s'éclipsèrent incognito. C'est en sortant de cette « visite » que Vollard fit à Picasso le commentaire que nous avons déjà cité : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 72.

³⁶ Braque fit la connaissance de Picasso par deux intermédiaires successifs. Il rencontra d'abord Apollinaire par l'intermédiaire de Kahnweiler : Jean Leymarie, *op. cit.*, p. 6 ; à son tour, Apollinaire le présenta à Picasso : Brigitte Léal, *op. cit.*, p. 91.

³⁷ Derain avait pourtant été, sans doute, l'initiateur de Picasso en matière d'art « nègre » : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 111-112. Ce point est débattu : Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Hazan, 2011, p. 98-99. Il faut rappeler

en cours, avec ses formes mal équilibrées, ni celui des esquisses qui l'avaient précédée. Kahnweiler eut devant *Les Demoiselles* comme une révélation et, presque seul³⁸ donc, l'intuition de la rupture artistique que cette composition, révolutionnaire par bien des aspects, allait représenter. Rapidement, Kahnweiler et Picasso, son aîné de quelques années, se revirent et une compréhension et une confiance mutuelles s'établirent entre les deux jeunes hommes autour de cette nouvelle écriture plastique en cours d'élaboration. Kahnweiler lui acheta d'abord quelques toiles puis il devint rapidement « le » marchand de Picasso, ses concurrents, de Vollard à Berthe Weill, s'étant, de fait, retirés. Devenus des amis proches, Picasso lui ouvrit le large éventail de ses connaissances. Kahnweiler eut ainsi l'occasion de rencontrer Guillaume Apollinaire, Max Jacob ou André Salmon... Le cercle de ses relations à Paris s'élargit alors très vite aux avant-gardes littéraires.

L'année 1908 fut d'abord celle où les orientations artistiques de Kahnweiler se précisèrent³⁹. Il s'intéressait maintenant moins aux excès colorés de certains « fauves ». Trois d'entre eux, Van Dongen, Girieud et Camoin, le quittèrent d'ailleurs avant la fin de l'année, sans qu'il n'y ait nécessairement de lien entre ces départs et les évolutions de goût du marchand. Du moins Kahnweiler ne chercha pas à les retenir. Il avait pourtant organisé cette année-là une exposition pour chacun d'eux, se « forçant un peu la main », lui qui, dès cette période, n'attachait que peu d'importance au jugement du public et surtout à celui des critiques d'art⁴⁰.

Picasso continua ses recherches dans son atelier du Bateau-Lavoir puis près de Creil. Braque et Derain passèrent, comme l'année précédente, l'été dans le Midi, l'un à l'Estaque et l'autre, en voisin, à Martigues⁴¹. Et, comme l'année précédente, les deux artistes donnèrent à Kahnweiler leurs consignes pour le Salon d'Automne. Mais les toiles proposées par Braque furent refusées par le jury dont faisait partie Matisse⁴². Ce dernier ne l'avait pas ou peu

enfin que, pour Picasso, les « nègres » valaient avant tout pour leur rôle d'intercesseurs, leurs « surcroît d'expression » et moins en tant que source d'inspiration pour son art : *ibid.*, p. 99.

³⁸ Max Jacob fut l'un des rares amis de Picasso qui « comprit » également la portée des *Demoiselles d'Avignon* : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 41.

³⁹ L'année 1908 fut également celle du décès de la mère de Daniel Henry Kahnweiler. Aucune mention de cet événement n'est faite dans ses biographies.

⁴⁰ Les préfaces des catalogues des expositions de Van Dongen et de Girieud portent des signatures de renom, celle du poète et écrivain Saint-Georges de Bouhélier et celle de l'essayiste Charles Morice. Dès le début de l'année 1908, Kahnweiler avait donc ses entrées dans le monde parisien des lettres, sans doute par l'entremise, à ce stade, de son ami Eugène Reigner.

⁴¹ La plupart des « fauves », ou plutôt ex- « fauves », étaient d'ailleurs voisins dans le Midi cet été 1908, comme les années précédentes, puisque Friesz était à Cassis et Dufy avec Braque à l'Estaque : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 114.

⁴² Les tableaux de Derain furent par contre acceptés. *Les Baigneuses II, 1908*, présentées au Salon, étaient pourtant de facture « primitive », proche du travail de Picasso : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 115.

soutenu⁴³, scellant ainsi la dispersion des « fauves ». Par amitié pour Braque, Kahnweiler mit alors rapidement sur pied, dès novembre, une exposition dédiée avec un catalogue préfacé par Apollinaire. Les tableaux de Braque refusés par le Salon furent bien sûr exposés et Kahnweiler avait pu noter qu'ils présentaient bien des points communs avec les paysages que Picasso avait réalisés, ce même été, en région parisienne, sans que les deux artistes ne se fussent concertés⁴⁴. Cette exposition « Braque » eut un accueil mitigé et le critique Louis Vauxcelles fit un papier pour *Gil Blas* parlant, par dérision, de « cubes » :

[...] il construit des bonshommes métalliques et déformés et qui sont d'une simplification terrible. Il méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques et à des cubes. Ne le raillons point puisqu'il est de bonne foi. Et attendons⁴⁵.

Le « cubisme » était lancé par le même critique qui, trois ans auparavant et dans le même journal, avait donné leur nom aux « fauves ». Ces réactions de la critique confirmèrent Kahnweiler dans ses convictions : il n'y aura plus désormais ni exposition dédiée en France, ni participation aux Salons de « ses » peintres⁴⁶. Les artistes de l'« écurie Kahnweiler » étaient donc devenus, avec leur accord, pratiquement « invisibles » en France, en dehors de leurs ateliers ou de la rue Vignon, pour les œuvres qui y étaient présentes.

Depuis le début de l'année 1909, Picasso et Braque abordaient une nouvelle phase de leurs expérimentations picturales. Dépassant l'influence de Cézanne ou l'inspiration des arts primitifs, ils décomposaient maintenant paysages et personnages en de multiples facettes⁴⁷. La « cordée cubiste » Picasso-Braque, qui créa ce qui fut ensuite nommé par Kahnweiler le « cubisme analytique », était en voie de constitution⁴⁸, tandis que Derain et Vlaminck en restaient à une construction cézannienne classique. Cette divergence esthétique entre les « quatre hussards » de Kahnweiler (illustration 1-1) ne nuisait cependant pas à la franche amitié qui liait les quatre artistes et leur marchand⁴⁹.

⁴³ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁴ Les cheminements parallèles ou entrecroisés de Picasso et de Braque en 1908 sont discutés notamment par Philippe Dagen : Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 120-123. Dès l'automne 1907, Braque avait commencé à peindre *Le Grand Nu* fortement inspiré des travaux de Picasso.

⁴⁵ *Gil Blas*, 14 novembre 1908, cité par Pierre Assouline *op. cit.*, p. 87.

⁴⁶ Il y eut cependant un certain nombre d'exceptions à ce « principe ». Derain, par exemple, fit des envois au Salon des Indépendants du printemps 1909 : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 116. Des toiles du même Derain furent aussi exposées, avec celles d'autres artistes, en 1910 par Berthe Weill : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁷ Pour l'analyse de cette seconde rupture dans l'œuvre de Picasso et de Braque – après l'ère des *Demoiselles* –, voir par exemple : Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 128-135.

⁴⁸ Ce travail en cordée de Picasso et de Braque s'intensifia lorsque Picasso, en septembre 1909, quitta le Bateau-Lavoir et devint un voisin de Braque près de la place Pigalle. Il s'accrut encore lorsque, plus tard, les deux peintres travaillèrent ensemble à Céret.

⁴⁹ Les biographies des quatre peintres et de Kahnweiler rapportent de nombreuses anecdotes sur cette période d'amitié et de création. On peut également signaler que des artistes comme Braque et Derain se

Côtoyant journallement Apollinaire, Max Jacob et leurs amis, Kahnweiler imagina bientôt d'éditer des ouvrages de poésie illustrés par « ses » peintres. Pour sa première édition, il fit évidemment appel à Guillaume Apollinaire⁵⁰. Le poète était une figure montante du milieu littéraire parisien même s'il n'avait publié jusque-là que dans des revues. Apollinaire proposa à Kahnweiler *L'Enchanteur pourrissant* et suggéra au marchand le choix de Derain pour les illustrations. Derain et Apollinaire prirent le parti de la gravure sur bois en noir. L'artiste travailla sur ces illustrations pendant l'été 1909 et les trois « compères », Apollinaire, Derain et Kahnweiler, se retrouvèrent à la rentrée chez l'imprimeur Birault pour finaliser l'ouvrage. C'est à cette occasion qu'ils conçurent l'emblème aux deux coquilles des éditions Kahnweiler (illustration 1-4)⁵¹. *L'Enchanteur pourrissant*⁵², tiré à une centaine d'exemplaires, fut mis à la souscription à l'automne⁵³. L'ouvrage passa quasiment inaperçu – hors le cercle très restreint des clients de Kahnweiler amateurs, par ailleurs, de livres rares – quand il ne provoqua pas l'effroi des bibliophiles à la vue des « nudités gesticulant on ne sait quel vaudou »⁵⁴ que Derain avait jointes au texte d'Apollinaire. Kahnweiler ne s'arrêta pas à ce demi-échec et s'adressa sans tarder à l'autre poète et ami proche, Max Jacob, pour une seconde édition. Max Jacob, qui, lui non plus, n'avait pas encore été édité, venait d'avoir une « apparition » et était entré dans une phase mystique intense. Il vivait par ailleurs difficilement et la proposition de Kahnweiler était pour lui une aubaine⁵⁵. Il promit au marchand un texte pour l'année suivante.

Au cours de cette année 1909, Kahnweiler s'était aussi employé à élargir sa clientèle. Deux collectionneurs russes, Sergueï Chtchoukine et Ivan Morozof, qui jusque-là avaient acquis des toiles d'impressionnistes, s'intéressèrent à Matisse puis à Picasso et à Derain. Ils se procureront des dizaines de tableaux auprès de Kahnweiler jusqu'en 1914⁵⁶. Kahnweiler fit

retrouvaient pour travailler ensemble – comme ils le firent à Carrières-sur-Seine à l'automne 1909 – même s'ils divergeaient dans leurs options esthétiques.

⁵⁰ Dans ce chapitre de biographie, nous nous contentons de « positionner » rapidement chacun des ouvrages édités de manière à saisir l'articulation entre le rôle de marchand de Kahnweiler et son activité d'éditeur.

⁵¹ L'historique de la conception de cette marque des éditions de Kahnweiler et sa signification seront discutées ultérieurement.

⁵² Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1909, non paginé [55] p.

⁵³ En souscription pour paraître le 15 novembre 1909, Guillaume Apollinaire, *l'enchanteur pourrissant*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1909, 4 p.

⁵⁴ Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme : 1909-1914, Derain, Dufy, Picasso*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 25.

⁵⁵ Kahnweiler dira de Max Jacob : « Il a été très, très pauvre toute sa vie. C'est bien simple : Max a vécu dans la gêne, toujours. Il n'a pour ainsi dire rien gagné avec sa poésie, avec sa littérature. » : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 124.

⁵⁶ Voir par exemple : *Icônes de l'art moderne : la collection Chtchoukine*, exposition, Fondation Louis Vuitton, 22 octobre 2016-20 février 2017, cat. de l'exposition sous la dir. d'Anne Baldassari, Paris, Fondation Louis Vuitton, Gallimard, 2016, 478 p.

également la connaissance du tchèque Vincenc Kramar, un historien d'art et un collectionneur éclectique. Kramar devint, lui aussi, à partir de 1909, un familier de la rue Vignon et de l'atelier de Picasso. Gertrude Stein, enfin, jouait maintenant, de plus en plus, le rôle d'une ambassadrice du cubisme et surtout de Picasso – c'est-à-dire de Kahnweiler – aux États-Unis.

Braque passa l'été 1910 à l'Estaque – son quatrième séjour –, peignant notamment la série des *Usines du Rio Tinto*⁵⁷. Picasso était pendant ce temps à Cadaquès, rejoint un moment par Derain. À son retour à Paris en septembre, Picasso entreprit de peindre un portrait de Kahnweiler, marque sans doute d'une relation devenue plus étroite entre le peintre et le marchand (illustration 1-2). Picasso avait en effet gardé jusque-là une certaine réserve vis-à-vis de Kahnweiler, contrairement à Derain, Braque et Vlaminck, avec qui une confiance réciproque s'était vite établie. Début 1910, Picasso avait encore peint le portrait de Vollard, son « précédent » marchand resté un ami. Ce tableau, l'un des premiers portraits cubistes, montre cependant un Vollard au visage fermé...Kahnweiler était, lui, représenté serein. Picasso pourrait ainsi avoir traduit l'appréciation, par les deux marchands, de ses travaux⁵⁸.

Au cours de l'année, Kahnweiler eut l'occasion de rencontrer Fernand Léger. Ses *Nus dans la forêt* avaient fait sensation au Salon des Indépendants. Le critique Vauxcelles – encore lui – parla de « tubisme » pour les travaux du peintre. À ce stade, il ne fut cependant pas question, entre Kahnweiler et lui, de relations commerciales. Le marchand fit également la connaissance d'un personnage haut en couleurs, le sculpteur catalan Manuel Hugué, connu sous le nom de Manolo, qui était un ami à la fois de Picasso et de Braque⁵⁹. Dès cette période, Kahnweiler commença à lui acheter des œuvres, sans doute plus par attachement pour l'homme, qui était dans le besoin, que par goût pour ses sculptures, de style classique.

Kahnweiler poursuivit également ses efforts pour internationaliser plus encore sa clientèle. Dans ce but, il établit des relations avec un certain nombre de correspondants à l'étranger qui exposaient « ses » peintres et jouaient un rôle d'intermédiaire pour la vente de leurs tableaux. Ce fut ainsi qu'à partir de 1910, il put s'appuyer sur des correspondants comme Roger Fry à Londres ou Herwarth Walden à Berlin. Il lui restait encore à trouver un moyen

⁵⁷ Brigitte Léal, *Georges Braque, 1882-1963, op. cit.*, p. 92.

⁵⁸ Les peintures de Picasso sont considérées comme étant largement « autobiographiques ». Voir par exemple le point de vue à ce sujet de Kahnweiler lui-même : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres, op. cit.*, p. 130.

⁵⁹ Brigitte Léal, *op. cit.*, p. 91.

d'accès aux grands collectionneurs américains et surtout à mettre au point une stratégie pour les intéresser à l'art contemporain.

Kahnweiler avait reçu de Max Jacob le manuscrit de *Saint Matorel* en avril 1910. Le poète, en pleine période de crise religieuse et de création poétique, avait fui la capitale pour se réfugier à Quimper dans sa famille. Kahnweiler s'adressa d'abord à Derain pour illustrer ce texte à la fois mystique et « loufoque ». Derain déclina la proposition. Le marchand se tourna alors vers Picasso. Le peintre ne pouvait refuser d'illustrer son compagnon des années noires, celles où, tous les deux sans le sou, ils partageaient la même chambre, se relayant pour y dormir. Lors de son séjour à Cadaquès, Picasso conçut quatre eaux-fortes pour accompagner le texte de son ami. Kahnweiler se trouva encouragé dans son projet de seconde publication quand il reçut d'Apollinaire, en novembre, un exemplaire de *L'Hérésiarque et Cie*⁶⁰ gentiment dédié :

À Henry Kahnweiler

Vous êtes le premier, Henry, qui m'éditâtes ;
Il faut qu'il m'en souvienne en chantant votre loy.
Que vous célèbrent donc les vers et les tableaux
Au triple étage habité par les trois Hécates !⁶¹

*Saint Matorel*⁶² parut finalement début 1911, avec une souscription limitée, comme l'avait été celle de *L'Enchanteur*, et constituée essentiellement de clients de la galerie comme R. Dutilleul ou V. Kramar.

Derain travailla en solitaire en 1911, parcourant la France, avec sa compagne Alice, du Midi au Pas-de-Calais. Les tons sombres s'accroissaient sur ses tableaux, qui présentaient parfois un aspect énigmatique ou « magique »⁶³. Vollard, qui s'intéressait toujours au travail de Vlaminck, voulut l'envoyer à Londres peindre des bords de la Tamise. Le peintre s'y rendit mais ne fut pas trop inspiré et rentra vite⁶⁴. De nature assez sauvage, il préférait en fait sa campagne près de Bougival dont il peignait les paysages. Braque et Picasso poursuivaient leurs expérimentations communes. Ils passèrent l'été à travailler « en cordée » à Céret, près de Perpignan, où leur ami Manolo s'était installé l'année précédente. Braque puis Picasso

⁶⁰ *L'Hérésiarque et Cie* fut édité par Stock. La carrière littéraire du poète était maintenant « lancée ».

⁶¹ Dédicace datée du 28 novembre 1910 sur l'exemplaire d'*Hérésiarque et Cie* appartenant à Kahnweiler. Source : archives de la galerie Louise Leiris, citée par Pierre Assouline : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 107.

⁶² Max Jacob, *Saint Matorel*, illustré d'eaux fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1911, non paginé [104] p.

⁶³ Voir par exemple *Le Joueur de cornemuse*, 1910-1911 : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁴ Marcel Sauvage, *op. cit.*, p. 225.

incluaient maintenant dans leurs tableaux des détails naturalistes, trompe-l'œil, lettres ou chiffres au pochoir, etc. servant de clé à la compréhension du sujet. Même si les travaux de Vlaminck en 1911 étaient toujours marqués par l'influence de Cézanne, les divergences esthétiques entre Picasso et Braque, d'une part, et Derain et Vlaminck, d'autre part, apparaissaient maintenant de manière patente.

Comme les deux années précédentes, aucun des peintres de Kahnweiler ne participa aux Salons de 1911. Mais de nouveaux émules « cubistes », notamment Jean Metzinger, Albert Gleizes et Henri Le Fauconnier, présentèrent leurs travaux au Salon des Indépendants puis au Salon d'Automne. Ils reçurent une critique sévère, comme ce fut le cas aussi pour le « tubiste » F. Léger. Kahnweiler continuait d'ailleurs à suivre le travail de ce peintre, qu'il trouvait original. Il considérait, en revanche, Metzinger, Gleizes et consorts comme des suiveurs. Il n'était donc pas question, pour le marchand, d'envisager de traiter avec ces derniers.

Max Jacob, toujours à Quimper, avait achevé un nouveau texte évoquant son expérience religieuse et faisant suite au *Saint Matorel*. Quelque peu décontenancé par les gravures cubistes de son ami Picasso pour cet ouvrage, Max Jacob s'était, cette fois-ci, assuré que Derain, l'illustrateur « attitré », en quelque sorte, de Kahnweiler, accepterait d'accompagner son nouvel ouvrage. Ne faisant aucun cas des succès forts limités de ses deux premières éditions, Kahnweiler donna suite au projet. Derain grava 66 bois évoquant, mais de manière parodique, des gravures anciennes, en phase avec le texte du poète. Ce troisième ouvrage édité par Kahnweiler, *Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent*, fut mis à la souscription en début d'année 1912⁶⁵. Le succès commercial de cette édition fut mitigé, comme l'avait été celui de ses précédentes publications.

Picasso étendit ses recherches durant l'hiver 1911-1912 à la création d'objets, réalisant par exemple ses premières constructions en tôle et fil de fer. Il partit à nouveau à Céret en mai puis à Sorgues où Braque le rejoignit pour une nouvelle session de travail en commun. Comme l'année précédente, Derain travailla essentiellement seul. Il passa l'été près de Cahors. Vlaminck, qui devait le rejoindre, ne vint finalement pas, préférant toujours les ciels de l'Île de France. Pour ses loisirs, le peintre aimait bien le grand air et il avait acquis, avec Kahnweiler, un voilier et un canot automobile⁶⁶. Le peintre et le marchand se retrouvaient sur la Seine pour des parties de bateau à bord du *Saint Matorel* ou de *L'Enchanteur pourrissant* – les noms de

⁶⁵ Max Jacob, *Les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1912, non paginé [156] p.

⁶⁶ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 139.

baptême des deux navires ! –. Vlaminck se trouvait donc, d’une certaine manière, partie prenante, lui aussi, des éditions de son marchand...

Pendant les temps d’absence de Paris de « ses » peintres, à Céret, Sorgues ou Cahors, Kahnweiler devait gérer leurs « affaires ». Il leur envoyait les matériels, couleurs ou autres, dont ils avaient besoin. Il fallait même qu’il traite les problèmes « personnels » que ces artistes laissaient volontiers en suspens lorsqu’ils s’éloignaient de la capitale. Pour Picasso, en particulier, il s’agissait de sujets de « femmes » et Kahnweiler avait affaire à Fernande Olivier à Paris – avec qui Picasso vivait depuis 1904 – tandis qu’Éva Gouel partageait la vie de l’artiste dans le Midi... Kahnweiler voulait avant tout favoriser la créativité de « ses » artistes. Ce fut d’ailleurs à Sorgues, pendant une courte absence de Picasso, que Braque « inventa » les « papiers collés ». Picasso avait ouvert la voie au printemps en incluant dans une nature morte un morceau de toile cirée. À son retour à Sorgues, il découvrit les avancées de son ami et les deux peintres rivalisèrent dès lors d’invention dans ce domaine. Leurs toiles allaient comporter désormais toutes sortes d’inclusions, comme autant de « signes plastiques ».

À la suite des premiers travaux cubistes de Picasso et de Braque, ou parallèlement à ceux-ci dès lors que ces peintres n’étaient plus exposés en France, un nombre croissant d’artistes s’engagèrent dans cette même voie picturale. Ils s’étaient même peu à peu regroupés en formant, pendant l’année 1911, le « groupe de Puteaux », autour de Marcel Duchamp et de Jacques Villon. Des peintres comme F. Kupka, F. Picabia, Gleizes, Metzinger, A. Lhote, Léger, R. de la Fresnaye, R. Delaunay, Le Fauconnier ou L. Marcoussis se retrouvaient ainsi régulièrement chez leurs amis Duchamp et Villon. Salmon et Apollinaire, à l’affût de toute nouveauté, fréquentaient également le groupe. Les « cubistes » de Puteaux souhaitaient se distinguer de Picasso et de Braque en pratiquant une peinture à la fois plus intellectualisée – faisant au besoin appel à des principes « scientifiques » – et plus accessible. Le jeune peintre espagnol Juan Gris, sans appartenir au groupe, participait occasionnellement aux réunions de Puteaux. Il jouait un rôle de passerelle entre ce groupe et les cubistes « orthodoxes » – Picasso et Braque –, du fait de ses relations avec Picasso, son compatriote et ex-voisin d’atelier au Bateau-Lavoir. À l’automne 1912, le groupe de Puteaux organisa, dans les locaux de la galerie de la Boétie, une exposition essentiellement cubiste, « la Section d’Or », rappelant, par son intitulé, leurs éventuelles références « scientifiques ». Apollinaire et Max Jacob figurèrent au nombre des signataires du « manifeste » de la Section... Si Picasso, Braque et Kahnweiler étaient pour le moins réservés vis-à-vis de ce mouvement, leurs amis proches, Apollinaire, Max

Jacob ou Juan Gris, ne l'étaient pas ou bien moins. Les premiers signes de dissension entre Apollinaire et l'équipe cubiste de Kahnweiler apparurent d'ailleurs à cette époque.

Les tensions avec le groupe de Puteaux s'accrochèrent à l'occasion de la publication par Gleizes et Metzinger, en marge de l'exposition de la Section d'Or, du premier ouvrage théorique sur le cubisme, *Du cubisme*⁶⁷. Braque et Picasso voyaient, dans cet ouvrage, leur œuvre défigurée et dogmatisée, eux qui considéraient le cubisme comme une pratique intuitive et libre⁶⁸... Cette publication scandalisa également Kahnweiler, qui considérait ces artistes comme des imitateurs, voire des imposteurs. Il est possible également qu'une pointe de dépit participa à l'indignation du marchand. Kahnweiler s'était en effet interdit jusque-là d'écrire sur le cubisme, pour ne pas paraître « faire l'article », et voilà que ces suiveurs le faisaient... Vauxcelles et les autres critiques hostiles au cubisme dénigraient cependant, dans un même ensemble, et Picasso, et Braque et tous les artistes de la Section d'Or.

Kahnweiler se sentit alors investi d'une double mission de défense de « ses » peintres, à la fois contre les assauts d'une large part de la critique et de la presse, et contre ce qu'il percevait comme des entreprises de récupération ou de déviation de leur œuvre créative. Ce fut dans ce contexte qu'il prit l'initiative, fin 1912, de conclure des contrats écrits avec ses peintres confirmant leur engagement d'exclusivité. Le marchand s'accorda rapidement avec Manolo, très dépendant de lui. Derain s'engagea également assez vite, car, dans le brouhaha médiatique créé par la Section d'Or, il devait la reconnaissance, déjà réelle, de son travail plus classique au support que Kahnweiler lui apportait pour ses ventes à l'étranger – et à celui d'Apollinaire pour le contexte français –. Quant à Braque et à Picasso, ils s'engagèrent bien sûr avec leur défenseur inconditionnel, même si Picasso émit quelques réserves, en se gardant quelques marges de manœuvre pour la vente de ses tableaux plus anciens ou pour ceux qu'il désirait conserver.

Si Vlaminck ne s'engagea avec Kahnweiler qu'en milieu d'année 1913, le marchand put s'adjoindre, dès le début de la même année, un nouveau peintre, Juan Gris. Kahnweiler ne lui avait donc pas tenu rigueur d'avoir côtoyé le groupe de la Section d'Or. L'artiste avait délaissé il y a peu le dessin de presse pour se consacrer à la peinture et le marchand avait été séduit par ses toiles, relevant déjà du « cubisme synthétique ». Il appréciait également sa personnalité austère et son sens moral élevé, toutes qualités qui rapprochaient les deux hommes. Des liens étroits d'amitié s'établirent vite entre Juan Gris et Kahnweiler et le marchand entreprit d'asseoir

⁶⁷ Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du cubisme*, Paris, E. Figuière et Cie, 1912, 44 p.

⁶⁸ Le contexte des dissensions entre « cubistes » est discuté par Philippe Dagen : Philippe Dagen, *Picasso*, *op. cit.*, p. 141-145.

la notoriété de cet artiste qui n'avait démarré que tout récemment son activité. Picasso, plutôt « possessif » par nature, apprécia peu cet attachement de Kahnweiler pour son compatriote et ami ou plutôt ex-ami car il afficha assez vite un certain mépris pour sa peinture. Les relations entre les différents artistes de l'« écurie » Kahnweiler, tous dotés d'une forte personnalité, ne furent donc pas toujours simples et il fallut toute la dextérité de Kahnweiler pour assurer, pendant au moins un temps, une certaine cohésion au sein du groupe.

Après l'épisode de l'exposition de la Section d'Or, un autre événement contraria, début 1913, Kahnweiler et ses amis peintres. Guillaume Apollinaire avait publié en mars *Les Peintres cubistes : méditations esthétiques*⁶⁹, chez le même éditeur Figuière que celui auquel Gleizes et Metzinger avaient fait appel pour leur ouvrage. Toute l'équipe de la galerie Kahnweiler tenait en haute estime le poète Apollinaire mais déplorait souvent la teneur de sa rubrique sur l'art paraissant dans *l'Intransigeant*. Cette fois, Picasso, Braque et surtout Kahnweiler s'emportèrent contre la légèreté du texte d'Apollinaire, de pauvres anecdotes sur la vie des artistes, selon eux, et le manque de compétence artistique du poète. Apollinaire s'était pourtant efforcé, dans son livre, de ménager et ses amis de Montparnasse – Gleizes, Metzinger et autres – et ses amis de Montmartre et du Bateau-Lavoir. Kahnweiler, plus que ses peintres, explicita son point de vue dans son entourage et Apollinaire l'apprit par leurs très nombreux amis communs. S'ensuivit une lettre assez sèche du poète accompagnant son envoi à Kahnweiler du recueil d'*Alcools* :

Mon Cher Ami,

Je vous remercie de votre souscription à mon livre. D'autre part, j'apprends que vous jugez que ce que je dis sur la peinture n'est pas intéressant, ce qui de votre part me paraît singulier. J'ai défendu seul comme écrivain des peintres que vous n'avez choisis qu'après moi.

Et croyez-vous qu'il soit bien de chercher à démolir quelqu'un qui en somme est le seul qui ait pu poser les bases de la prochaine compréhension artistique ? Dans ces questions, celui qui cherche à démolir sera démoli car le mouvement que je soutiens n'est pas arrêté ; il ne peut encore être arrêté et tout ce que l'on fera contre moi ne peut que retomber sur tout le mouvement. Simple avertissement d'un poète qui sait ce qui doit être dit, ce qu'il est et ce que sont les autres en art.

Ma main amie.⁷⁰

Le ton de cet envoi était donc aux antipodes de celui, trois ans plus tôt, de *L'Hérésiarque*. Dès lors et jusqu'au décès du poète en 1918, les relations entre Kahnweiler et Apollinaire furent

⁶⁹ Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes : méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913, 84 p.

⁷⁰ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 150.

beaucoup plus distantes. Constant dans ses jugements, Kahnweiler maintint toute sa vie qu'Apollinaire avait été un grand poète mais un piètre critique d'art.

L'année 1913 fut également une période de nouveaux développements à l'international des activités de la galerie Kahnweiler. Il y eut d'abord, en début d'année, l'exposition de l'« Armory Show »⁷¹ à New-York. Les organisateurs de cet évènement, des peintres américains, souhaitaient ébranler l'académisme qui prévalait encore, très largement, aux États-Unis. Ils avaient chargé en 1912 l'un des leurs, Walter Pach, d'identifier les peintres « français » susceptibles de participer à cette exposition. Pach, qui avait séjourné à Paris au cours des années 1909-1911, consulta Picasso et celui-ci lui transmit une liste de noms de peintres pouvant selon lui représenter l'avant-garde « française »⁷². Cette liste mentionne tous les artistes de la galerie Kahnweiler, sans d'ailleurs citer le nom du marchand, mais aussi les peintres de la Section d'Or ainsi que Marie Laurencin. Picasso était donc moins restrictif que son marchand sur les artistes d'importance à cette époque...Pach approcha donc Kahnweiler et celui-ci envoya effectivement aux États-Unis un certain nombre d'œuvres de « ses » artistes, de Picasso à Manolo⁷³. Les tendances récentes de l'art contemporain n'étaient connues jusque-là en Amérique que de quelques amateurs ou de rares collectionneurs. Le « grand public » découvrit donc cette nouvelle peinture⁷⁴, ce qui provoqua évidemment un scandale, comme cela avait été le cas, peu avant, en Europe. L'« Armory Show » eut cependant un impact durable, marquant en quelque sorte l'ouverture du marché américain de la peinture d'avant-garde. Ce marché fut d'abord servi par des artistes européens et essentiellement « français » puis, assez vite, par des peintres américains, ce qui était, *in fine*, l'objectif des organisateurs de l'exposition⁷⁵. À plus court

⁷¹ Cette exposition, officiellement “The International Exhibition of Modern Art”, est connue sous le nom de l'« Armory Show » car elle eut lieu à New-York dans un bâtiment, l'armurerie, loué par la garde nationale.

⁷² Pablo Picasso, *Liste manuscrite d'artistes transmise à Walter Pach pour l'Armory Show*, 1912, source [consultée le 07/09/2017] :

https://en.wikipedia.org/wiki/File:A_list_written_by_Pablo_Picasso_of_European_artists_to_be_included_in_the_1913_Armory_Show,_1912._Walt_Kuhn_family_papers,_and_Armory_Show_records,_Archives_of_American_Art,_Smithsonian_Institution.jpg .

⁷³ Un examen des envois à l'Armory Show effectués par les différentes galeries parisiennes et par les artistes eux-mêmes permet un positionnement à cette période de la toute récente galerie Kahnweiler. Druet, le plus présent, et Bernheim-Jeune présentèrent surtout des toiles « fauves » et post-impressionnistes. Kahnweiler se positionnait à l'avant-garde mais ne proposait qu'une toile de chacun de ses artistes. Ceux-ci, Picasso notamment, firent cependant des envois directs et furent bien représentés à l'exposition mais avec des tableaux plus anciens. Les artistes de la Section d'Or, enfin, ne firent que des envois directs, assez nombreux, et Marcel Duchamp remporta la palme du succès de scandale avec son *Nu descendant un escalier*.

⁷⁴ L'exposition se déplaça de New-York à Chicago puis à Boston. Elle toucha donc un public assez large.

⁷⁵ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, essais traduits par Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Évrard, *et al.*, Paris, Gallimard, 1982, p. 410.

terme, l'« Armory Show » permit à Kahnweiler de se faire reconnaître, aux États-Unis, comme l'un des acteurs-clés de cette nouvelle peinture.

Kahnweiler renforça également en 1913 la capacité de promotion de sa galerie en Allemagne. Un homme d'affaire et collectionneur d'art moderne, Alfred Flechtheim, s'établit en effet cette année-là comme marchand d'art à Düsseldorf. Kahnweiler, qui le connaissait depuis plusieurs années en tant que collectionneur, l'avait encouragé et conseillé dans cette nouvelle activité. Flechtheim devint alors « naturellement » son « représentant » en Allemagne.

Kahnweiler entendait aussi poursuivre son programme d'éditions. Il se tourna à nouveau vers son ami Max Jacob, sans lui faire grief de ses relations d'un moment avec la Section d'Or, pas plus qu'il ne l'avait fait pour Juan Gris. Le poète lui proposa donc, au printemps 1913, un troisième texte, *Le Siège de Jérusalem*, concluant l'épopée mystique, largement autobiographique, des *Saint Matorel*. Comme précédemment, Kahnweiler s'adressa d'abord à Derain pour les illustrations. Derain se récusa. Et, comme précédemment, le marchand s'adressa alors à Picasso, plutôt qu'à Braque ou à Vlaminck, ou même à Gris, tous des amis de Max Jacob. Une nouvelle fois, Picasso « joua le jeu » et convint en juin avec Kahnweiler qu'il lui fournirait les gravures correspondantes au cours de l'été.

Picasso habitait maintenant Montparnasse et travaillait donc moins souvent avec Braque. Celui-ci le rejoignit cependant, au cours de l'été, à Céret puis alla s'établir à Sorgues. Les relations entre Max Jacob et Picasso avaient toujours eu des hauts et des bas. Le départ du peintre à Montparnasse et l'isolement – relatif – du poète à Quimper les avaient un temps éloignés. Pour resserrer leurs liens, Picasso fit en sorte que Max Jacob le rejoigne à Céret et le poète y passa en fait tout l'été. Le peintre grava donc les illustrations du *Siège de Jérusalem* avec Max Jacob à ses côtés. Céret fut donc, cet été 1913, une succursale de la galerie Kahnweiler puisque Manolo y résidait et que Juan Gris y fit également un court séjour. Travaillant ensemble ou séparément, les trois peintres cubistes de la galerie, Picasso, Braque et Gris, produisaient d'ailleurs maintenant une peinture de facture assez proche – de grandes formes plates et colorées, avec des inclusions diverses –, relevant de ce que Kahnweiler intitula le « cubisme synthétique ». Derain passa, de son côté, l'été 1913 à Martigues, à nouveau. Vlaminck l'y rejoignit en famille. Les deux peintres travaillèrent ensemble un moment. Mais Vlaminck n'appréciait finalement qu'assez peu la lumière du Midi et il revint assez vite à

Bougival⁷⁶. La peinture de Derain prenait une tournure sombre, avec des thèmes religieux, des portraits mélancoliques⁷⁷ ou des paysages rappelant Le Greco.

Le « poids » relatif, au sein de la galerie Kahnweiler, des artistes « conventionnels », Derain, Vlaminck et Manolo, par rapport aux peintres « cubistes », diminua une nouvelle fois en fin d'année 1913 avec l'arrivée d'un septième artiste, Fernand Léger⁷⁸. Kahnweiler suivait depuis longtemps les travaux de ce peintre. Léger avait du mal à vivre de sa peinture et recherchait un marchand qui le soutienne. Sans donc tenir compte des implications de l'artiste au sein de la Section d'Or, Kahnweiler s'accorda avec lui et Léger rejoignit la galerie.

Le quatrième livre édité par Kahnweiler, *Le Siège de Jérusalem*⁷⁹, parut en début d'année 1914. L'ouvrage s'avéra la dernière édition du marchand avant la guerre.

Les approches du marché américain menées jusque-là, que ce soit par l'entremise de Gertrude Stein ou par la participation à l'« Armory Show », se concrétisèrent, en ce même début d'année 1914, par l'établissement de relations étroites avec la Washington Square Gallery à New-York. Les propriétaires de cet établissement, Michael Brenner et Robert J. Coady, eux-mêmes des artistes, devinrent les représentants exclusifs de Kahnweiler en Amérique. Au travers de ses correspondants à l'étranger, notamment Flechtheim⁸⁰ en Allemagne et cette nouvelle galerie aux États-Unis, le marchand avait donc désormais une capacité significative de promotion et de commercialisation de « ses » peintres.

L'importance de la galerie Kahnweiler et son rôle de promoteur d'un groupe de peintres exceptionnels commençaient donc à être reconnus, du moins à l'étranger. En France, en revanche, il en allait différemment. En pleine montée du nationalisme, les étrangers, peintres d'avant-garde ou marchands, a fortiori allemands, faisaient l'objet de critiques sordides. Par tempérament, Kahnweiler restait, sinon serein, du moins optimiste. Il ne croyait pas, ou sans doute ne voulait pas croire, à l'imminence de la guerre, à l'encontre de l'opinion de nombre de ses amis ou peintres et notamment de celle de Vlaminck. En août 1914, il se trouvait en vacances en Italie avec Lucie. C'est à Rome qu'il apprit la nouvelle de la déclaration de guerre de

⁷⁶ Marcel Sauvage, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁷ Voir par exemple *L'Autoportrait à la palette*, 1913 ou *Portrait de madame Kahnweiler*, 1913 : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 152 et 156.

⁷⁸ À la veille de la guerre, la galerie Kahnweiler détenait donc l'exclusivité de sept artistes : Derain, Vlaminck, Braque, Picasso, Manolo, Gris et Léger.

⁷⁹ Max Jacob, *Le siège de Jérusalem : grande tentation céleste de saint Matorel*, illustré d'eaux fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1914, non paginé [147] p.

⁸⁰ Alfred Flechtheim ouvrit des galeries à Düsseldorf puis à Berlin, Francfort, Cologne et même à Vienne en Autriche : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 11.

l'Allemagne. Il fut atterré. Kahnweiler ne voulait se battre ni contre la France ni contre l'Allemagne, si tant est que cette dernière hypothèse fût envisageable puisqu'il était citoyen allemand. Après bien des hésitations, il n'obtempéra pas à son ordre de mobilisation et, se rangeant à l'avis de son ami Rupf, il le rejoignit en Suisse, à Berne, avec Lucie.

En France, la situation de chacun de « ses » peintres différait selon leur nationalité ou leur statut. Derain et Braque, par exemple, furent immédiatement mobilisés, alors qu'ils se trouvaient avec Picasso dans la région d'Avignon. Un épisode bien connu de la vie de ces peintres s'ensuivit : Picasso accompagna Braque et Derain à la gare et déclara plus tard : « je ne les ai jamais revus »⁸¹...Picasso les revit bien sûr mais ni lui ni les peintres qu'il revit alors n'étaient en effet les mêmes. « La guerre de 14 marque l'éclatement du cercle pionnier des peintres cubistes » note Pierre Assouline⁸².

L'exil en Suisse : 1914-1920

Kahnweiler et Lucie furent donc accueillis à Berne par Hermann Rupf. En ami fidèle, Rupf lui fit même un prêt et Kahnweiler s'efforça de reprendre une activité de négoce, bien que son stock de tableaux fût resté en place à Paris. N'ayant pas cru à l'imminence de la guerre, Kahnweiler s'était en effet refusé à déménager ses toiles en province, comme l'avaient fait nombre de galeristes, ou à les expédier aux États-Unis, comme le lui avaient recommandé ses correspondants de la Washington Square Gallery. En tant que propriétés d'un citoyen allemand, sa galerie de la rue Vignon, son stock et même ses biens propres étaient maintenant sous séquestre. Ne pouvant accéder à ses réserves ni quitter la Suisse, Kahnweiler n'avait, évidemment, que des possibilités réduites d'exercer son commerce, d'autant plus qu'hormis son ami Rupf, il n'y avait dans ce pays qu'un nombre limité d'amateurs d'art moderne.

Kahnweiler essayait, autant que possible, d'avoir des nouvelles de « ses » peintres et de ses connaissances parisiennes. Braque fut gravement blessé⁸³ à Carency en avril 1915. Vlaminck, exempté de service actif puisqu'il avait quatre enfants, était employé dans une usine de munitions. Derain était artilleur. Il sortit miraculeusement indemne de presque trois années passées au front mais ne sera démobilisé qu'en 1919. Léger devint brancardier après avoir été

⁸¹ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 62.

⁸² Pierre Assouline, op. cit., p. 159.

⁸³ Parmi les artistes blessés pendant la Grande Guerre, on peut citer Othon Friesz, La Fresnaye, Fautrier, Gromaire, Masson ou La Patellière.

dans le Génie. Il fut gazé à Verdun. Apollinaire, engagé volontaire puis versé dans l'infanterie pour devenir officier, fut blessé à la tempe en mars 1916. En convalescence à Paris, il reprit très vite ses activités littéraires et, auréolé par son statut de soldat blessé, il devint une figure marquante du monde culturel parisien. Max Jacob, réformé, travaillait dans un bureau à Montmartre. Les espagnols de Paris, comme Picasso, Gris ou Manolo, étaient évidemment épargnés dans cette tourmente et furent les seuls qui purent continuer leurs activités artistiques. Kahnweiler prit aussi, bien sûr, des nouvelles de sa famille en Allemagne, où son petit frère, Gustave, avait été mobilisé dans l'artillerie montée.

Très vite, Kahnweiler se soucia pour ses peintres, qui n'avaient plus de revenus, et, évidemment, pour son commerce. En son absence, et ses biens ayant été mis sous séquestre, son fonds de commerce attirait nécessairement les convoitises, en particulier de la part de jeunes marchands souhaitant s'installer ou développer leurs activités. Ce fut le cas de Paul Guillaume, conseillé par Apollinaire. Derain, par exemple, alors qu'il était au front, s'engagea auprès de ce nouveau marchand pour la durée du conflit. Léonce Rosenberg, l'un des fils du galeriste Alexandre Rosenberg⁸⁴, souhaita lui aussi développer son activité en art contemporain. Juan Gris se tourna vers lui, en accord d'ailleurs avec Kahnweiler. Léonce Rosenberg se trouva donc bientôt acheteur de tableaux auprès de Picasso, de Braque, de Léger... Kahnweiler n'avait pas beaucoup d'estime pour ce marchand mais il lui sut gré d'avoir fait vivre ses peintres lors de cette période difficile.

À Berne, et souvent par l'intermédiaire de Rupf, Kahnweiler rencontra nombre d'« immigrés », comme les peintres Paul Klee – citoyen allemand né à Berne – ou Hans Arp – citoyen « allemand » né à Strasbourg – ou comme le poète Yvan Goll – lui aussi citoyen « allemand » né à Saint-Dié –. Il fit également la connaissance du jeune poète roumain Tristan Tzara à Zurich. C'est dans cette ville que Tzara, Arp et leurs amis lancèrent début 1916 « Dada ». Kahnweiler resta distant vis-à-vis du groupe mais attentif à son influence en peinture.

Kahnweiler mit également à profit ces temps d'inactivité forcée pour réfléchir aux évolutions artistiques qu'il avait vécues ces dernières années. Il rédigea son premier ouvrage de critique d'art, *Der weg zum kubismus*⁸⁵, qui ne sera publié, dans son intégralité, qu'en 1920 et

⁸⁴ Alexandre Rosenberg exposait les impressionnistes et les postimpressionnistes. Ses fils, Léonce et Paul Rosenberg, tinrent chacun une galerie et s'ouvrirent à l'art contemporain, Léonce en premier lieu, puis Paul Rosenberg, lequel devint, pendant l'entre-deux-guerres, le marchand de la plupart des ex-peintres de Kahnweiler et notamment de Picasso.

⁸⁵ Daniel Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*: mit 47 Zinkatzungen und 6 Gravüren, München, Delphin Verlag, 1920, 55 p.

traduit en français bien plus tard, en 1961, comme partie des *Confessions esthétiques*⁸⁶. Ce texte retrace l'histoire de la naissance du cubisme, dont Kahnweiler fut le témoin quasi journalier. Il avait pu notamment voir les états successifs de chacun des tableaux-charnières de ce mouvement et partager les hésitations et les avancées de ses peintres. Mais cet essai n'est pas qu'un historique. Il traduit également la conception de l'art et du cubisme de Kahnweiler, conception imprégnée de ses lectures à la bibliothèque de Berne, celles d'Emmanuel Kant, d'Arthur Schopenhauer, de Georg Simmel ou d'Alois Riegl. Pour expliciter, par exemple, le passage du cubisme analytique au cubisme synthétique, Kahnweiler invoque Kant :

Au lieu d'une description analytique, le peintre peut aussi, s'il le préfère, réaliser de cette manière une synthèse de l'objet, c'est-à-dire, selon Kant : « Ajouter les unes aux autres les différentes représentations de celui-ci et saisir leur multiplicité en une connaissance »⁸⁷.

Si le « kantisme » de l'œuvre de Picasso a pu être discuté⁸⁸, le « critique d'art » Kahnweiler se reconnut lui-même, plus tard, comme néo-kantien et certains critiques le considèrent même comme plus kantien qu'Emmanuel Kant lui-même :

Kahnweiler serait-il alors plus kantien que Kant lui-même ? Moraliste, acharné à traquer l'erreur hédoniste où se sont fourvoyés selon lui l'histoire et la philosophie de l'art⁸⁹.

Mais au-delà de ses réflexions et de ses travaux d'écriture, Kahnweiler « rongait son frein » à Berne. Il avait lu dans la presse les échos de l'esclandre de *Parade*, réunissant Jean Cocteau, Erik Satie, Picasso, les Ballets russes... Le marché de l'art avait également repris à Paris, malgré la situation, du fait des achats, sans grandes nuances, des Américains et des enrichis par la guerre. La galerie Bernheim-Jeune et Léonce Rosenberg reprenaient leurs affaires. La nouvelle de l'armistice le réjouit évidemment mais il apprit bientôt le décès de Guillaume Apollinaire, puis celui de son ami et correspondant fidèle à Paris, Eugène Reignier, tous deux emportés par la grippe espagnole.

Kahnweiler avait maintenant hâte de revenir à Paris, de retrouver « ses » peintres et de se battre pour récupérer son stock. Les nouvelles en provenance de Paris étaient en effet alarmantes : Picasso exposait avec Matisse chez Paul Guillaume ! Mais il lui fallait attendre la signature d'un traité de paix... De Berne, Kahnweiler essaya de réactiver ses accords contractuels avec Gris, mais dut y renoncer – momentanément du moins – du fait des

⁸⁶ Daniel Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, 144 p.

⁸⁷ *Der Weg zum Kubismus*, traduit et intégré dans les *Confessions esthétiques* : Daniel Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, op. cit., p. 34.

⁸⁸ Florence de Mèredieu, *Kant et Picasso : « le bordel philosophique »*, Nîmes, J. Chambon, 2000, 263 p.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 194.

engagements que le peintre avait pris auprès de Léonce Rosenberg. Il entreprit une démarche identique auprès de Braque, qui traitait avec le même Léonce Rosenberg ainsi qu'avec Paul Guillaume, mais Braque était également engagé jusqu'en 1920. Derain et Léger ne purent également se libérer, pour l'essentiel, des engagements pris. Quant à Picasso, les orientations esthétiques de ses travaux avaient largement évolué depuis 1914. Il n'exposait plus aucune toile ou dessin cubiste⁹⁰. Et l'artiste pouvait visiblement se passer de ses services, traitant avec plusieurs marchands, dont Paul Rosenberg qui se plaçait maintenant sur le même marché que son frère Léonce. À ce stade donc, seul Vlaminck⁹¹ fut en mesure d'assurer à Kahnweiler le négoce d'une part de sa production.

À l'occasion de ces échanges, Kahnweiler découvrit également les dissensions qui existaient maintenant entre « ses » peintres. Derain, conforté dans ses orientations classicistes, critiquait le cubisme – passé ou encore pratiqué – et le travail de Braque en particulier. Braque critiquait tout à la fois le travail actuel de Picasso – « un retour à Ingres » – et celui de Gris. Quant à Picasso, il dénigrait la peinture d'à peu près tous ses confrères. La « reprise en mains » par Kahnweiler de son équipe ne s'annonçait donc pas des plus simples.

Kahnweiler se prépara également au combat à livrer pour récupérer ses biens. Il réussit, dans ce but, à convaincre, depuis Berne, les quatre anciens combattants du groupe, Braque, Léger, Derain et Vlaminck, d'appuyer ses futures démarches. Ayant ainsi préparé au mieux son retour, Kahnweiler et son épouse Lucie quittèrent Berne pour Paris le 22 février 1920.

Une descente aux enfers : 1920-1923

Dès son arrivée à Paris, Kahnweiler entreprit d'ouvrir une nouvelle galerie, celle de la rue Vignon étant sous séquestre. Elle ne répondait plus, de toute manière, à ses ambitions. Il trouva un local rue d'Astorg, nettement plus vaste que le précédent. Son installation fut facilitée par une aide, une nouvelle fois, de sa famille à Londres. Sir Sigmund Neumann était décédé en 1916 mais son frère, Ludwig Neumann, qui avait beaucoup d'affection pour son neveu, lui permit de reprendre son activité en lui ouvrant une ligne de crédit significative. Compte tenu de

⁹⁰ Pour apprécier *de visu* la production de « ses » peintres avant de rentrer en France, Kahnweiler prit le temps d'aller visiter l'exposition « La jeune peinture française : les cubistes » organisée en février 1920 à la galerie Moos à Genève par Léonce Rosenberg : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 109. Des toiles récentes de Picasso y étaient exposées : *La jeune peinture française : les Cubistes*, exposition, galerie Moos, Genève, février 1920, cat. par Léonce Rosenberg, 24 p., source [consultée le 28/12/2016] : <https://catalog.hathitrust.org/Record/100591107>.

⁹¹ Le sculpteur Manolo était également prêt à reprendre ses relations avec Kahnweiler mais il s'agissait, dans son cas, plus d'une aide apportée à l'artiste que d'une relation commerciale.

son statut de citoyen allemand et du contentieux qu'il allait avoir à gérer à propos de la mise sous séquestre de ses biens, Kahnweiler établit son activité commerciale et sa galerie au nom d'André Simon – André Cahen de son vrai nom –, un ami et ex-collègue de l'agence Tardieu⁹² en qui il avait toute confiance⁹³. Ce fut donc la galerie Simon qui ouvrit ses portes en septembre 1920. Les prochains ouvrages publiés par Kahnweiler porteront d'ailleurs la mention des « Éditions de la galerie Simon », tout en arborant le sigle des précédentes éditions Kahnweiler, avec ses deux coquilles et ses initiales HK...

Kahnweiler s'employa également à renouer, au plus vite, avec « ses » artistes. Il put rapidement établir une convention avec Manolo, maintenant installé en Espagne. Suivirent des conventions avec Vlaminck, Derain, Braque, Gris et Léger dès que leurs engagements auprès d'autres marchands devinrent caducs. Comme Kahnweiler s'y attendait, Picasso ne souhaita pas reprendre de relations commerciales avec lui, sur fond d'un différend financier datant de 1914. À ce quasi-prétexte, s'ajoutait en réalité une divergence esthétique. Picasso avait en fait « lâché » le cubisme, dès 1914, et son nouveau style s'accordait avec l'ambiance de « retour à l'ordre » qui prévalait alors⁹⁴. Kahnweiler était resté, lui, constant dans ses convictions esthétiques, et il aurait eu, de toutes façons, du mal à soutenir la production récente du peintre. Kahnweiler s'exprima bien plus tard sur cette évolution de style de Picasso, en cherchant à l'expliquer ou à la minimiser :

[Francis Crémieux] : - Et comment avez-vous retrouvé la peinture de ceux qui n'avaient pas été mobilisés parce qu'ils étaient étrangers et quel changement avez-vous trouvé dans leurs œuvres ?

[Kahnweiler] : Il y avait de grands changements. Il y avait notamment ce changement extraordinaire dans la peinture de Picasso. Ce changement qui a amené Picasso, au moins partiellement, vers une peinture classiciste, m'avait beaucoup inquiété à cette époque-là [...] ⁹⁵.

Le choc fut certainement rude pour Kahnweiler même s'il y avait été préparé par ses échanges depuis la Suisse avec ses correspondants fidèles comme Gris ou Max Jacob. Picasso vendait donc maintenant ses toiles au prix fort, en utilisant les services de Paul Rosenberg ou en traitant directement avec ses clients.

⁹² Kahnweiler avait travaillé à l'agence de change Tardieu lors de son premier séjour parisien.

⁹³ André Simon était également collectionneur de peinture : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 110. Il s'abstint cependant de toute intervention dans la gestion « artistique » de la galerie qui portait son nom.

⁹⁴ Voir par exemple André Fermigier dans sa préface : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 73.

Le contexte du marché de l'art à Paris avait d'ailleurs fortement évolué pendant l'absence de Kahnweiler. Profitant de celle-ci, des marchands comme les frères Léonce et Paul Rosenberg ou comme Paul Guillaume s'étaient emparés du créneau de la peinture d'avant-garde⁹⁶. Guillaume, par exemple, se positionnera assez vite comme le principal intermédiaire du collectionneur américain Albert C. Barnes. Quant au nouvel entrant Paul Rosenberg, avec qui traitait donc notamment Picasso, il avait un sens aigu des affaires mais un certain cynisme dans ses relations avec les artistes, ce qui semblait caractériser désormais le marché de l'art parisien.

Kahnweiler s'attacha également à rétablir les liens avec ses anciens correspondants à l'étranger, comme avec Alfred Flechtheim⁹⁷ en Allemagne, ou à en établir de nouveaux si nécessaire. À New-York, par exemple, Brenner, l'un des associés de la Washington Square Gallery, s'était retiré et Kahnweiler dut se trouver un nouvel intermédiaire pour ce marché⁹⁸. Le marchand se mit alors en relation avec Joseph Brummer qui venait d'ouvrir une galerie d'art proposant entre autres de l'art contemporain.

Pressentant sans doute quelques défaillances à venir de la part de « ses » peintres historiques, fort courtisés pour certains par les « nouveaux » marchands, Kahnweiler souhaita enfin élargir le groupe des artistes de la galerie Simon. Dès mai 1920, il conclut ainsi une convention avec le sculpteur Henri Laurens, un ami de longue date de Braque⁹⁹, dont il n'avait cependant découvert les œuvres que récemment, juste avant son retour en France¹⁰⁰. Même si les relations commerciales entre le sculpteur et le marchand eurent des hauts et des bas, Kahnweiler restera attaché, toute sa vie, à la personnalité et à l'œuvre de Laurens. Parlant de sa vie toujours difficile – maladie, pauvreté car Laurens n'aura de succès que très tardivement – et de sa modestie, Kahnweiler dira de lui :

C'est le seul homme à qui j'ai entendu dire une chose que, moi aussi d'ailleurs je dirais volontiers : « Si on me demandait de recommencer ma vie toute entière, avec tous ses malheurs et tout, je dirais immédiatement : oui. »¹⁰¹

⁹⁶ Ces « nouveaux » marchands étaient tous installés rue de la Boétie ou à proximité. Kahnweiler ne choisit donc pas par hasard la rue d'Astorg, également proche.

⁹⁷ L'activité des galeries d'Alfred Flechtheim périclita pendant la guerre suite à sa mobilisation. Elle reprit et se développa ensuite.

⁹⁸ L'autre associé de la Washington Square Gallery, Coady, décéda en 1921 et la galerie ferma.

⁹⁹ Brigitte Léal, *Georges Braque, 1882-1963, op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁰ Il s'agit de l'exposition, déjà évoquée, « La jeune peinture française : les Cubistes » organisée en février 1920 par Léonce Rosenberg à la galerie Moos à Genève.

¹⁰¹ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres, op. cit.*, p. 133.

Relations avec ses peintres, nouvelle galerie, correspondants à l'étranger : Kahnweiler déploya donc une activité débordante à son retour en France. Il s'employa cependant aussi à relancer son activité d'édition. Il s'en était préoccupé d'ailleurs depuis la Suisse. Kahnweiler avait choisi, pour sa « rentrée » d'éditeur, de publier le recueil de poèmes *Voyages* de Fritz Vanderpyl illustré par son ami Vlaminck¹⁰². Vanderpyl était un poète et critique d'art, habitué des bars de Montparnasse où il avait côtoyé Apollinaire. Engagé volontaire pendant la guerre, ce hollandais de naissance avait acquis la nationalité française et déjà publié plusieurs ouvrages de poésie, notamment *Mon chant de guerre*¹⁰³ en 1917. Cette première édition de Kahnweiler à son retour de Suisse était donc marquée par l'ambiance de l'après-guerre.

La levée du séquestre – et la récupération de son stock de tableaux d'avant-guerre – restait la préoccupation principale du marchand. Dans ses démarches, Kahnweiler avait pu avoir l'appui de certains de ses peintres, notamment de Léger. Il avait également réussi à susciter diverses interventions politiques. Malgré tout, en ce début 1921, l'issue de cette affaire s'annonçait mal puisque l'Allemagne rechignait à payer les réparations prévues au traité de Versailles¹⁰⁴. La vente aux enchères de son stock devint donc vite inéluctable, comme le devint celle des collections, également saisies, d'autres citoyens allemands. Ce fut ainsi que la collection parisienne de son ami Wilhelm Uhde, des « Braque », des « Dufy », etc., fit l'objet d'une vente à Drouot¹⁰⁵ le 30 mai 1921. L'expert de la « vente Uhde », qui allait également intervenir pour celle du stock Kahnweiler, était Léonce Rosenberg. Le marchand s'était, de longue date, mis en position pour freiner les ambitions de Kahnweiler et l'empêcher de reprendre ses activités à Paris, usant notamment de son statut de combattant pendant la guerre. Si Kahnweiler lui avait su gré d'avoir fait vivre « ses » peintres pendant qu'il était en « exil » en Suisse, il n'appréciait nullement ses prétentions de marchand et d'expert des cubistes, et certainement pas sa participation à ces ventes, véritables « exécutions publiques », comme le fut celle des biens d'Uhde. Les peintres, dont les tableaux étaient vendus à l'encan, n'appréciaient pas non plus l'intervention de Léonce Rosenberg dans ces affaires, même s'ils avaient fait appel à lui pendant la guerre. Il s'agissait à la fois d'une question de principe et de

¹⁰² Fritz Vanderpyl, *Voyages*, illustré de gravures sur bois par Vlaminck, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1920, non paginé [27] p.

¹⁰³ Fritz R. Vanderpyl, *Mon chant de guerre*, Paris, La Belle Édition, 1917, 29 p.

¹⁰⁴ L'année 1921 fut également marquée par le décès du père de Daniel Henry Kahnweiler, avec lequel il ne s'entendait pas, du moins quand il était jeune. Même s'ils avaient appris à mieux s'apprécier, il semble que Kahnweiler ne se déplaça pas en Allemagne pour ses obsèques : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 223.

¹⁰⁵ *Vente, Art. 1921-05-30, Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins par Georges Braque, Nils de Dardel, Raoul Dufy... [et al.] composant la collection Uhde ayant fait l'objet d'un [sic] mesure de séquestre de guerre...*, expert Léonce Rosenberg, Paris, 1921, 7 p.

leur intérêt puisque ces ventes massives allaient déprécier leurs travaux. Ce fut dans ce contexte qu'un pugilat eut lieu à Drouot entre Léonce Rosenberg et Braque – qui pratiquait la boxe – peu avant la première vacation de la « vente Kahnweiler ». Celle-ci se tint les 13 et 14 juin 1921¹⁰⁶. Étaient présents dans la salle la plupart des marchands de la place de Paris comme Durand-Ruel, les Bernheim-Jeune, Paul Rosenberg ou Paul Guillaume¹⁰⁷, des marchands étrangers également et de nombreux acteurs du monde parisien des arts et des lettres s'intéressant à la peinture d'avant-garde comme le couturier et collectionneur Jacques Doucet, les poètes ou écrivains Paul Éluard, André Breton, Jean Paulhan ou Tristan Tzara, etc. Ni Kahnweiler, ni « ses » peintres ne voulurent cependant assister à ce triste spectacle. Pour tenter de replacer une partie de ses tableaux en mains amies, Kahnweiler avait organisé un « syndicat » d'achat apparaissant sous le nom de Grassat et regroupant notamment son ami Rupf et son correspondant en Allemagne Alfred Flechtheim. L'État – c'est-à-dire les conservateurs de musées nationaux – n'acheta presque rien¹⁰⁸ et les principaux acquéreurs furent les divers marchands étrangers et français. La galerie Bernheim-Jeune emporta par exemple de nombreux Vlaminck. Paul Rosenberg acheta le *Portrait de Lucie Kahnweiler* par Derain, qui atteignit la cote la plus élevée de la vente¹⁰⁹. En termes de valeur en référence au marché, les toiles de Derain obtinrent en effet un score honorable, alors que les tableaux de Picasso, de Léger ou de Gris, et, dans une moindre mesure, ceux de Braque, furent largement déclassés. Le « syndicat » Kahnweiler racheta la moitié des tableaux de Braque et la plupart des toiles de Gris et des sculptures de Manolo, les uns comme les autres étant peu demandés. La deuxième vacation de la « vente Kahnweiler » eut lieu les 17 et 18 novembre 1921, selon un scénario voisin¹¹⁰. Cette fois-ci, ce furent les toiles de Vlaminck les mieux loties en termes de cote et les tableaux cubistes de Picasso et de Braque les moins bien traités. Le « stock » des

¹⁰⁶ *Vente, Art. 1921-06-13 - 1921-06-14, Paris, Catalogue des tableaux, gouaches et dessins par Georges Braque, André Derain, Othon Friesz... [et al.], sculptures..., faïences décorées..., art nègre, éditions de luxe..., composant la collection de la galerie Kahnweiler*, expert Léonce Rosenberg, Paris, 1921, 32 p.

¹⁰⁷ Il ne semble pas qu'Ambroise Vollard ait assisté à ces ventes.

¹⁰⁸ Un tel positionnement de l'État et des conservateurs de musée renforça l'aversion de Kahnweiler pour toute intervention étatique dans le domaine de l'art contemporain.

¹⁰⁹ Un tel achat apparaît comme un défi du marchand Paul Rosenberg vis-à-vis de son « collègue » Kahnweiler.

¹¹⁰ *Vente, Art. 1921-11-17 - 1921-11-18, Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins par Bernard Boutet de Monvel, Georges Braque, André Derain... [et al.] composant la collection de la galerie Kahnweiler...*, 2^e vente, expert Léonce Rosenberg, Paris, 1921, 34 p. Les catalogues des quatre vacations de la vente Kahnweiler mentionnent plusieurs tableaux de peintres « étrangers » à la galerie, comme ici Boutet de Monvel. Kahnweiler avait toujours affiché le fait que sa galerie ne négociait que les œuvres de « ses » peintres. Il y a donc eu des exceptions à ce principe général. Ce point est discuté par Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 128. Persin raconte aussi l'achat en 1922 par Kahnweiler au critique Louis Vauxcelles [premier paradoxe puisqu'il s'agit d'un pourfendeur des cubistes] du tableau *La Bohémienne endormie* du Douanier Rousseau [deuxième paradoxe puisque Kahnweiler appréciait peu le travail de ce peintre]. Kahnweiler revendit ensuite le tableau à l'intermédiaire Pierre-Henri Roché : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 120.

éditions Kahnweiler fit aussi partie des enchères lors de cette deuxième vacation. Les exemplaires de l'*Enchanteur pourrissant* ou des *Maternel*, invendus en 1914, furent ainsi acquis par des librairies spécialisées ou par des collectionneurs¹¹¹. Comme lors de la première vacation, la presse et les critiques d'art en général se déchainèrent à l'encontre de l'« Allemand Kahnweiler »... Comme l'avait anticipé le marchand, la cote des tableaux cubistes en général et celle des « cubistes Kahnweiler » en particulier s'étaient dégradées dès ces premières vacations. Tel l'« arroseur arrosé », le marchand sans doute le moins habile en ce secteur du marché, l'« expert » Léonce Rosenberg, se retrouva donc pratiquement en faillite. Et, toute honte bue, il rechercha les conseils de Kahnweiler, alors même que le processus des ventes était toujours en cours à Drouot sous sa houlette ! Celui-ci, sans l'aider, bien évidemment, fit en sorte qu'il obtint un moratoire, de manière que le marché ne soit pas une nouvelle fois inondé.

Mais l'année 1921 ne fut pas que celle des premières « ventes Kahnweiler ». Depuis le début de l'année, les Kahnweiler habitaient rue de la Mairie à Boulogne dans une maison assez vaste, leur permettant de loger aussi Louise, la fille de Lucie, surnommée Zette, ainsi que Berthe Godon¹¹², « Béro », l'une des sœurs de Lucie¹¹³. Assez vite, Daniel Henry et Lucie prirent l'habitude de réunir chez eux le dimanche leurs amis, écrivains, poètes ou artistes en général. Juan Gris et son épouse Josette, qui vinrent habiter également Boulogne, en début d'année 1922, à deux pas des Kahnweiler, participèrent assidûment, en voisins, à ces réunions, autant festives que culturelles, et Juan Gris en fut l'un des « animateurs ». Derain¹¹⁴, Vlaminck, Braque¹¹⁵ ou Léger¹¹⁶ fréquentèrent aussi Boulogne, du moins pendant un certain temps¹¹⁷. Dès 1920 cependant, Kahnweiler avait élargi le cercle de ses amis et connaissances, par l'entremise notamment de Max Jacob, et, pendant cinq à six ans¹¹⁸, nombre d'artistes, appartenant ou non à l'équipe de Kahnweiler, d'écrivains, de poètes, etc. fréquentèrent la rue de la Mairie. Les Kahnweiler reçurent ainsi le peintre André Masson et son épouse Odette – André Masson

¹¹¹ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 131.

¹¹² Berthe Godon ép. Lascaux : 1893-1984.

¹¹³ Lucie Godon avait trois sœurs, Jeanne (1886-1973) – qui resta à Sancerre s'occuper de ses parents et ne rejoignit les Kahnweiler à Boulogne que pendant les années 1930 –, Berthe (1893-1984) et Germaine (1896-1920 ?), la cadette, qui décéda jeune : Aliette Armel, *op. cit.*, p. 728.

¹¹⁴ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁵ La participation de Vlaminck et de Braque aux « dimanches de Boulogne » en 1921-1922 est plausible mais non documentée.

¹¹⁶ La participation de Léger et de son épouse aux « dimanches de Boulogne » jusqu'en 1923 est attestée par exemple par une photo : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 256 et suivantes.

¹¹⁷ Jusqu'à leur rupture avec Kahnweiler, comme nous le verrons plus loin.

¹¹⁸ Les « dimanches de Boulogne » s'espaçèrent en effet à partir de 1926 pour diverses raisons que nous détaillerons.

rejoindra bientôt l'« équipe Kahnweiler » –, le jeune auteur dramatique Armand Salacrou et son épouse Lucienne – Kahnweiler avait fait la connaissance de Salacrou dans l'atelier de Masson –, André Malraux – lorsqu'il n'était pas « retenu » en Indochine par quelque affaire de vol de statuettes – et sa femme Clara, le peintre Élie Lascaux – nous verrons plus loin que Lascaux intégrera peu après et la famille Kahnweiler et son équipe de peintres –, le comédien et poète Antonin Artaud que Lascaux avait introduit auprès des Kahnweiler, le compositeur Erik Satie, le doyen de ces réunions, qui décèdera en 1925, le poète Georges Limbour, le futur éditeur d'art Iliazd – Ilia Zdanévitch de son vrai nom –, l'ami et associé de Kahnweiler André Simon, les peintres André Beaudin et son épouse Suzanne Roger – qui feront tous deux, plus tard, partie des peintres de Kahnweiler –, l'écrivain et collectionneuse Gertrude Stein – que Kahnweiler connaissait de longue date – et son amie Alice Toklas, l'écrivain Marcel Jouhandeau, le poète, écrivain et mentor des surréalistes André Breton, Tériade¹¹⁹ et Maurice Raynal, tous deux critiques d'art sous un pseudonyme commun à *l'Intransigeant*, le poète Pierre Reverdy, le dadaïste Tristan Tzara que Kahnweiler avait rencontré en Suisse, les deux jeunes (futurs) surréalistes Robert Desnos et Michel Leiris¹²⁰ – Michel Leiris avait été présenté à Kahnweiler par Masson et il intégrera lui aussi un peu plus tard la famille Kahnweiler –, Georges Bataille, un ami proche de Michel Leiris, le peintre Gaston-Louis Roux, qui rejoindra la galerie Simon en 1927, le poète chilien Vicente Huidobro, le sculpteur cubiste Jacques Lipchitz – qui, au cours des années 1920, préférait ne pas s'attacher à un marchand –, le jeune Roland Tual, futur compagnon de route des surréalistes, qui ouvrira un peu plus tard une galerie d'art dédiée aux artistes de ce mouvement et deviendra producteur de cinéma, l'écrivain suisse Charles-Albert Cingria, l'artiste et architecte Le Corbusier – de son vrai nom Charles-Édouard Jeanneret-Gris – qui avait déjà, pendant ces années 1920, une certaine renommée en architecture, etc. À cette liste impressionnante de participants – assidus ou occasionnels – à ces « dimanches de Boulogne », il faut bien sûr ajouter l'ami fidèle de Kahnweiler, Max Jacob, qui venait rejoindre ces assemblées lorsqu'il quittait sa « retraite » auprès du monastère – alors désaffecté – de Saint-Benoît-sur-Loire¹²¹. Picasso fit aussi quelques apparitions, après 1923, à ces réunions dominicales, même s'il était plus distant du « cercle Kahnweiler ». Mais son évolution artistique et sa « réussite » y étaient largement commentées.

¹¹⁹ Efstratios Eleftheriadis, plus connu sous le nom de Tériade, deviendra éditeur d'art, comme Iliazd. La participation de ces deux futurs éditeurs aux « dimanches de Boulogne » a pu inspirer leur vocation.

¹²⁰ Michel Leiris : 1901-1990.

¹²¹ À partir de juin 1921, Max Jacob s'établit à Saint-Benoît-sur-Loire, logeant au presbytère, pour fuir la vie parisienne et ses tentations, drogues et liaisons homosexuelles. Il venait cependant régulièrement à Paris et il quitta sa retraite en 1928 pour y revenir en 1936.

Le jeune Michel Leiris fréquenta de manière assidue ces réunions. Il y rencontra Louise, qui assurait par ailleurs le secrétariat de la galerie Simon depuis son ouverture, et ils se marièrent en 1926. Quant au peintre Élie Lascaux, il fit chez les Kahnweiler la connaissance de Berthe, la sœur de Lucie, et il l'épousa en 1925. Pendant un temps d'ailleurs, les Kahnweiler hébergèrent les deux jeunes couples Lascaux et Leiris. Les réunions dominicales rue de la Mairie eurent donc aussi un caractère familial avec la présence des Leiris, des Lascaux ou celle d'amis intimes comme les Gris. Familiales donc, informelles et festives¹²², les « dimanches de Boulogne » eurent également le caractère d'un « laboratoire d'idées », d'une sorte de « bouillon de culture », où germèrent notamment plusieurs des initiatives du marchand en matière d'édition au cours de ces années 1920, point sur lequel nous reviendrons.

En matière d'édition justement, Kahnweiler avait bâti, dès l'année précédente, son « programme 1921 » en prévoyant de solliciter à peu près tous « ses » peintres. Cette cuvée 1921 s'avéra d'ailleurs la plus productive de l'éditeur puisque la galerie Simon ne publia pas moins de six ouvrages cette année-là. Kahnweiler sollicita à nouveau Max Jacob pour le conte philosophique *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.* et le fit illustrer par Juan Gris¹²³. Il réunit également le jeune André Malraux – que lui avait recommandé Max Jacob – et F. Léger pour *Lunes en papier*¹²⁴. Leur ouvrage fut une double première : première édition pour Malraux¹²⁵ et premier livre illustré par Léger. Vlaminck illustra ses propres poèmes, *Communications*¹²⁶. Le sculpteur Laurens accompagna d'eaux-fortes *Les Pélican*, une pièce en deux actes du très jeune Raymond Radiguet – encore une connaissance de Max Jacob –, réalisant ainsi sa première intervention en illustration¹²⁷. Braque, qui n'avait pas encore illustré d'ouvrages pour Kahnweiler, grava des bois en couleurs pour *Le Piège de Méduse*, seule œuvre

¹²² Kahnweiler dira de cette période des « dimanches de Boulogne » : « ...cette période a été pour moi une sorte de seconde jeunesse » : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 119.

¹²³ Max Jacob, *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P. T. T. : conte philosophique*, illustré de quatre lithographies hors-texte par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [19] p.

¹²⁴ André Malraux, *Lunes en papier*, Petit livre où l'on trouve la relation de quelques luttes peu connues des hommes, ainsi que celle d'un voyage parmi les objets familiers, mais étranges, le tout selon la vérité et orné de gravures sur bois également très véridiques par Fernand Léger, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [40] p.

¹²⁵ Du fait de sa participation aux « dimanches de Boulogne » et après sa « prestation » avec Léger pour Kahnweiler, André Malraux, quelque peu affabulateur, se présenta volontiers comme directeur littéraire des éditions de la galerie Simon. Pierre Assouline précise bien qu'il n'en a rien été : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 259.

¹²⁶ Maurice de Vlaminck, *Communications : poèmes & bois gravés*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [14] p.

¹²⁷ Raymond Radiguet, *Les Pélican*, pièce en 2 actes, illustrée d'eaux-fortes par Henri Laurens, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [28] p.

écrite d'Erik Satie¹²⁸. Enfin ce fut Manolo¹²⁹ qui illustra le recueil de poèmes *Cœur de chêne* de Pierre Reverdy¹³⁰. Le choix des auteurs publiés au cours de cette année 1921 reflète l'immersion rapide de Kahnweiler dans le milieu de l'avant-garde littéraire parisienne, aidé en cela par Max Jacob. Les éditions de Radiguet et de Satie, notamment, révèlent aussi la proximité du marchand, à cette période, avec l'entourage de Jean Cocteau, bien qu'il ne le publiât pas. Quant aux illustrateurs sollicités, il s'agit pour l'essentiel des « anciens » artistes de la galerie Kahnweiler qui n'étaient pas intervenus avant 1914.

Kahnweiler chercha à faire repousser les dernières vacations de « sa » vente de manière à laisser un répit au marché. Mais, contre son propre intérêt, l'État maintint son agenda et une troisième vacation¹³¹ se tint à Drouot le 4 juillet 1922, avant une dernière en 1923. Quelques 70 tableaux partirent lors de cette troisième vente. Seules, à nouveau, les œuvres de Vlaminck et de Derain obtinrent des cotes acceptables.

Le contexte d'affaire se dégrada donc un peu plus pour Kahnweiler. Il chercha dès lors à élargir sa clientèle, notamment en sollicitant de nouveaux collectionneurs, et à ouvrir sa galerie à de nouveaux artistes. En 1921, déjà, Kahnweiler avait envisagé de passer un accord avec Matisse. Il y avait renoncé, autant pour des raisons esthétiques que commerciales. Au cours de l'année 1922, il souhaita concrétiser de nouveaux « recrutements ». Max Jacob lui avait présenté le peintre catalan Josep de Togorès. Il l'intégra à son équipe ainsi qu'Élie Lascaux, l'ami de sa belle-sœur Berthe. Lascaux peignait avec un style naïf ayant peu de rapport avec la peinture que la galerie Simon avait défendue du moins jusque-là. Ce fut donc sans doute pour des raisons « familiales » que Kahnweiler devint son marchand. Quant à Togorès, il n'était pas non plus dans la « lignée » de la galerie, avec un style classicisant inspiré, comme l'art de Manolo, du « noucentisme » catalan. Ces récents « recrutements » du marchand apparaissent donc plutôt comme le signe des difficultés de la période.

Ce sont ces mêmes difficultés qui amenèrent probablement Kahnweiler à organiser dès 1922, pour chacun de ces « nouveaux » peintres, Togorès et Lascaux, une exposition rue

¹²⁸ Erik Satie, *Le piège de Méduse*, comédie lyrique en 1 acte avec musique de danse du même Monsieur, ornée de gravures sur bois par M. Georges Braque, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [36] p.

¹²⁹ Atteint d'une maladie en partie invalidante, Manolo délaissa après la guerre la sculpture pour la peinture et l'aquarelle.

¹³⁰ Pierre Reverdy, *Cœur de chêne*, illustré de gravures sur bois par Manolo, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [43] p.

¹³¹ *Vente, Art. 1922-07-04. Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins par Bernard Boutet de Monvel, Georges Braque, André Derain... [et al], composant la collection de la galerie Kahnweiler...*, 3^e vente, expert Léonce Rosenberg, Paris, 1922, 18 p.

d'Astorg alors qu'aux temps héroïques du cubisme, il s'était vite refusé à cette pratique. Ces expositions dédiées¹³² eurent cependant un certain succès, de même d'ailleurs que celle organisée pour Lascaux, l'année suivante, à New-York, chez Brummer¹³³.

Dès 1921, Kahnweiler s'était également intéressé, sur les conseils de Lascaux, au travail du peintre André Masson. Masson vivait mal de son art et souhaitait pouvoir se consacrer réellement à la peinture. Kahnweiler lui fit en 1922 de premiers achats puis s'accorda avec lui sur un traité. Il réussit donc à intégrer à son équipe trois nouveaux peintres au cours de l'année.

En matière d'édition, l'année 1922 fut bien moins « riche » que la précédente. La galerie Simon ne publia en effet qu'un seul livre, *Le Nez de Cléopâtre*, du jeune poète Georges Gabory, illustré par son ami Derain¹³⁴. Avec l'illustration par Derain de cet ouvrage, chacun des « anciens » artistes de Kahnweiler, œuvrant – encore – pour la galerie, Vlaminck, Derain, Braque, Gris, Léger, Manolo, avait donc fait son « devoir » vis-à-vis du marchand après sa rentrée à Paris. Il s'avéra cependant assez vite que « le cœur n'y était plus » et ce fut, pour beaucoup d'entre eux, leur dernière prestation d'illustration pour Kahnweiler.

La quatrième et dernière vacation¹³⁵ de la « vente Kahnweiler » eut lieu les 7 et 8 mai 1923¹³⁶. Dans des conditions déplorables de présentation, presque 300 toiles, parmi lesquelles une cinquantaine de « Picasso », furent bradées en une ultime mascarade¹³⁷. Cette vente s'apparenta à une liquidation, avec un nombre de pièces dispersées très supérieur aux précédentes et des enchères « à charge » ridiculisant les œuvres proposées, à l'encontre même

¹³² Les catalogues des expositions Togorès et Lascaux de 1922 furent préfacés, tous deux, par leur ami Max Jacob : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 171.

¹³³ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 263.

¹³⁴ Georges Gabory, *Le nez de Cléopâtre*, illustré de pointes sèches par André Derain, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1922, non paginé [72] p.

¹³⁵ *Vente, Art. 1923-05-07 - 1923-05-08, Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches, dessins et estampes par Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck... [et al.], composant la collection de la galerie Kahnweiler...*, expert Durand-Ruel, Paris, 1923, 27 p.

¹³⁶ Il y eut quatre vacations pour la vente des biens séquestrés de la galerie et une cinquième pour celle des biens propres de Kahnweiler : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 94. Les biographies de Kahnweiler ne précisent pas la date et le catalogue de cette dernière vacation.

¹³⁷ Curieusement, l'expert indiqué pour cette quatrième et dernière vacation est M. Durand-Ruel (voir les références du catalogue données ci-avant). Ce fait est confirmé par le compte-rendu de la vente fait par Robert Desnos pour *Paris Journal* : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 138. Durand-Ruel, l'un des « maîtres » de Kahnweiler, était décédé en 1922. S'agit-il de la galerie Durand-Ruel ? Léonce Rosenberg, en quasi faillite, avait-il mis fin à ses fonctions d'expert ? Ou avait-il été récusé ? Ce changement d'expert pour cette dernière vacation de la « vente Kahnweiler » n'est commenté dans aucun des ouvrages biographiques sur Kahnweiler.

des intérêts de l'État¹³⁸. En quatre vacations, la « vente Kahnweiler » rapporta 700 000 francs à l'État français sans que celui-ci, dans le contexte politique de l'après-guerre, ne cherchât même à retenir quelques œuvres « historiques »¹³⁹. Quant à Kahnweiler, cette vente, qui dura deux années, le marqua profondément. Même ses archives y furent dispersées et il ne tint qu'à la fidélité de son ami collectionneur Roger Dutilleul¹⁴⁰ de les recouvrer, puisque celui-ci les racheta à Drouot pour les lui offrir¹⁴¹. C'est ainsi que la galerie Louise Leiris détient toujours une part au moins des archives de la galerie Kahnweiler d'avant 1914.

Les détracteurs de Kahnweiler, et du cubisme en général, s'étaient déchaînés au moment de cette dernière vacation à Drouot. Kahnweiler voulut en quelque sorte leur répondre en organisant une exposition de groupe rue d'Astorg concomitante à la vente. Ce même mois de mai 1923, la galerie Simon présenta en effet des accrochages de Braque, Derain, Gris, Lascaux, Laurens, Manolo, Masson, Picasso, Togorès et Vlaminck, mêlant donc des artistes « historiques » avec de nouvelles recrues. Mais il s'avéra vite que l'unité du groupe au sein de la galerie n'était que de façade. La cohésion entre les anciens artistes de la rue Vignon et le marchand ainsi qu'entre les artistes eux-mêmes, anciens ou nouveaux, n'avait pas résisté aux coups de boutoir que représentèrent la Grande Guerre, le contexte d'après-guerre, ces ventes à Drouot et les ambitions des « nouveaux » marchands. Au cours de la guerre, en effet, les parcours – « géographiques » et d'« état d'esprit » – des uns et des autres, artistes et marchand, avaient de fait divergé, les uns combattant et les autres repliés à l'arrière ou réfugiés en Suisse. Quant à ces ventes à Drouot, associées au nom de Kahnweiler, elles eurent un effet désastreux pour le renom ou la cote des peintres concernés. Derain était devenu depuis 1919 l'un des maîtres reconnus, avec Matisse, de la « peinture française », salué par tous les critiques de Waldemar-George à Salmon¹⁴², et même par André Breton¹⁴³. L'association, devenue anachronique, du nom de Derain avec celui des cubistes ne pouvait que nuire à son image,

¹³⁸ Des ouvrages des éditions Kahnweiler firent à nouveau partie des pièces dispersées lors de cette dernière vacation selon Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 250.

¹³⁹ Il faut noter que le séquestre puis la vente des biens de Kahnweiler donna lieu à deux actions en recours parallèles. Kahnweiler, tout d'abord, lança une procédure d'indemnisation auprès de l'État allemand. Après quelques réticences – du fait de la situation « militaire » de Kahnweiler –, la procédure aboutit et une somme modeste lui fut versée : Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 232 et 242. Par ailleurs, son oncle Ludwig Neumann lança une action en justice auprès de l'État français pour recouvrer de celui-ci le prêt qui avait été fait à Kahnweiler en 1907 pour son installation. Il fut débouté au motif que ce prêt n'était en fait qu'une libéralité pour son neveu...

¹⁴⁰ Roger Dutilleul transmet l'essentiel de sa collection à son neveu Jean Masurel, lui-même collectionneur. Celui-ci fit don de sa collection à la métropole de Lille, conduisant ainsi à la création du LaM – Lille Métropole, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut – à Villeneuve d'Ascq.

¹⁴¹ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 251.

¹⁴² Michel Charzat, *op. cit.*, p. 208.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 218.

comme ce fut le cas aussi pour Vlaminck, même si la cote de leurs travaux n'eut pas trop à en souffrir. Quant aux cubistes eux-mêmes, c'est le cours de leur peinture qui en souffrit, qu'ils se soient par ailleurs éloignés ou non de leur manière de peindre d'avant la guerre.

Les ventes à Drouot agirent donc comme cristallisateur des divergences, en particulier esthétiques, entre Kahnweiler et la plupart de ses peintres « historiques ». Ce fut le cas notamment avec Derain et Vlaminck, qui, eux-mêmes, ne s'entendaient plus depuis 1922¹⁴⁴. Décelables en fait dès le retour à Paris du marchand – si tant est qu'elles n'existaient pas déjà au cours des années 1912-1914 –, ces divergences esthétiques s'accrochèrent pendant les années 1921 à 1923. Vlaminck puis Derain remirent bientôt en cause leurs conventions avec la galerie Simon. Kahnweiler se remémore ainsi les termes du « divorce » d'avec les deux peintres :

C'était un divorce spirituel autant qu'un divorce matériel. Derain me l'a dit et Vlaminck également. Ils prétendaient avoir tant souffert dans « cette boutique cubiste » comme disait Derain, de la rue Vignon. Vlaminck qui avait été étonné et vraiment subjugué par le cubisme, plus tard se révoltait contre sa propre soumission...¹⁴⁵

Derain conclut avec Paul Guillaume et Vlaminck avec Bernheim-Jeune. Braque préféra lui aussi traiter avec un autre marchand et choisit, comme l'avait fait avant lui Picasso, Paul Rosenberg. Léger fit le même choix, bien que, dans son cas, Kahnweiler réussit à négocier un accord à trois et put continuer à commercialiser ses toiles de petit format. De « ses » sept artistes d'avant la guerre, Braque, Derain, Gris, Léger, Manolo, Picasso, Vlaminck, Kahnweiler ne gardait donc plus auprès de lui, en fin d'année 1923, que le fidèle Juan Gris et le sculpteur Manolo. Laurens, enfin, qui ne l'avait pourtant rejoint que récemment, n'avait pas été satisfait, dès 1921¹⁴⁶, des conditions financières que lui proposait Kahnweiler et il préféra lui aussi ne pas renouveler ses accords fin 1923¹⁴⁷. Après la dispersion de son stock à Drouot et ces nombreux départs, à 39 ans, « Henry Kahnweiler est nu »¹⁴⁸ résume Pierre Assouline.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁴⁵ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁶ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴⁷ Daniel Henry Kahnweiler, *marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 137.

¹⁴⁸ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 251.

Une résilience exceptionnelle : 1923-1929

Visiblement, cependant, il en fallait plus pour abattre un homme de la trempe de Kahnweiler. Après avoir conclu en 1922 avec trois nouveaux peintres, Togorès, Lascaux et Masson, Kahnweiler passa contrat en 1923 avec une autre artiste, Suzanne Roger, pour laquelle il organisa d'ailleurs une exposition en fin d'année. Suzanne Roger était l'épouse du peintre André Beaudin, un ami de Juan Gris, et tous deux participaient aux « dimanches de Boulogne ». Beaudin continua, lui, à traiter avec la galerie Percier¹⁴⁹, du moins à ce stade.

Au cours de cette même année 1923, et malgré les difficultés rencontrées, Kahnweiler ne délaissa pas, non plus, ses activités d'édition. Du fait des circonstances cependant, tous les ouvrages qu'il publia furent illustrés par de « nouveaux » peintres. Kahnweiler demanda ainsi à Togorès d'illustrer *Le Guignol horizontal* d'Henri Hertz, un écrivain et poète proche de Max Jacob¹⁵⁰. Lascaux grava les bois du recueil *Tric trac du ciel* de son ami Antonin Artaud¹⁵¹. Il s'agit d'une double « première » : première édition pour Artaud et premier livre illustré par Lascaux. Suzanne Roger, enfin, réalisa son premier travail d'illustration pour *La Couronne de Vulcain* de Max Jacob, avec des lithographies en couleurs¹⁵².

Kahnweiler n'avait pas encore organisé d'exposition dédiée pour Masson. Celle-ci eut lieu en février-mars 1924. Depuis son entrée à la galerie Simon, l'artiste avait pu, enfin, se consacrer à son art et cette exposition était l'aboutissement de deux années de travail. La peinture de Masson suscita immédiatement l'intérêt d'André Breton et de ses amis qui découvrirent à cette occasion l'œuvre du peintre. Breton, participant occasionnel aux réunions de Boulogne, échangeait d'ailleurs souvent avec Kahnweiler idées et projets. Il lui adressa, par exemple, en octobre 1924, le *Manifeste du surréalisme*, tout juste paru, et Kahnweiler lui

¹⁴⁹ La galerie Percier avait été fondée en 1922 par André Level, un homme d'affaire et amateur d'art, ainsi que par plusieurs collectionneurs dont André Lefèvre et Alfred Richet. Lefèvre et Richet étaient des clients fidèles de Kahnweiler. Plus tard, en 1940-1941, ils l'aidèrent d'ailleurs dans les démarches liées au « rachat » par Louise Leiris de la galerie Simon « aryanisée ». Ce contexte de relations étroites entre Kahnweiler et la galerie Percier, dès les années 1920, explique assez bien pourquoi Kahnweiler ne chercha pas en 1923 à passer contrat avec Beaudin.

¹⁵⁰ Henry Hertz, *Le guignol horizontal*, illustré de lithographies par Josep de Togorès, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé [48] p.

¹⁵¹ Antonin Artaud, *Tric trac du ciel*, illustré de gravures sur bois par Élie Lascaux, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé [16] p.

¹⁵² Max Jacob, *La couronne de Vulcain*, conte breton, illustré de lithographies par Suzanne Roger, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé.

rappela, à cette occasion, qu'il souhaitait éditer un texte de sa part¹⁵³. Breton ne donna cependant pas de suite à cette proposition.

Deux projets de publication aboutirent en revanche en 1924. Kahnweiler, délaissant quelque peu l'entourage de Jean Cocteau, s'était rapproché du groupe de jeunes poètes amis du peintre Masson. Le marchand avait ainsi sollicité Georges Limbour, adepte à la fois de la rue Fontaine – le fief d'André Breton – et de la rue Blomet – l'atelier d'André Masson -. Le recueil de poèmes *Soleil bas*¹⁵⁴ fut une première édition pour le poète et le premier livre illustré par Masson. Limbour avait d'ailleurs signé la préface du catalogue de l'exposition du peintre au début de l'année. Le jeune auteur dramatique Armand Salacrou, un ami de Masson également, mais aussi un fidèle des « dimanches de Boulogne », confia à Kahnweiler une pièce en un acte, *Le Casseur d'assiettes*, que le marchand édita en 1924 également, avec des lithographies de Juan Gris¹⁵⁵. *Le Casseur d'assiettes* fut une première en édition pour Salacrou, qui n'était pas connu à l'époque. Kahnweiler s'employa d'ailleurs à le recommander auprès de divers directeurs de théâtre.

L'année 1925 fut attristée par le décès d'Erik Satie. Kahnweiler et plusieurs participants des réunions à Boulogne assistèrent à son enterrement. L'activité de la galerie, en pleine « reconversion », restait difficile. Kahnweiler porta cependant toute son attention à ses éditions, elles-mêmes en évolution. Le recueil de poèmes *Simulacre* de Michel Leiris illustré de lithographies d'André Masson¹⁵⁶ marque ainsi le rattachement pour un temps du groupe de la rue Blomet – Leiris, Limbour, etc. – au mouvement surréaliste. La publication de la pièce de théâtre *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara, illustrée par Juan gris¹⁵⁷, s'inscrit en revanche dans la mouvance « précédente » de Cocteau. Ce dernier et Tzara s'étaient en effet rapprochés après le bannissement de l'ex-meneur de « Dada » par les surréalistes. Le troisième ouvrage publié en 1925 par Kahnweiler diffère encore des deux premiers. Il détonne d'ailleurs dans les éditions du marchand puisqu'il ne s'agit ni d'un auteur « inédit » ni d'illustrations réalisées par un peintre de sa galerie. Il s'agit de *Brigitte ou La Belle au bois dormant*, un recueil de contes

¹⁵³ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁴ Georges Limbour, *Soleils bas*, poèmes illustrés d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1924, non paginé [13] p.

¹⁵⁵ Armand Salacrou, *Le casseur d'assiettes*, pièce en 1 acte, ornée de lithographies par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé.

¹⁵⁶ Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [48] p.

¹⁵⁷ Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, tragédie en 15 actes, ornée d'eaux-fortes par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [64] p.

de Marcel Jouhandeau illustré Marie Laurencin¹⁵⁸. Jouhandeau, qui avait déjà publié des romans chez Gallimard, fréquentait la rue Blomet et était un proche de Leiris. Il était aussi l'un des protégés de Marie Laurencin. Kahnweiler connaissait l'artiste depuis les années héroïques où elle était la muse d'Apollinaire. Elle était maintenant une figure saillante des mondanités parisiennes et il arrivait d'ailleurs à Kahnweiler de commercialiser quelques-uns de ses tableaux¹⁵⁹. Pour rendre compte de cette publication « hors norme » du marchand, nous émettrons d'ailleurs, au chapitre suivant, l'hypothèse que Kahnweiler envisagea un moment d'étendre le champ de ses éditions. Sans doute est-ce pour cette même raison que le marchand-éditeur « exposa » à la section du livre d'art de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs qui se tint cette année-là à Paris¹⁶⁰. L'Exposition ne portait que sur les arts décoratifs. Les peintres et les sculpteurs n'y étaient donc pas conviés. Deux événements furent néanmoins organisés en marge de l'Exposition internationale, l'un « privé », chez Druet, « Exposition de 25 peintres contemporains »¹⁶¹, et l'autre, « public », « Cinquante ans de peinture française, 1875-1925 »¹⁶², au musée des Arts décoratifs. Seuls les « anciens » peintres de Kahnweiler, de Braque à Derain, et de Picasso à Vlaminck y étaient représentés.

Kahnweiler organisa, en mars 1926, une nouvelle exposition pour Suzanne Roger. Il se préoccupa également de ses éditions qui s'avérèrent, comme celles de l'année précédente, très variées. Le jeune Radiguet et Kahnweiler s'étaient accordés en 1921 sur une seconde publication, celle d'un conte, *Denise*, qui devait être illustré par Juan Gris. Radiguet envisagea ensuite de remplacer ce texte qu'il n'appréciait plus et était décédé, en fin d'année 1923, sans avoir fait aboutir ce projet. Avec l'aval de Jean Cocteau, qui gérait l'héritage littéraire de son ami, *Denise*, illustré par Gris¹⁶³, parut finalement en 1926 trois ans après le décès de son auteur. Dans un tout autre registre, Kahnweiler édita également *C'est les bottes de 7 lieues. Cette phrase « je me vois »* de Robert Desnos illustré par Masson¹⁶⁴. Il s'agit du troisième ouvrage surréaliste – authentifié comme tel par Breton – publié par le marchand après *Soleils bas* et *Simulacre*. Une autre édition de l'année, un texte de Gertrude Stein, *A Book Concluding with*

¹⁵⁸ Marcel Jouhandeau, *Brigitte ou La Belle au bois dormant*, illustré de lithographies par Marie Laurencin, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [28] p.

¹⁵⁹ Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶⁰ Ainsi que nous le détaillerons au chapitre 3.

¹⁶¹ *Exposition de 25 peintres contemporains : P. Bonnard, G. Braque, M. Denis, G. Desvallières... [et al.]*, galerie E. Druet, 20 rue Royale..., du mardi 2 juin au mercredi 30 septembre 1925, Paris, 1925, 14 p.

¹⁶² *Cinquante ans de peinture française, 1875-1925*, exposition du 28 mai au 12 juillet 1925, musée des Arts décoratifs, Paris, A. Lévy, 1925, 32 p.

¹⁶³ Raymond Radiguet, *Denise*, illustré de lithographies par Jean Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926, non paginé.

¹⁶⁴ Robert Desnos, *C'est les bottes de 7 lieues. Cette phrase : « Je me vois »*, illustré d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, non paginé.

"*As a Wife Has a Cow*"¹⁶⁵, relève de l'amitié ancienne de Kahnweiler pour l'auteur. Pour illustrer cet ouvrage, le premier livre publié en France par l'écrivain, Kahnweiler fit également appel au fidèle Juan Gris, ami aussi de longue date de Gertrude Stein. Kahnweiler rapprochait d'ailleurs l'écriture de Stein du cubisme de Gris notamment, comme le rappelle Pierre Assouline :

Il voit en elle [Gertrude Stein] un écrivain comme nul autre, qui fait en littérature quelque chose de très proche de ce qu'est le cubisme en peinture. Elle n'invente pas des mots nouveaux ou une autre syntaxe, mais brasse la matière déjà existante d'une telle façon qu'elle donne aux mots une densité extraordinaire¹⁶⁶.

Les « dimanches de Boulogne » commencèrent, au cours de l'année 1926, à se clairsemer, « les amitiés se relâchant »¹⁶⁷ et les Gris étant le plus souvent dans le sud – Juan Gris était atteint d'une maladie pulmonaire et rénale –. Seul un petit noyau, familial d'abord, avec les Lascaux et les Leiris, et d'amis proches, les Masson et les Salacrou, continua à fréquenter la rue de la Mairie. L'ambiance se fit plus triste aussi lorsqu'en fin d'année, les Kahnweiler apprirent que Gris, en résidence à Hyères, était retombé gravement malade. Gris revint à Boulogne en début d'année 1927 dans un état désespéré et décéda chez lui en mai. À quarante ans, Juan Gris fut le premier des cubistes « historiques » à disparaître. Ses obsèques réunirent ses amis des « dimanches de Boulogne », comme Kahnweiler bien sûr, Raynal, Lipchitz, Gertrude Stein et d'autres, ainsi que quelques-uns des peintres de l'ancienne équipe de la rue Vignon, comme Picasso ou Braque. Gris avait longtemps animé les réunions chez les Kahnweiler. Après son décès, celles-ci s'espacèrent puis disparurent.

Kahnweiler n'organisa pas d'exposition en 1927 et n'en organisa qu'une l'année suivante à la mémoire de son plus fidèle artiste et ami, Juan Gris. Les affaires de sa galerie restaient difficiles, ses « nouveaux » peintres peinant à percer véritablement sur le marché. Kahnweiler renoua cependant peu à peu ses liens avec Picasso à cette période et fut en mesure de traiter quelques affaires avec le peintre. Le marchand continuait également à vendre des œuvres anciennes d'artistes qui ne faisaient plus partie de sa galerie. Il lui arrivait également, comme dans le cas de Picasso, de s'accorder avec eux sur des achats spécifiques¹⁶⁸. La complexité de cette activité du marchand, au moins à cette période, se perçoit à la lecture d'un entretien de

¹⁶⁵ Gertrude Stein, *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow": A Love Story*, orné de lithographies par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926, non paginé [15] p.

¹⁶⁶ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 264.

¹⁶⁷ Lettre de Kahnweiler à Georges Limbour : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 142.

¹⁶⁸ Il semblerait que les relations commerciales de Kahnweiler ne s'interrompirent vraiment en 1923 qu'avec Braque et avec Derain.

Kahnweiler avec Tériade en 1927 pour la revue *Cahiers d'art*. Le marchand s'exprime par exemple sur le travail de Vlaminck, qui avait pourtant quitté sa galerie quatre ans plus tôt :

[Tériade] – Vlaminck dans le groupe de peintres que vous défendez représente, exception faite de sa qualité de peintre, une tendance esthétique différente ?

[Kahnweiler] – Je ne le crois pas tout à fait. Et puis j'achète aux peintres non d'après leurs théories, mais d'après leurs tableaux¹⁶⁹.

Kahnweiler évoque également l'œuvre récente de Picasso :

[Tériade] – Vous ne constatez aucune évolution dans l'œuvre-même de Picasso. Lors de sa dernière exposition surtout ?

[Kahnweiler] – Si, Picasso est l'artiste prodigieux qui, mécontent le lendemain de son œuvre de la veille, réinvente la peinture tous les jours. Quelle chose admirable que ce noble désespoir dont les fruits sont des chefs-d'œuvre¹⁷⁰.

Questionné ensuite par Tériade sur les « jeunes » artistes de sa galerie, le marchand convient de la diversité de leurs orientations esthétiques :

Vous pouvez constater que je n'ai pas de ligne unitaire. Je prends partout, parmi les jeunes, ceux qui me semblent les véritables représentants de la peinture d'aujourd'hui et de demain¹⁷¹.

Il évoque alors tour à tour le « néoclassicisme » de Togorès et de Manolo, le « lyrisme » de Masson, la « prodigieuse imagination plastique » de Suzanne Roger, la « fraîcheur » de Lascaux, la « tradition française » de Laurens...

Masson fut certainement le peintre auquel Kahnweiler accordait le plus d'attention. Les dernières œuvres de l'artiste, en 1927, ne soulevaient cependant pas d'intérêt alors que le marchand était fasciné par la nouvelle manière du peintre. Seul Picasso, qui passait souvent rue d'Astorg, partageait l'opinion du marchand.

Dans ce contexte général, Kahnweiler souhaita, une nouvelle fois, élargir le groupe des artistes de sa galerie et il passa contrat, au cours de cette même année 1927, avec deux nouveaux peintres : Eugène de Kermadec et Gaston-Louis Roux. Kermadec avait côtoyé Amedeo Modigliani et était un ami de Chaïm Soutine et de Desnos. Ce ne fut cependant pas ce dernier qui le présenta à Kahnweiler et Kermadec fut l'un des rares artistes de la galerie entré en relation avec Kahnweiler par un autre biais que le réseau direct ou indirect – via Lascaux et Masson – de Max Jacob. Une connaissance, en effet, de Kahnweiler, le peintre Lucien Adrion, lui avait

¹⁶⁹ Henry Kahnweiler, E. Tériade, « Nos enquêtes : entretien avec Henry Kahnweiler », *Feuilles volantes*, supplément à la revue *Cahiers d'art*, deuxième année, n° 2, 1927, p. 1.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 2.

parlé de Kermadec dès 1924 et l'avait convaincu, en 1927, d'aller voir son nouveau travail, ce que finit par faire Kahnweiler. Le marchand fut immédiatement attiré par sa peinture à la lecture difficile, presque abstraite. Étant un grand pourfendeur de l'abstraction, Kahnweiler ressentit d'ailleurs le besoin de se justifier à ce sujet, ne serait-ce que vis-à-vis de lui-même :

Les quelques tableaux que j'ai vus chez lui étaient à la limite de l'abstraction mais sans franchir cette limite¹⁷².

Le marchand, conquis, lui proposa aussitôt d'acheter sa production. Gaston-Louis Roux fut, lui, introduit auprès de Kahnweiler par Lascaux et par Masson. Le jeune peintre – il n'avait que 23 ans – avait un court moment assisté Dufy. Il souhaitait se consacrer à sa peinture et Kahnweiler lui trouva un talent prometteur.

En matière d'édition, Kahnweiler ne publia qu'un ouvrage par an au cours des années 1927-1928 : un second texte de Jouhandeau, *Ximénès Malinjoude*, illustré, cette fois-ci, par Masson¹⁷³ puis un deuxième ouvrage de Gertrude Stein, *A Village*, accompagné par Lascaux¹⁷⁴.

La crise : 1929-1933

Les premiers signes d'une crise du marché de l'art se manifestèrent dès 1928. Celle-ci s'accrut à partir d'octobre 1929, avec l'effondrement de la bourse de New-York. Kahnweiler se voulut, dans un premier temps, optimiste et déterminé. Il organisa, rue d'Astorg, pas moins de cinq expositions au cours de l'année 1929, un record pour la galerie Simon, crise oblige ! Il exposa ainsi Manolo, Masson et Lascaux, tous trois pour la seconde fois, ainsi que Kermadec et Roux pour leurs premières expositions dédiées. Kahnweiler réorganisa par ailleurs une nouvelle fois ses contacts aux États-Unis en traitant maintenant avec Pierre Matisse, le fils du peintre, qui avait ouvert une galerie à New-York.

La situation des affaires resta cependant très déprimée en 1930 et en 1931, que ce soit en Europe ou aux États-Unis. Par mesure d'économie, Kahnweiler n'organisa aucune exposition rue d'Astorg à cette période. Il limita également ses activités dans le domaine de l'édition, en ne faisant paraître qu'un ouvrage en 1930 et un autre en 1931. Le jeune Roux accompagna le

¹⁷² Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 137.

¹⁷³ Marcel Jouhandeau, *Ximénès Malinjoude*, illustré d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1927, non paginé [51] p.

¹⁷⁴ Gertrude Stein, *A Village, Are You Ready Yet Not Yet*, a play in 4 acts, illustré de lithographies par Élie Lascaux, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1928, non paginé [21] p.

recueil de poèmes *Entwurf einer landschaft*¹⁷⁵ de Carl Einstein, un ami de longue date et compatriote de Kahnweiler qui avait dû récemment quitter l'Allemagne. Et, l'année suivante, parut *L'Anus solaire* de Georges Bataille illustré par Masson¹⁷⁶. Ces éditions, celle de *L'Anus solaire* notamment, correspondent à une nouvelle phase dans les relations littéraires de Kahnweiler. Le groupe de jeunes écrivains entourant Masson – Leiris, Limbour, Desnos, etc. – et Masson lui-même étaient en effet entrés en dissidence avec les surréalistes « orthodoxes » et s'étaient rapprochés de Georges Bataille qui menait la fronde contre Breton depuis sa tribune à la rédaction de la revue *Documents*. Kahnweiler, réfractaire à tout embrigadement moral et surtout politique – tel que le mettait en œuvre Breton vis-à-vis des membres de son groupe – accompagna en quelque sorte « ses » jeunes auteurs dans ce divorce. L'ouvrage de Bataille fut le dernier publié par Kahnweiler avant plusieurs années du fait de la crise.

Le marasme du marché de l'art avivait la concurrence entre les galeries, bien que certains marchands, comme Paul Rosenberg, aient toujours été agressifs. Quelques années auparavant, par exemple, il avait tenté de « racheter » Juan Gris mais avait échoué, celui-ci ayant tenu à rester fidèle à son ami Kahnweiler. Mais les tensions s'accroissaient avec la crise, d'autant plus que les galeries d'art s'étaient multipliées au cours des années 1920, venant concurrencer les précédents « nouveaux entrants » de la Grande Guerre comme les frères Rosenberg, Paul Guillaume ou Georges Wildenstein. Ceux-ci, bien établis, pouvaient traverser les années de crise sans trop de difficultés, hormis le cas de Léonce Rosenberg dont nous avons vu qu'il mena une politique commerciale peu avisée.

Dans un marché devenu atone, la concurrence s'exacerba donc entre galeries jusqu'à la « mise en sommeil » ou à la disparition de certaines d'entre elles. La galerie Vavin-Raspail avait eu ses heures de gloire en 1925 en exposant Klee et les peintres de la Section d'Or, toujours active à cette époque. Elle déclina ensuite. Pierre Loeb avait fondé la galerie Pierre en 1924. L'année 1925 fut également faste pour cette galerie qui organisa cette année-là une exposition Joan Miró ainsi qu'une exposition des peintres « surréalistes ». Participèrent à cette dernière Man Ray, Paul Klee, Max Ernst, Giorgio De Chirico etc. mais aussi Picasso et Masson, ce dernier pourtant sous contrat chez Kahnweiler. La galerie Pierre était toujours active au moment de la crise et la traversa tant bien que mal. En 1925 encore, Jeanne Bucher ouvrit sa galerie,

¹⁷⁵ Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*, illustré de lithographies par C.-L. Roux [sic], Paris, Éditions de la galerie Simon, [1930], non paginé [27] p.

¹⁷⁶ Georges Bataille, *L'anus solaire*, illustré de [trois] pointes sèches par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1931, non paginé [17] p.

exposant surtout le sculpteur Lipchitz. Du fait de la crise, elle ferma sa boutique pour la rouvrir en 1936. D'abord marchand d'art ancien, Étienne Bignou avait ouvert une galerie d'art moderne et contemporain en 1927. Il fut le marchand de Dufy notamment à la fin des années 1920. Il prit surtout la suite de Paul Guillaume, au décès de celui-ci en 1934, comme conseiller du Docteur Barnes, ce qui lui permit de traverser la crise sans trop de difficultés. Comme Jeanne Bucher, Katia Granoff dut mettre en sommeil pendant les années 1930 la galerie qu'elle avait ouverte en 1926 boulevard Haussmann. Dans ce contexte déprimé et où le moindre amateur était courtisé, la galerie Simon ne recevait pratiquement plus de visiteurs. Kahnweiler se souvenait encore, en 1960, de cette période très difficile :

Dans les années 1924, 1925, la galerie avait repris une petite existence raisonnable et marchait à peu près. Mais alors est arrivée cette chose épouvantable dont personne ne peut plus se rendre compte aujourd'hui : la grande crise mondiale, « les sept années de vaches maigres », si je puis dire, de 1929 à 1936. On ne peut même plus se faire une idée à l'heure actuelle de ce que ça a pu être, cette impression horrible que rien ne valait plus rien¹⁷⁷.

Qui plus est, les rares acheteurs payaient mal. La galerie Simon eut donc des difficultés à tenir ses échéances auprès des banques au cours des années 1930 à 1933. Kahnweiler dut d'abord effectuer des emprunts auprès de son associé André Simon¹⁷⁸. Il n'eut ensuite pas d'autre choix que de recourir à nouveau à une aide de son oncle Ludwig Neumann de Londres qui continua à le soutenir et à le conseiller¹⁷⁹. Il fut obligé cependant de prendre des mesures drastiques pour éviter la faillite de son entreprise. Manolo s'était avéré de moins en moins fiable dans ses productions aux cours des années 1920¹⁸⁰. Kahnweiler avait toujours fait son possible pour l'aider mais il dut, cette fois, se résoudre à mettre fin à leur collaboration. Il fit de même pour Togorès¹⁸¹ mais dans un contexte un peu différent. Après des années de peinture « réaliste », Togorès avait traversé une phase « surréaliste » à partir de 1928¹⁸². Kahnweiler l'avait soutenu dans cette nouvelle voie picturale bien qu'elle déstabilisât la clientèle habituelle du peintre. Mais, en 1931, Togorès voulut revenir à sa « manière » première. Sur un fond donc de désaccord à la fois esthétique et financier, le peintre et le marchand préférèrent alors mettre fin à leurs relations commerciales. Flechtheim continua cependant à exposer cet artiste en Allemagne. Quant à Masson, le peintre avait pris lui-même, dès la fin de l'année 1930, la

¹⁷⁷ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 143.

¹⁷⁸ Pierre Assouline, op. cit., p. 296.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸⁰ Manolo fut atteint par une maladie invalidante après la guerre.

¹⁸¹ Kahnweiler mit fin à ses relations avec Togorès en 1931.

¹⁸² *Togorès, du réalisme magique au surréalisme*, exposition, Châteauroux, Couvent des Cordeliers, 5 juin-13 septembre 1998, organisée par les Musées de Châteauroux, cat. par Josep Casamartina i Parassols et Cécile Debray, trad. de l'espagnol et du catalan Rafael Rodriguez-Vigouroux, Paris, Cercle d'art, 1998, p. 96-99.

décision de rejoindre Paul Rosenberg, au grand dam de Kahnweiler. Malgré ses difficultés financières, Kahnweiler avait essayé de le retenir. Mais rien n’y fit. Entre 1932 et 1933, enfin, Kahnweiler dut se résoudre à suspendre ses conventions – c’est-à-dire les versements mensuels qu’il effectuait à « ses » peintres en contrepartie d’une fourniture à venir de tableaux – avec les derniers artistes encore sous contrat de la galerie : son beau-frère Lascaux, Kermadec, Suzanne Roger et sa dernière « recrue », Roux. En liaison sans doute avec la baisse de ses ressources, le jeune Roux avait d’ailleurs décidé, à l’instigation de Leiris, de participer, comme peintre, à la mission Dakar-Djibouti (1931-1933)¹⁸³. Une deuxième exposition dédiée au peintre eut encore lieu en milieu d’année 1933 avant que Kahnweiler ne suspende aussi ses engagements à son égard. Face à la crise durable du marché de l’art, le marchand avait donc, en fin d’année 1933, pratiquement mis sa galerie « en sommeil », comme plusieurs de ses confrères.

Dans ce contexte, il n’était évidemment pas question, pour Kahnweiler, d’envisager une relance de ses éditions. Ce fut pourtant à cette période qu’Albert Skira et Tériade lancèrent la revue *Minotaure*¹⁸⁴ qui visait à rassembler, autour d’un projet esthétique ambitieux et sur fond d’une union sacrée antifasciste, les surréalistes orthodoxes et dissidents. La revue parut de 1933 à 1939 et bon nombre des artistes et auteurs proches de Kahnweiler y participèrent : Bataille et Masson pour la genèse de la revue et leur participation à plusieurs numéros, Picasso pour la couverture du n° 1, Leiris et Roux pour les articles et les illustrations du n° 2 – un compte-rendu de la mission Dakar-Djibouti –, Tzara et Derain pour les n°s 3-4, etc. Par le biais de « ses » auteurs et de « ses » peintres, Kahnweiler participa donc à cette initiative de Skira et de Tériade, deux éditeurs d’art avec qui le marchand fut toujours en bons termes.

Cette période de crise, très difficile pour Kahnweiler, le fut avant tout pour « ses » artistes. Elle amena cependant ces derniers à réfléchir à leurs relations avec les marchands d’art et à mieux faire la part des choses quant à ce que ces marchands leur apportaient, en termes financiers bien sûr, mais aussi en termes artistiques et humains. Picasso, par exemple, se rapprocha progressivement de Kahnweiler dès le milieu des années 1920, et plus encore pendant les années 1930. Les deux hommes reprirent leurs échanges amicaux, souvent journaliers, sur la peinture en général et sur les travaux en cours du peintre. Kahnweiler se rendit aussi souvent

¹⁸³ Michel Leiris avait été invité par Marcel Griaule, le chef de la mission, à faire partie de cette expédition ethnographique pour en assurer le secrétariat et la tenue du journal de bord. Cette expérience eut une influence décisive sur la vocation d’ethnologue et la carrière d’écrivain de Leiris.

¹⁸⁴ Un historique rapide de cette revue est présenté dans : Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d’art à Paris, 1905-1940*, préf. de Françoise Levailant, postf. de Rossella Froissart Pezone, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 141-146 et p. 159-161.

à Boisgeloup, la nouvelle résidence de Picasso. En termes commerciaux, le courant d'achats de Kahnweiler auprès du peintre s'accrut au cours des années 1930, parallèlement au resserrement de leurs liens amicaux. Comme le rappelle Kahnweiler, Picasso n'avait en effet pas de relation d'exclusivité avec son marchand principal à l'époque, Paul Rosenberg, :

[Francis Crémieux, parlant de Picasso] : - Quand est-il revenu avec vous ?

[Kahnweiler] : - Partiellement très peu de temps après [1923]. Il n'a jamais eu de contrat avec Paul Rosenberg, mais celui-ci était un homme riche et achetait beaucoup. Dès 1923 Picasso m'a vendu à nouveau, et de plus en plus, ce qui a abouti finalement, bien plus tard, à une nouvelle entente complète.¹⁸⁵

Il en était de même pour les relations de Kahnweiler avec le sculpteur Laurens, comme nous l'avons déjà mentionné. Kahnweiler continua à lui acheter des œuvres, y compris pendant les années de crise, et le considérait comme le sculpteur essentiel de sa galerie. Le cas d'André Masson est autre exemple d'évolution des relations entre peintre et marchand dans le contexte de ces années 1930. Dès fin 1933, en effet, Masson « revint » vers Kahnweiler. Le marchand n'avait cependant plus, à cette période, la capacité financière d'être le seul acheteur du peintre et un contrat à trois fut passé avec Georges Wildenstein, avec qui, d'ailleurs, Kahnweiler entretenait des relations cordiales¹⁸⁶. Léger, quant à lui, continuait à traiter avec Kahnweiler pour une part de sa production, comme convenu avec Paul Rosenberg. Même s'il commençait, lui aussi, à se lasser des services de ce marchand, il ne se rapprocha plus étroitement, au plan commercial, de Kahnweiler qu'après la Libération.

La montée des fascismes : 1933-1939

La situation politique empirait cependant en Allemagne, avec entre autres une montée de l'antisémitisme. Flechtheim, avec qui s'était associé Gustave Kahnweiler, le jeune frère de Daniel Henry, vit sa galerie de Düsseldorf confisquée par un marchand affilié aux nazis¹⁸⁷. Ils furent bientôt obligés, tous deux, de quitter précipitamment l'Allemagne. Ils gagnèrent d'abord Paris puis s'établirent à Londres, sans pour autant continuer leur collaboration¹⁸⁸. Flechtheim

¹⁸⁵ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 97.

¹⁸⁶ Georges Wildenstein, par exemple, avait financé la revue *Documents* dirigée en titre par Carl Einstein et en fait par Georges Bataille, tous deux des amis de Kahnweiler. Son gendre par alliance, Michel Leiris, avait assuré le secrétariat de cette revue – le premier emploi de Leiris –.

¹⁸⁷ Kahnweiler avait pu rapatrier à temps les tableaux qu'il avait confiés à son correspondant en Allemagne.

¹⁸⁸ Gustav et Elly Kahnweiler vécurent à Londres et firent à leur décès une importante donation à la Tate Modern : *Cubism and its Legacy: the Gift of Gustav and Elly Kahnweiler*, exhibition, Tate Modern, 24 May - 31 Oct. 2004, source [consultée le 26/12/2016] : <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/cubism-and-its-legacy-gift-gustav-and-elly-kahnweiler> .

était le marchand notamment de Paul Klee. Ayant perdu tous ses biens, il ne pouvait plus continuer à exercer ce rôle. Il demanda donc à Kahnweiler de prendre sa relève pour le marché français et celui-ci accepta¹⁸⁹. Kahnweiler avait rencontré Klee en Suisse pendant les années de guerre et le peintre avait bien en mémoire le rôle qu'avait tenu le marchand vis-à-vis de Picasso ou de Braque au cours des années 1910. Klee avait séjourné à Paris en 1912-1913, accueilli par Wilhelm Uhde. Il avait alors rencontré toute l'« équipe Kahnweiler »¹⁹⁰ ainsi que Robert Delaunay, dont la peinture et les écrits influencèrent ensuite significativement son travail. Depuis cette époque, Klee avait développé son œuvre au sein de la « Nouvelle Sécession munichoise » puis aux Bauhaus de Weimar et de Dessau-Rosslau et enfin à l'académie des beaux-arts de Düsseldorf. Inquiété par les nazis¹⁹¹, Klee dut quitter l'Allemagne fin 1933 et il s'installa à Berne où il avait d'ailleurs passé son enfance. Kahnweiler représenta donc désormais à Paris le peintre établi en Suisse. En juin 1934, il organisa ainsi une première exposition « Paul Klee » rue d'Astorg, quelques jours après une nouvelle exposition Masson.

Mais les affaires, surtout en France, étaient toujours au plus bas. Pour essayer, envers et contre tout, de « dégourdir le marché », Kahnweiler prit l'initiative de lancer, en 1935, un « syndicat d'entraide artistique », montage par lequel des amateurs pouvaient acquérir à prix intéressant des œuvres moyennant une participation mensuelle. Il associa même le peintre Miró à l'entreprise, sans doute pour élargir l'offre proposée aux clients, puisque, jusque-là, Kahnweiler n'avait pas eu beaucoup d'estime pour le travail de cet artiste. L'affaire tint tant bien que mal jusqu'en 1939...

Les affaires reprurent quelque peu à partir de 1935, lentement d'abord puis un peu plus fermement en 1936. Kahnweiler reprit ses relations de marchand, un moment suspendues, avec « ses » peintres, Suzanne Roger, Kermadec, Roux, Lascaux, etc. Il passa également contrat en 1935 avec André Beaudin – l'époux de Suzanne Roger – dont il connaissait de longue date le travail. Beaudin, qui avait été un proche de Juan Gris, était pour Kahnweiler un continuateur de l'œuvre de son fidèle ami décédé :

[...] j'allais vous parler plus longuement d'André Beaudin, de celui qui a le mieux compris, selon moi, la grande leçon de Juan Gris. Comme lui, c'est un peintre classique, profondément

¹⁸⁹ Flechtheim vécut difficilement à Londres, ayant perdu toute sa fortune. Il décéda en 1937 suite à un accident.

¹⁹⁰ Sans toutefois avoir rencontré, à l'époque, Kahnweiler lui-même.

¹⁹¹ De nombreuses œuvres de Klee figurèrent à la première exposition d'« art dégénéré » organisée en Allemagne par les nazis, celle de Dresde en septembre-octobre 1933.

sensible, certes, mais qui soumet les débordements de la passion à sa raison lucide, à son souci d'ordre, de clarté, de pureté¹⁹².

Kahnweiler organisa, au cours de cette même année 1935, trois expositions, l'une pour Suzanne Roger, l'autre pour Lascaux et enfin une première exposition rue d'Astorg pour Beaudin.

Picasso et Léger – dont Kahnweiler commercialisait partiellement les travaux – ainsi que Braque atteignaient maintenant une reconnaissance internationale. Une première rétrospective des peintures de Léger et de Braque avait eu lieu en 1933 en Suisse, à la Kunsthaus de Zurich pour Léger et, pour Braque, à la Kunsthalle de Bâle. En 1935, le MoMA de New-York organisa une seconde rétrospective pour Fernand Léger¹⁹³. Le même musée, enfin, présenta en 1936, toujours sous la direction d'Alfred Barr, une importante exposition retraçant les évolutions de l'art moderne des années 1900 à 1935¹⁹⁴. Des œuvres d'une cinquantaine d'artistes furent exposées, avec une présence significative de travaux de Braque, de Gris, de Klee, de Laurens, de Léger, de Masson et de Picasso¹⁹⁵. Le rôle prééminent des artistes « historiques » de Kahnweiler – ainsi que celui de Klee et de Masson – se trouva ainsi confirmé. On peut noter cependant que la consécration de « ses » artistes n'allait pas de pair, en 1936, avec la reconnaissance de son rôle de marchand et de premier promoteur de leurs travaux puisque Kahnweiler n'apparaît que très peu parmi les contributeurs à cet événement. Il n'est cité, essentiellement, que pour le prêt des sculptures de Laurens et il n'apparaît pas, par exemple, comme prêteur pour les tableaux de Juan Gris, de Klee ou de Picasso, alors que d'autres marchands comme Paul Rosenberg, Étienne Bignou ou Georges Wildenstein sont mentionnés à plusieurs reprises. La consécration simultanée, « matérielle » et « symbolique », de Kahnweiler n'advint qu'après la dernière guerre mondiale.

Au cours de l'année 1936, Georges Wildenstein mit fin à sa participation au contrat d'André Masson et Kahnweiler redevint son marchand exclusif. Masson s'était établi en

¹⁹² Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 146.

¹⁹³ *Fernand Léger: Exhibition of Oils, Watercolors, Gouaches and Drawings*, Sept. 30 – Oct. 24, 1935, The Museum of Modern Art, New York. On peut noter qu'aucune des œuvres de Léger exposées au MoMA n'est indiquée comme appartenant à – ou prêtée par – Kahnweiler alors que le marchand Paul Rosenberg est cité pour un certain nombre d'œuvres. Paul Rosenberg apparaît bien comme le marchand principal de Léger à cette période. Source [consultée le 29/12/2016] : <https://www.moma.org/d/c/checklists/W1siZiIsIjMyNTA0MyJdXQ.pdf?sha=9366d632481dc9b0> .

¹⁹⁴ *Cubism and Abstract Art*, exhibition, March 3 to April 19, 1936, The Museum of Modern Art, New York, “Master checklist”, source [consultée le 29/12/2016] : <https://www.moma.org/d/c/checklists/W1siZiIsIjMyNTA0OCJdXQ.pdf?sha=644df1cbcbabc828> .

¹⁹⁵ La première exposition au MoMA dédiée à Picasso ne fut organisée qu'en 1939. Il y en eut ensuite de très nombreuses à partir des années 1950.

Espagne, à Tossa del Mar, depuis 1934 et dut rentrer en France en novembre 1936 à la suite de la rébellion du général Franco. Kahnweiler organisa dès sa rentrée une exposition sur ses œuvres espagnoles qui eut un retentissement certain pour des raisons sans doute autant politiques qu'artistiques, en pleins Front Populaire en France et guerre civile en Espagne.

Kahnweiler avait également passé contrat en 1935 avec un nouvel artiste espagnol, Francisco Borès, un ami de Picasso et de Juan Gris des années 1920. Borès avait vécu en France de 1925 à 1933, rencontrant le tout Paris littéraire et artistique, de Max Jacob à Jules Supervielle et de Beaudin à Giacometti et à Laurens. Il vivait maintenant à Madrid. Kahnweiler organisa en 1937 une exposition Borès à la galerie Simon, la seule d'ailleurs qui eut lieu cette année-là. Entouré comme il l'était – et l'avait toujours été – de peintres espagnols, Kahnweiler se sentait particulièrement concerné par les événements en Espagne. Antifasciste et pacifiste, Kahnweiler soutint diverses initiatives en faveur des artistes républicains, mais sans vouloir s'engager ouvertement comme le fit son ami proche Carl Einstein qui partit en Espagne comme volontaire dans la colonne Durutti¹⁹⁶. S'il avait choisi de se faire naturaliser français en 1936, Kahnweiler n'était en aucune façon « cocardier » et il ne s'intéressa que d'assez loin, par exemple, à l'Exposition internationale de Paris de 1937¹⁹⁷, ou tout au moins à ses pavillons « français ». Le marchand ne fit, par exemple, acte de présence que symbolique à la section du livre de l'exposition, comme nous le commenterons au chapitre 3. Quant aux activités artistiques proprement dites, aucun de « ses » peintres – du moins de ceux sous contrat « plein » avec sa galerie – ne fut partie prenante de l'évènement, contrairement, par exemple, à Léger¹⁹⁸, à Dufy¹⁹⁹, à Robert et Sonia Delaunay²⁰⁰... ou à Clément Serveau²⁰¹, tous artistes dont les œuvres murales représentaient la modernité tricolore. De cette exposition, Kahnweiler retint plutôt le message et la force de *Guernica* que Picasso exposa au Pavillon du gouvernement officiel et républicain espagnol. Le marchand s'associa cependant aux deux expositions rétrospectives

¹⁹⁶ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 338.

¹⁹⁷ L'intitulé complet de l'exposition de 1937 était : « l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne ».

¹⁹⁸ L'État commanda à Léger *Le Transport des Forces*, une allégorie monumentale – 4,70 m x 8 m – des cycles de l'énergie et de l'eau.

¹⁹⁹ Dufy réalisa une peinture de 600 mètres carrés, *La Fée Électricité*, commandée par la Compagnie parisienne de distribution d'électricité, pour « mettre en valeur le rôle de l'électricité dans la vie nationale et dégager notamment le rôle social de premier plan joué par la lumière électrique ».

²⁰⁰ Robert Delaunay fut chargé, en collaboration avec l'architecte Félix Aublet, d'un important ensemble de décorations pour le Pavillon des Chemins de fer et pour le Pavillon de l'Air et de l'Aéronautique, qui connurent un grand succès public. Son épouse Sonia Delaunay contribua à ces travaux en exécutant notamment, pour le Pavillon des chemins de fer, plusieurs grandes peintures murales de 225 mètres carrés chacune, parmi lesquelles *Voyages lointains*. Elle obtiendra une médaille d'or de l'exposition.

²⁰¹ Clément Serveau réalisa une fresque ornant le Pavillon du tourisme comme nous le verrons en troisième partie.

d'art contemporain qui furent organisées en marge de l'Exposition internationale. Des œuvres de Laurens et de Juan Gris figurèrent ainsi à la fois au Petit Palais – *Les Maîtres de l'art indépendant*²⁰² – et au Jeu de Paume – *Origines et développement de l'art international indépendant*²⁰³ – tandis que Manolo ne fut présent qu'à la première exposition et Borès et Klee à la seconde. Kahnweiler déplora sans doute le manque d'intérêt des instances officielles pour les travaux de Masson. Les peintres surréalistes, « français » ou étrangers, furent, il est vrai, comme les peintres abstraits, les grands oubliés de ces manifestations.

Pour Kahnweiler, le marché essentiel restait l'Amérique. Il traitait maintenant à New-York avec un nouveau correspondant, Curt Valentin, d'origine allemande comme lui. Valentin avait travaillé avec Flechtheim puis avait émigré aux États-Unis et ouvert la Buchholz Gallery à New-York. Les deux marchands partageaient une même conception de la peinture et de leur métier et Kahnweiler travaillera avec Valentin jusqu'au décès de celui-ci en 1954²⁰⁴.

L'atmosphère devenait de plus en plus délétère en Allemagne pour les artistes et les écrivains, juifs ou simplement progressistes. Les nazis, par exemple, organisèrent à plusieurs reprises des expositions sur l'« art dégénéré » où figuraient, en bonne place, de nombreuses œuvres de Klee. Peut-être d'ailleurs faut-il interpréter la deuxième exposition de ce peintre rue d'Astorg, qui se tint en début d'année 1938, comme une réponse de Kahnweiler à ces errements nazis. Son ami de longue date, Uhde, se trouva d'ailleurs bientôt lui aussi concerné puisqu'il fut déchu, en 1938, de la nationalité allemande pour avoir fait l'apologie de cette peinture « dégénérée » dans l'ouvrage *Von Bismarck bis Picasso*²⁰⁵.

²⁰² Cette exposition se tint du 1^{er} juin au 31 octobre 1937 sous l'égide de Raymond Escholier. Plusieurs des « anciens » peintres de Kahnweiler, Vlaminck, Picasso, Derain, Braque, Léger y furent bien entendu très largement représentés. La présence significative d'œuvres de Juan Gris à cette exposition est sans doute due à Gertrude Stein qui faisait partie du Comité de sélection. Celle plus discrète de quelques sculptures de Manolo est attribuable aux interventions d'Eugenio d'Ors, lui aussi membre de ce Comité. L'élément le plus surprenant de cette exposition, relativement conservatrice dans ses choix, paraît être la représentation exceptionnelle d'Henri Laurens, avec 33 œuvres exposées. Voir notamment : *Paris 1937, l'art indépendant*, exposition présentée dans le cadre du cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 12 juin-30 août 1987, Paris, les musées de la Ville de Paris, 1987, 259 p.

²⁰³ Une deuxième exposition d'art, censée présenter des artistes étrangers, fut organisée au Jeu de Paume du 26 juillet au 31 octobre 1937 sous la direction du conservateur de ce musée, André Dezarrois. Certains artistes « français », comme Braque, Derain, Laurens, Léger ou Vlaminck y furent néanmoins représentés en tant qu'initiateurs de telle ou telle tendance. Les absences ou présences de peintres à ces deux expositions ne sont pas toujours explicables. On peut, par exemple, se demander pourquoi Togorès ne figurait pas au Jeu de Paume et pourquoi Manolo fut présent au Petit Palais.

²⁰⁴ Selon certaines sources (https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Flechtheim [consultée le 26/12/2016]), Curt Valentin aurait été impliqué dans une filière de financement de l'effort de guerre allemand en écoulant aux États-Unis de l'« art dégénéré » spolié en Allemagne. Cette hypothèse paraît peu vraisemblable compte tenu de la probité et de la sagacité de Kahnweiler que l'on voit mal se lier avec un tel intermédiaire.

²⁰⁵ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 342.

Les franquistes s'emparèrent de Barcelone en janvier 1939 puis de Madrid en mars. La Wehrmacht entra en Bohême le même mois. Optimiste par tempérament, Kahnweiler avait relancé, l'année précédente, un projet, repoussé depuis longtemps, l'édition de *Glossaire, j'y serre mes gloses* de son gendre Leiris²⁰⁶. Cette sorte de dictionnaire, paru en 1939, avec des lithographies de Masson, est une réminiscence de la période surréaliste des deux acteurs de l'ouvrage et sa publication peut se rattacher à l'ère *Minotaure* des relations littéraires de Kahnweiler. Le *Glossaire* fut la dernière édition du marchand avant la guerre.

Kahnweiler eut bientôt d'autres soucis en tête que ses publications. Il fut d'abord marqué par le décès, dans un accident de voiture, de son « maître » Ambroise Vollard, jusque-là très actif malgré son âge²⁰⁷. Après l'invasion de la Pologne et la déclaration de guerre, le marché de l'art parisien s'écroula. Kahnweiler garda cependant sa galerie ouverte, les affaires continuant en Amérique notamment par l'intermédiaire de Curt Valentin. Il put également, de ce fait, aider ou conseiller les nombreux réfugiés ou déplacés qui passaient par Paris avant de rejoindre, le cas échéant, Londres ou New-York. Quelque peu échaudé par son expérience de la guerre précédente, il organisa aussi le transfert de son stock de tableaux en province et notamment dans une maison qu'il avait louée au Repaire-l'Abbaye, un lieu-dit près de Saint-Léonard-de-Noblat, non loin de Limoges. S'il avait pris cette précaution, il n'envisagea pas cependant de partir à l'étranger comme d'autres le firent. Il ne voulait pas croire à une défaite. Les Kahnweiler étaient donc toujours à Paris au moment de la débâcle et, le 12 juin 1940, ils étaient sur les routes de l'exode pour rejoindre les Lascaux, déjà sur place au Repaire-l'Abbaye.

« Le paradis à l'ombre des fours crématoires » : 1940-1944

Les Kahnweiler s'installèrent au Repaire. Peu de temps après son arrivée, le marchand apprit la triste nouvelle du suicide de son ami Carl Einstein près de Pau. Einstein n'avait pas supporté la victoire allemande et s'était senti pris dans une nasse, ne pouvant passer en Espagne du fait de ses engagements antifranquistes. Mais, loin de Paris et de ses bruits de botte, les échos de l'actualité n'arrivaient qu'assourdis au fond du Limousin. Comme lors de son « exil » en Suisse, Kahnweiler, forcé à l'inaction, eut le temps de réfléchir et d'écrire. Assez vite aussi, les Kahnweiler recréèrent au Repaire, en plus modeste, un nouveau « Boulogne », recevant artistes et écrivains. Les Lascaux, qui vivaient en voisins à Saint-Léonard-de-Noblat, et les Leiris

²⁰⁶ Michel Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1939, 61 p.

²⁰⁷ L'autre « maître » de Kahnweiler, Durand-Ruel, était décédé en 1922.

– quand ces derniers n'étaient pas à Paris – faisaient bien sûr partie de ces rencontres. Bon nombre d'amis, anciens ou nouveaux, fréquentèrent ainsi le Repaire, comme Raymond et Janine Queneau, Limbour, Beaudin et son épouse, les poètes surréalistes Jacques Baron et Patrick Waldberg, l'architecte, et fils du sculpteur, Claude Laurens, le peintre Frank Burty-Haviland, le muséologue Georges-Henri Rivière ou le jeune Georges-Emmanuel Clancier.

Pendant ce temps, à Paris, l'aryanisation des biens des juifs se précisait. Il avait été convenu que les Leiris resteraient à Paris et que Louise s'occuperait, sur place, des affaires de la galerie. Les établissements – et leurs réserves de tableaux – de Paul Rosenberg, de Bernheim-Jeune, de Georges Wildenstein etc. changèrent bientôt de propriétaire, au mieux avec une reprise « provisoire » plus ou moins négociée avec l'ancien galeriste, et au pire dans des conditions de spoliation, permettant à certains de ces « nouveaux » marchands de réaliser de substantiels profits. André Simon étant d'origine juive – il s'était réfugié en zone libre, en Bretagne –, la galerie Simon fut soumise à la même procédure. Depuis Le Repaire, Kahnweiler organisa la reprise de la galerie par Louise. Après quelques difficultés avec le commissariat aux questions juives, le rachat de l'établissement put se conclure en juillet 1941. Louise Leiris rouvrit la galerie portant désormais son nom mais, prudent, le marchand conserva l'essentiel de ses réserves en province et notamment au Repaire-l'Abbaye.

Depuis son lieu de retraite, Kahnweiler suivait les affaires de la galerie, car affaires il y avait à Paris, la peinture servant de valeur-refuge, quand elle n'était pas l'objet de trafic ou de spoliation. Même les tableaux de Picasso se vendaient bien et l'artiste n'aura jamais autant produit que pendant l'Occupation... Les Allemands voulaient montrer à l'étranger que la vie culturelle à Paris restait active sous leur emprise. Ce fut dans ce cadre aussi que la Propaganda Staffel organisa une tournée en Allemagne de peintres et de sculpteurs français en novembre 1941 et Kahnweiler eut la surprise de lire dans la presse que deux de « ses » anciens peintres, Vlaminck et Derain, particulièrement courtisés par les Allemands, avaient été du voyage avec Paul Belmondo, Kees Van Dongen, André Dunoyer de Segonzac et d'autres. Vlaminck publia ensuite plusieurs articles où il s'en prenait à Picasso – et au cubisme en général –, le rendant responsable de la décadence de la peinture française. Vlaminck et Kahnweiler étaient restés en contact épistolaire depuis les années 1920, échangeant librement sur la peinture et sur l'actualité, et Kahnweiler avait ainsi pu suivre l'évolution des pensées esthétiques et politiques du peintre. Il n'avait cependant pas imaginé une telle véhémence.

Kahnweiler préféra prendre quelque recul vis-à-vis de ces turpitudes et, après avoir hésité entre plusieurs projets d'écriture, il s'attela à la rédaction d'un ouvrage sur la vie et l'œuvre de son ami Juan Gris, auquel il mêla d'ailleurs de nombreux développements sur sa propre conception de la peinture²⁰⁸. De ces années passées au Repaire-l'Abbaye, Kahnweiler garda curieusement le souvenir d'une époque heureuse, quoiqu'incertaine :

[...] ces trois années ont été trois années de bonheur pour moi et pour ma femme. Nous avons vécu ensemble là. J'ai travaillé tous les jours tranquillement. J'ai écrit mon livre sur Juan Gris. Elle vivait à mes côtés, nous avons été très, très heureux. C'était évidemment le paradis à l'ombre des fours crématoires mais heureusement j'ai échappé à ces fours [...] ²⁰⁹.

Bientôt cependant, ce havre de calme fut lui aussi perturbé par l'actualité de l'Occupation, étendue depuis la fin de l'année 1942 à la zone libre. Leiris, qui faisait les allers et retours entre Paris et Saint-Léonard et qui était bien renseigné par ses amis résistants, avait prévenu Kahnweiler d'une intervention probable de la Gestapo. Le marchand ne voulait cependant pas y croire. Une « visite » surprise des Allemands, heureusement sans conséquence autre qu'un vol d'argent et de bijoux, acheva de convaincre les Kahnweiler qu'il fallait partir. Leiris avait organisé leur accueil, sous de faux noms, par un couple d'agriculteurs à Lagupie dans le Lot-et-Garonne. Les époux Kahnweiler restèrent dans cette « cache » jusqu'à la Libération. Cette période fut moins heureuse que la précédente puisque la santé de Lucie, atteinte d'un cancer, se dégrada. Kahnweiler apprit aussi l'arrestation de Desnos en février 1944 puis en mars le décès de Max Jacob, emmené à Drancy par la police française. Les nombreuses interventions pour le faire libérer, y compris celles de ses amis les mieux « placés » vis-à-vis des Occupants, comme Jean Cocteau ou Marie Laurencin, n'avaient pas abouti à temps. Kahnweiler ne put, bien sûr, se rendre à ses obsèques mais nombre de « ses » peintres, dont Picasso, eurent le courage d'y assister en plein Paris occupé. Quelques jours plus tard, Picasso invita ses amis chez les Leiris pour un spectacle improvisé à la mémoire du poète. Sous le portrait qu'il avait fait de Max Jacob, Michel et Louise Leiris, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir etc. jouèrent le drame surréaliste *Le Désir attrapé par la queue* que Picasso avait écrit en 1941. Albert Camus assura la mise en scène. Picasso, Jean-Louis Barrault, Georges et Sylvia Bataille, Georges Braque, Maria Casarès, Cécile Éluard, Valentine Hugo, Jacques Lacan, Henri Michaux, Pierre Reverdy et Claude Simon formaient l'assistance de cette improvisation partagée en tant qu'acte de résistance... Kahnweiler était donc largement représenté !

²⁰⁸ Ce livre sur Juan Gris paraîtra chez Gallimard en 1946.

²⁰⁹ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 157.

La reconnaissance, enfin : 1944-1979

Les Kahnweiler retrouvèrent Paris en octobre 1944. Ils s'installèrent avec les Leiris quai des Grands-Augustins, en voisins d'ailleurs de l'atelier de Picasso. Kahnweiler et le peintre reprirent ainsi très vite leurs longues conversations sur la peinture, comme des années auparavant, quand ils n'échangeaient pas sur la politique, puisque Picasso venait d'adhérer au Parti Communiste. L'état de Lucie s'aggrava cependant et elle décéda en mai 1945. Après 40 années de vie commune, la mort de Lucie fut un traumatisme pour Kahnweiler.

Ses activités vite débordantes l'aidèrent sans doute à surmonter cette épreuve. Secondé par Louise, il s'attacha en effet à relancer la galerie. Les affaires avaient d'ailleurs vite repris du fait notamment de la présence des Américains à Paris. Le marchand avait conservé, ou retrouvé, l'exclusivité de Masson, de Suzanne Roger, de Beaudin, de Kermadec, de Lascaux, de Roux²¹⁰. Après quelques soubresauts²¹¹, la peinture de Picasso commença à être reconnue en France par un public plus large et, fait nouveau de ces années d'après la Libération, le peintre lui confia assez rapidement l'exclusivité de ses ventes, après une suspension de plus de trente années ! Malgré leurs tempéraments très différents, l'un ferme dans ses principes, et l'autre évoluant sans cesse, les deux « personnages » s'étaient toujours appréciés. Ils s'étaient retrouvés, au cours des années 1930 surtout, pour des échanges, souvent animés, sur l'actualité artistique. À partir de 1945, Picasso et Kahnweiler resserrèrent leurs liens. Le peintre avait cependant l'habitude de traiter avec plusieurs marchands et il partagea d'abord ses ventes entre Kahnweiler et Louis Carré, un galeriste qui avait développé ses activités pendant l'Occupation. Après quelques épisodes houleux, au cours desquels le peintre tenta encore de faire jouer la concurrence²¹², les relations commerciales entre les deux protagonistes s'assagirent et, à partir des années 1950 environ, le marchand obtint, de manière tacite, l'exclusivité de Picasso. Compte tenu de la productivité de l'artiste, cette seule mission assurait une pleine activité à la galerie Louise Leiris, d'autant plus qu'il s'agissait non seulement des toiles du peintre mais aussi de ses lithographies. Quant à Léger et à Braque, Kahnweiler avait également repris contrat avec eux mais en partage avec Aimé Maeght. Quelques plus jeunes peintres rejoignirent

²¹⁰ À la suite du décès de Paul Klee en 1940 et de l'Occupation allemande, Kahnweiler n'assurait plus la représentation du peintre. Kahnweiler ne reprit pas non plus ses relations commerciales avec Borès après la Libération.

²¹¹ La salle Picasso du Salon d'automne de 1944, consacré à l'« art dégénéré », provoqua encore quelques remous, les derniers. Voir par exemple André Fermigier dans : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 14.

²¹² Ce fut notamment le cas avec un Américain, Samuel Kootz, nouveau venu sur le marché de l'art à New York.

également la galerie, comme Yves Rouvre en 1955²¹³ et Sébastien Hadengue en 1965, tous deux introduits par Masson. Ces nouvelles « recrues » furent cependant peu nombreuses car Kahnweiler jugeait qu'un marchand ne pouvait réellement comprendre et représenter qu'une seule génération d'artistes, la sienne ou celle de Picasso, voire une deuxième génération, en l'occurrence celle de Masson, mais pas au-delà. Des années 1950 aux années 1970, la galerie Louise Leiris représentait donc – pour la totalité ou pour partie de leur production – plusieurs des « anciens » artistes de Kahnweiler – Picasso, Léger, Braque, Laurens –, bon nombre des peintres qui l'avaient rejoint pendant l'entre-deux-guerres – Masson, Lascaux, S. Roger, Kermadec, Beaudin, Roux²¹⁴ – et enfin les dernières « recrues », Rouvre puis Hadengue.

Kahnweiler s'attacha également à redéployer son réseau de correspondants à l'étranger. Après le décès de Curt Valentin en 1954, il traita principalement aux États-Unis avec la Sainenberg Gallery à New-York, tenue par Eleanore et Daniel Sainenberg. De nombreuses rétrospectives des œuvres de Picasso, de Braque etc. furent organisées au cours des années 1960 et 1970 et les Sainenberg y contribuèrent²¹⁵. Kahnweiler renoua avec Golsa Olsen, son correspondant de longue date qui tenait la Svensk-Franska Kunstgalleriet. L'ampleur des activités de la galerie Leiris l'amena rapidement à établir de nouveaux correspondants dans divers pays, comme, par exemple, la Lefevre Gallery à Londres ou Michael Hertz à Brême.

Du fait aussi de cette intense activité, Kahnweiler s'adjoignit, en 1956, les services de Maurice Jardot en tant que directeur-adjoint et associé de la galerie. Le marchand avait pu apprécier ses talents en tant que commissaire d'exposition. Ce fut pour les mêmes raisons de charge que la galerie déménagea dans des locaux plus vastes, rue de Monceau, inaugurés en 1957. Kahnweiler assura par ailleurs, à partir des années 1955-1960, un rôle plus complet d'agent auprès de Picasso. Il filtrait les très nombreuses sollicitations du peintre, le représentait dans le monde puisque Picasso ne souhaitait guère quitter Mougins et gérait pour lui, par exemple, les sujets délicats d'authentification des toiles.

Orchestrées par Kahnweiler puis par Jardot, les expositions sur les dernières toiles des peintres de la galerie se succédèrent au rythme de deux à trois par an. Les préfaces des

²¹³ Kahnweiler précise les circonstances qui l'ont amené à « recruter » le jeune Rouvre, dont la peinture l'avait immédiatement touché : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 140.

²¹⁴ La période de l'Occupation déprima fortement Roux et sa peinture évolua. Roux réintégra la galerie Louise Leiris après-guerre mais, se tournant vers la figuration, il préféra la quitter en 1956. Kahnweiler évoque, avec émotion d'ailleurs, les évolutions et le désarroi de Roux : *ibid.*, p. 148.

²¹⁵ Après le décès de Kahnweiler, les Sainenberg organisèrent en 1980 une exposition en son honneur : « Homage to Kahnweiler: Braque, Gris, Laurens, Léger, Masson, Picasso ».

catalogues portent les signatures, souvent prestigieuses, d'amis des peintres concernés, comme Éluard ou J. Lescure pour Beaudin, Kahnweiler lui-même ou Leiris pour Picasso et pour Gris, Limbour pour Roger et Rouvre, G. Duby pour Masson, F. Ponge pour Kermadec etc.

Kahnweiler reprit également, à partir de 1949, ses activités d'édition, au nom cette fois de la galerie Louise Leiris. Une quinzaine d'ouvrages parurent jusqu'en 1968. Il s'agit pour une large part d'albums, à la présentation luxueuse, de Picasso ou de Masson, dont le texte et les gravures sont de la main du peintre. Quelques-unes de ces publications relèvent cependant du même « genre » d'éditions que celui pratiqué avant 1939, comme *Le Verre d'eau* de F. Ponge illustré par Kermadec²¹⁶ paru en 1949 ou *Le Calligraphe* de Limbour accompagné de lithographies de Beaudin²¹⁷ édité en 1959. Une exposition dédiée aux publications de Kahnweiler fut organisée en cette même année 1959 pour le cinquantenaire de ses éditions. Le catalogue fut préfacé par le libraire et éditeur d'art Jean Hugues²¹⁸. Les parutions de la galerie s'espacèrent au cours des années 1960 puis s'interrompirent en 1968.

Avec le succès, maintenant indiscuté, de ses peintres « historiques », Kahnweiler devint vite un personnage reconnu, faisant autorité dans le domaine de l'art contemporain et dans l'histoire et l'interprétation du cubisme. Il acheva son ouvrage sur Juan Gris et le fit éditer par Gallimard²¹⁹. Le livre fut bien accueilli. Ses idées sur l'art s'affirmèrent. Au cours de ses conférences ou au travers de ses nombreux écrits, il faisait état des convictions, souvent tranchées, qu'il avait acquises au cours de sa longue carrière au contact étroit de « ses » peintres. Il continuait ainsi à jeter l'anathème sur les cubistes suiveurs comme « Metzinger et consorts ». Il rappelait aussi son point de vue sur l'abstraction, considérée comme une impasse et un nouvel académisme, comme il le fit lors de ses entretiens avec Francis Crémieux :

[...] dans tous les pays se sont répandus comme une peste l'abstraction et le tachisme, pour une raison d'ailleurs très simple : c'est qu'en effet ça offrait les mêmes facilités que jadis l'art académique. C'est un art académique, et la meilleure preuve c'est que l'État le protège²²⁰.

²¹⁶ Francis Ponge et Eugène de Kermadec, *Le verre d'eau*, recueil de notes et de lithographies, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1949, non paginé.

²¹⁷ Georges Limbour, *Le calligraphe*, lithographies originales d'André Beaudin, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1959, non paginé [51] p.

²¹⁸ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, Paris, galerie Louise Leiris, 13 novembre-19 décembre 1959, intr. et cat. Jean Hugues, Paris, galerie Louise Leiris, 1959, 36 p.

²¹⁹ Ce livre sur Juan Gris, paru chez Gallimard en 1946, fut plusieurs fois réédité : Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1990, 411 p.

²²⁰ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 178.

Kahnweiler confirmait son manque d'intérêt pour la peinture « décorative », dont relevait, selon lui, l'art de Matisse ou de Mondrian. Il rappelait que, s'il appréciait le travail de certains peintres dits « surréalistes », comme Masson ou Tanguy, il se refusait à considérer l'existence d'une « peinture surréaliste » en tant que telle. Kahnweiler rassembla l'essentiel de ses publications – et convictions – dans un livre, *Confessions esthétiques*²²¹, qu'il fit paraître en 1963. Il voyageait également beaucoup, invité pour des conférences, et s'était rendu, pour la première fois, aux États-Unis en 1949. Bien que devenu un personnage reconnu, Kahnweiler gardait toute son indépendance de pensée et une certaine méfiance vis-à-vis des institutions. Il déclina par exemple la proposition d'une Légion d'Honneur que lui fit en 1959 le ministre – et ex-auteur édité par la galerie Simon – André Malraux. Ses réserves vis-à-vis de l'État français pouvaient évidemment s'expliquer !

Un sage au Prieuré

Avec l'âge, Kahnweiler prit progressivement quelques distances avec l'activité de la galerie et passa plus de temps dans sa « retraite » du Prieuré, près de Saint-Hilaire en Seine-et-Oise. Il pensa un temps écrire ses mémoires mais y renonça. Il accepta en revanche, en 1960, de « conter » sa vie lors d'entretiens avec le journaliste Francis Crémieux qui furent diffusés sur France III puis publiés, en 1961, sous le titre de *Mes galeries et mes peintres*.

En 1970, la Pfalzgalerie de Kaiserslautern organisa la première grande exposition en son honneur. Plus de 200 œuvres, peintures, sculptures, estampes, livres etc. y figurèrent. Kahnweiler commençait à ressentir le poids de la vieillesse. Compte tenu de son âge avancé, le cercle de ses proches se restreignait un peu plus chaque année. Il avait vu disparaître son fidèle Juan Gris en 1927, Flechtheim en 1937, Carl Einstein en 1940, Max Jacob en 1944, son épouse Lucie en 1945, Gertrude Stein en 1946, Uhde en 1947, Laurens en 1954, Rupf en 1962, son beau-frère Lascaux en 1968, Picasso en 1973... Il s'éteignit chez lui le 11 janvier 1979 entouré de ses proches et de tableaux de « ses » peintres : le portrait de Lucie par Derain, ceux de Lucie et de lui-même (illustration 1-3) par Juan Gris, son portrait par Picasso...

²²¹ Daniel Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, op. cit.

Chapitre 2

L'œuvre éditoriale de Kahnweiler

Ce chapitre présente les caractéristiques des éditions de Kahnweiler publiées jusqu'en 1939 ainsi que le contexte qui prévalut lors de leur création.

Le marchand d'art publia quatre ouvrages de 1909 à 1914 au nom de la galerie Kahnweiler. Il en édita ensuite 24 au cours de l'entre-deux-guerres au titre, cette fois, de la galerie Simon. La galerie Louise Leiris, enfin, fit paraître 14 ouvrages de 1949 à 1968. Ces dernières éditions ne font l'objet ici que d'une présentation succincte. Les 28 publications précédentes sont en revanche étudiées de manière approfondie.

Les éditions de Kahnweiler ont déjà fait l'objet de plusieurs présentations générales. Les principales références en ce domaine sont, dans l'ordre de leur parution, le catalogue de l'exposition organisée en 1959 par la galerie Louise Leiris pour le cinquantenaire des éditions du marchand, préfacé par le libraire et éditeur Jean Hugues¹, le dossier rassemblé pour l'exposition « Kahnweiler » de 1984 au Centre Georges Pompidou², l'ouvrage de François Chapon *Le Peintre et le Livre*³, paru en 1987, enfin l'anthologie des « livres de dialogue » entre peinture et poésie d'Yves Peyré⁴.

Ces quatre sources ont été largement exploitées dans notre analyse. Elles présentent cependant des limites. En premier lieu, elles sont essentiellement descriptives et fournissent donc peu d'éléments de contexte. Elles sont ensuite sélectives, centrées souvent sur les éditions

¹ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, *op. cit.* La préface de J. Hugues donne un premier aperçu général des publications du marchand. L'un des intérêts de ce court essai est d'avoir été publié du vivant de Kahnweiler et par ses soins. Les écrits de J. Hugues ont donc été en quelque sorte validés par le marchand.

² *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, 1984, *op. cit.* Ce dossier, très complet, comporte notamment un chapitre dédié aux éditions de Kahnweiler rédigé par François Chapon que l'auteur reprendra à l'identique dans son ouvrage de 1987.

³ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.* Ce livre reprend la présentation de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler déjà parue. Les commentaires comparatifs effectués par ailleurs dans l'ouvrage avec les éditions de Vollard, de Skira, de Tériade etc. fournissent cependant un éclairage complémentaire sur celles du marchand.

⁴ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, *op. cit.* L'ouvrage de Peyré s'appesantit sur une sélection de publications de Kahnweiler jugées remarquables en termes de dialogue entre peintre et poète.

les plus connues du marchand. Compte tenu des objectifs de cette recherche, il a donc été jugé utile de faire appel à des sources complémentaires.

Celles-ci sont abondantes du fait de la renommée des auteurs et des artistes impliqués et du renom des ouvrages eux-mêmes, souvent déjà étudiés en tant qu'œuvres littéraires illustrées. Contrairement aux cas des publications de Daragnès et de Serveau, une masse considérable d'informations⁵ a donc dû être exploitée pour proposer un regard pertinent – et si possible renouvelé – sur ces éditions. Pour rendre compte de ce travail, un document synthétique, de l'ordre de 5 pages, a été rédigé pour chacune des 28 publications. Ces études spécifiques sont centrées sur deux thèmes, l'identification des rôles joués par les divers protagonistes de l'édition (Kahnweiler, l'auteur, l'illustrateur) et le rapport entre les images et le texte du livre. Une interprétation personnelle des enjeux de l'ouvrage au sein de l'ensemble de l'œuvre éditoriale du marchand est également proposée. Ces documents sont rassemblés en annexe 1, « Contexte et caractéristiques des éditions Kahnweiler de 1909 à 1939 »⁶. Ce chapitre 2 ainsi que la quatrième partie se réfèrent à cette annexe par des renvois aux pages concernées de celle-ci.

Ces études spécifiques ont servi de base à un examen « transverse » des publications de Kahnweiler, présenté dans ce chapitre. Nous justifions en premier lieu de l'existence de trois cycles dans les éditions du marchand, ce qui permet de brosser un tableau général de son œuvre éditoriale. Les différentes caractéristiques littéraires et artistiques de ses publications font ensuite l'objet d'une présentation selon le plan-type exposé en introduction. Des paragraphes sont dédiés aux aspects de gestion par Kahnweiler de son activité d'éditeur ainsi qu'à l'articulation entre celle-ci et son commerce d'art. Un dernier développement traite de ses publications de 1949 à 1968.

Les cycles des éditions de Kahnweiler

L'examen détaillé que nous avons effectué du contexte et des caractéristiques des éditions de Kahnweiler (annexe 1) nous a conduit à identifier trois cycles dans les publications du marchand entre 1909 et 1939, rapidement cités dans l'introduction de cette thèse.

⁵ Biographies sur les auteurs et sur les illustrateurs, études monographiques sur l'œuvre des auteurs et sur celle des illustrateurs, études littéraires ou artistiques ou « combinées » spécifiques à chacune des 28 éditions etc.

⁶ L'annexe 1 comporte également une analyse et une interprétation de l'emblème « aux deux coquilles » des éditions de Kahnweiler.

Un premier cycle, dont nous justifierons l'appellation de « cycle Apollinaire/Picasso », correspond aux quatre ouvrages publiés de 1909 à 1914. Un second cycle, intitulé « cycle Max Jacob », s'étend de 1920 à 1926 et comporte quinze éditions. Un troisième cycle, le « cycle Masson », enfin, comprend neuf publications parues de 1923 à 1939 et se recouvre donc partiellement avec le précédent en termes de chronologie.

Le tableau 1 ci-après classe les 28 éditions étudiées dans ces trois cycles, les couleurs orange, jaune et verte permettant une visualisation rapide.

Tableau 1 Les cycles des éditions de Kahnweiler de 1909 à 1939

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	Année	Cycle
1	<i>L'Enchanteur pourrissant</i>	Apollinaire	Derain	1909	Apollinaire/Picasso
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso	1911	Apollinaire/Picasso
3	<i>Les Œuvres burlesques...</i>	Max Jacob	Derain	1912	Apollinaire/Picasso
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso	1914	Apollinaire/Picasso
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Vlaminck	1920	Max Jacob
6	<i>Ne coupez pas...</i>	Max Jacob	Gris	1921	Max Jacob
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger	1921	Max Jacob
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck	1921	Max Jacob
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens	1921	Max Jacob
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque	1921	Max Jacob
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo	1921	Max Jacob
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain	1922	Max Jacob
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès	1923	Max Jacob
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux	1923	Masson
15	<i>La Couronne de Vulcain</i>	Max Jacob	Roger	1923	Max Jacob
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson	1924	Masson
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris	1924	Max Jacob
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson	1925	Masson
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris	1925	Max Jacob
20	<i>Brigitte...</i>	Jouhandeau	Laurencin	1925	Max Jacob
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris	1926	Max Jacob
22	<i>C'est les bottes...</i>	Desnos	Masson	1926	Masson
23	<i>A Book Concluding...</i>	Stein	Gris	1926	Max Jacob
24	<i>Ximénès Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson	1927	Masson
25	<i>A Village</i>	Stein	Lascaux	1928	Masson
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux	1930	Masson
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson	1931	Masson
28	<i>Glossaire...</i>	Leiris	Masson	1939	Masson

Les éditions de ces trois cycles diffèrent tant par le contexte qui prévalut à leur gestation que par leurs caractéristiques. Nous nous proposons donc de mettre en évidence succinctement ces éléments pour chacun des cycles, ce qui permettra, d'une part, de justifier de cette distinction dans l'œuvre éditoriale de Kahnweiler et, d'autre part, de brosser un premier tableau général de celle-ci. Toutes les caractéristiques des éditions citées à ce stade ainsi que les éléments de contexte mentionnés seront justifiés et commentés en détail, thème par thème, dans les paragraphes suivants.

Le cycle « Apollinaire/Picasso » : un début éclatant

Ce premier cycle dans les éditions du marchand correspond à ses publications d'avant 1914.

Kahnweiler ne publia à cette période que deux auteurs, Guillaume Apollinaire et Max Jacob, tous deux initialement des amis de Picasso. Ces éditions émanent en fait d'un contexte de relations quasi-journalières, au cours des années 1907-1909, entre le jeune marchand, « ses » peintres, ces poètes et leurs amis. Il semble qu'ensuite Kahnweiler se soit quelque peu isolé du milieu littéraire, à l'exception de ses relations amicales avec Max Jacob, ce qui pourrait expliquer son choix de publier trois fois de suite son ami. On peut noter une certaine homogénéité de genre, des récits épiques, et de style, souvent intitulé « cubiste », entre les quatre textes édités⁷.

Ce sont en premier lieu les auteurs, Apollinaire et Max Jacob, qui choisirent à cette période leur illustrateur, en l'occurrence André Derain. Kahnweiler n'intervint que par défaut en sollicitant Picasso quand, par deux fois, Derain se récusa. Pour Kahnweiler comme pour « ses » auteurs, Derain était alors l'illustrateur de référence de la galerie.

La quasi-totalité des éditions de ce cycle, et *L'Enchanteur pourrissant* en particulier, sont considérés comme des archétypes de « livres de dialogue » entre peintre et poète. Cette homogénéité de « résultat » repose toutefois sur une hétérogénéité de « moyens » mis en œuvre par les deux peintres impliqués. L'imagerie développée par Derain relève en effet d'abord de la reconstruction⁸ des formes et le dialogue que l'artiste établit avec ses amis poètes repose essentiellement sur une interprétation⁹ de leurs textes. Picasso pratiquait au contraire, à cette époque, une écriture cubiste, qui ne s'accorde que par homologie de structure¹⁰ avec les récits de Max Jacob. Ces variations, au sein de ce premier cycle d'éditions, d'approche esthétique et de conception de l'illustration sont à l'image des productions composites de l'écurie Kahnweiler avant 1914 et, plus généralement, du bouillonnement créatif qui animait l'avant-garde artistique parisienne à cette période.

En termes de présentation générale des ouvrages, on peut distinguer au cours de ce cycle deux « modèles » d'édition, celui forgé avant tout par Apollinaire pour *L'Enchanteur*

⁷ Cette homogénéité est évidemment due également au nombre limité d'auteurs publiés.

⁸ Il s'agit de l'une des « factures d'image » définies dans le glossaire.

⁹ L'un des « modes d'illustration » définis dans le glossaire.

¹⁰ Un autre « mode d'illustration ».

pourrissant et celui établi « de fait » avec l'intervention de Picasso. Ce fut ce dernier modèle « épuré », une plaquette comportant quelques gravures en hors textes, que Kahnweiler reconduisit pour la plupart de ses éditions ultérieures.

Apollinaire et Picasso furent donc les principaux acteurs des éditions de ce premier cycle, ce qui justifie son intitulé.

Le « cycle Max Jacob » : une période de transition

Ce cycle débute avec le retour à Paris de Kahnweiler en 1920 et s'achève en 1926 en recouvrement avec le cycle suivant.

La plupart des auteurs édités à cette période le furent à la suite d'une recommandation de Max Jacob, devenu, après le décès en 1918 d'Apollinaire, le poète de référence auprès de qui tous les jeunes écrivains venaient chercher conseil. Ce fut également par l'intermédiaire de son ami Max Jacob que Kahnweiler s'immergea dans l'actualité littéraire de ces « années folles » et fréquenta notamment l'entourage de Jean Cocteau, même s'il ne le publia pas. Les textes édités au cours de ce cycle, très variés en termes de genre et de style, partagent une même tonalité humoristique, « une verve acidulée » selon F. Chapon, caractéristique des écrits de Max Jacob. Le poète donna donc le ton – et les auteurs – des éditions de ce cycle, d'où son intitulé.

Contrairement au cycle précédent – et au suivant d'ailleurs –, ce fut la plupart du temps Kahnweiler qui décida à cette période de l'illustrateur, en faisant intervenir cette fois tous « ses » artistes, presque à tour de rôle. Le marchand avait toutefois une préférence pour Juan Gris qui fut donc l'illustrateur-référent au cours de ce cycle.

On observe à cette période une convergence de facture¹¹ des images entre les divers artistes sollicités. Dans le cadre du retour à l'ordre prévalant à l'époque, les anciens cubistes Braque ou Juan Gris rejoignirent en effet dans la « reconstruction¹² des formes » Vlaminck, Derain et d'autres. Ce cycle est également quasi-homogène en termes de rapport images-texte avec une prédominance de l'interprétation des textes. Le niveau de dialogue entre peintre et poète au sein des ouvrages de cette phase, enfin, est jugé généralement bas, à quelques exceptions près.

¹¹ Notion définie, rappelons-le, dans le glossaire.

¹² L'une des factures d'image.

Le « cycle Masson » : une maturité inquiète

Ce cycle débute en 1923 avec *Tric trac du ciel* d'Artaud illustré par Lascaux et s'achève en 1939 avec le *Glossaire...* de Leiris et de Masson.

Les éditions du « cycle Masson » se caractérisent d'abord par la teneur des textes, traduisant souvent l'angoisse existentielle de leurs auteurs, d'Artaud à Georges Bataille, en rupture donc avec la « verve acidulée » en vigueur lors du cycle précédent. Elles correspondent par ailleurs à une évolution significative des relations du marchand. La plupart des jeunes poètes édités à cette époque firent en effet partie du « groupe de la rue Blomet », c'est-à-dire des proches du peintre Masson, qui, successivement, s'impliquèrent dans la mouvance surréaliste d'André Breton puis s'en écartèrent pour se rapprocher de Georges Bataille.

La cooptation entre peintre et poète fut de règle lors de ce cycle et Masson – l'illustrateur de référence à cette période – intervint pour une large part des publications. Ce fut lui, en réalité, qui « porta » la plupart des projets d'éditions d'où bien entendu le titre de ce cycle.

L'écriture picturale¹³, celle de Masson, domine parmi les illustrations de ce cycle en termes de facture d'image. Plusieurs des ouvrages édités à cette période, à l'instar de *Simulacre* de Leiris et de Masson, sont considérés comme des archétypes de « livres de dialogue », ce dernier reposant essentiellement sur une homologie de structure images-texte.

Des similitudes et des divergences entre cycles

Certaines similitudes entre les cycles « Masson » et « Apollinaire/Picasso » peuvent être soulignées. Dans les deux cas, les auteurs publiés étaient des relations, en premier lieu, des peintres, de Picasso avant 1914, de Masson au cours des années 1920 – *a contrario* du cycle intermédiaire –. Pour ces deux cycles, la littérature publiée paraît assez homogène – *a contrario* du « cycle Max Jacob » –. Et dans les deux cas, les ouvrages édités font souvent état d'un haut niveau de consonance entre intervenants – *a contrario* à nouveau du « cycle Max Jacob » –. C'est sans doute cette part d'hétérogénéité qui fait toute la richesse de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler.

Ayant donc justifié, dans les grandes lignes, de l'existence de ces trois cycles, nous prendrons soin, thème par thème, d'examiner les spécificités de chacun d'eux. Il faut noter qu'aucune des études déjà parues sur les éditions de Kahnweiler ne met en évidence l'existence

¹³ L'une des factures d'image définies dans le glossaire.

de ces cycles dans ses publications, même si elles font état bien entendu de différences entre les divers ouvrages.

D'Apollinaire à Max Jacob et du surréalisme orthodoxe à la dissidence Bataillienne

Au sein des éditions de luxe de la période considérée, les publications de Kahnweiler se singularisent – paradoxalement – d'abord par la qualité des textes proposés. Passées les années héroïques du lancement des « cubistes », le marchand apparaît d'ailleurs comme un meilleur « promoteur » de jeunes talents littéraires que d'artistes appelés à une renommée universelle. Nous consacrons donc ce paragraphe à l'étude des aspects « littéraires » de son œuvre d'éditeur.

Les traits généraux des éditions de Kahnweiler – auteurs sollicités, genres, etc. – ont été souvent décrits. Ils sont rappelés tout d'abord en apportant quelques précisions issues de l'étude détaillée des ouvrages fournie en annexe 1. Nous nous sommes attaché ensuite à comprendre comment le marchand a pu réunir de tels talents littéraires pour ses publications. Cet examen est effectué cycle par cycle. Des commentaires additionnels sur les textes édités sont également apportés dans le même cadre.

« Le texte ne fut jamais pour lui un prétexte »

Les divers exégètes de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler, Jean Hugues en 1959, François Chapon en 1987 et Yves Peyré en 2001, ont mis en évidence les principales caractéristiques « littéraires » de celle-ci, sensiblement constantes sur la période 1909-1939.

Kahnweiler n'édita, tout d'abord, que des auteurs « contemporains » avec qui, d'une manière ou d'une autre, il était entré en relation. Sur la période considérée, il n'y a qu'une exception, marginale, à cette « règle » : le cas de *Denise* de Raymond Radiguet, décédé trois années avant la parution du livre¹⁴. Il s'agit d'une sorte d'édition-souvenir – une seconde édition en fait après *Les Pélican* – dont le projet avait été décalé. Juan Gris, qui illustra l'ouvrage, avait par ailleurs bien connu et parrainé le jeune auteur. Mais, hors ce cas particulier, tous les artistes sollicités par Kahnweiler pour illustrer ses livres, s'« interfacèrent » – de manière plus ou moins active selon les circonstances – avec leur homologue littéraire. Il n'y a, en tout cas, parmi les publications considérées, aucun texte ancien, classique ou d'auteur « récent » mais décédé.

¹⁴ Annexe 1 p. 929.

L'un des maîtres de Kahnweiler, Vollard, par exemple, édita, au contraire, essentiellement des textes « classiques », d'Homère à Baudelaire. Et s'il arriva à certains des artistes de Kahnweiler – ou à des artistes ayant, un moment, fait partie de son « écurie » – d'illustrer de telles œuvres, ils le firent pour d'autres éditeurs que lui.

Les textes publiés relèvent par ailleurs systématiquement de la poésie ou de la prose poétique, bien que leur « forme » puisse différer d'une édition à l'autre : recueil de poèmes comme *Voyages* de Fritz Vanderpyl ou *Cœur de chêne* de Pierre Reverdy, prose poétique comme *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire ou *Saint Matorel* de Max Jacob, pièce de théâtre comme *Les Pélican* de Radiguet ou *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara, « répertoire » comme le *Glossaire* de Leiris, voire une combinaison de ces mêmes genres.

Kahnweiler fut particulièrement strict sur cette orientation « poétique » de ses publications. Il n'édita, par exemple, aucun roman illustré, bien qu'il lui arrivât de s'adresser à des « romanciers », connus comme tels – c'était le cas, par exemple, de Marcel Jouhandeau¹⁵ dont Gallimard avait déjà fait paraître *La Jeunesse de Théophile* et *Les Pincengrain* lorsque *Brigitte...* fut publié –, ou qui, plus tard, furent reconnus à ce titre, comme André Malraux¹⁶. Il faut rappeler à ce sujet les réticences des avant-gardes littéraires et artistiques – cubistes, surréalistes etc. – vis-à-vis des romans psychologiques¹⁷ et Kahnweiler était imprégné de ce même état d'esprit. Il arriva cependant à « ses » artistes d'illustrer des romans mais ils le firent hors du champ des éditions du marchand¹⁸. Si donc Kahnweiler s'adressait à ces « romanciers », c'était au titre de leur activité parallèle de poète.

Le marchand fut également sélectif, dans une certaine mesure, quant au « thème » des textes, poèmes ou prose poétique, qu'il choisissait de publier. Il n'y a pas, par exemple, de littérature ouvertement érotique parmi ses éditions, du moins jusqu'en 1939, alors qu'il s'agit d'un genre récurrent, pour ne pas dire essentiel, des publications bibliophiliques. Cela ne veut pas dire que tout érotisme était exclu de ses éditions. Il est même présent dans la plupart des œuvres éditées, et surtout des illustrations jointes, mais de manière sous-jacente. Les exceptions à cette orientation générale se trouvent d'ailleurs aux deux « extrêmes », celui d'une austérité

¹⁵ Annexe 1 p. 924-26.

¹⁶ Annexe 1 p. 867-69.

¹⁷ François Chapon mentionne par exemple le point de vue de Pierre Reverdy sur les romans psychologiques : François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 97.

¹⁸ Masson, par exemple, illustra des romans de Malraux après 1945.

assumée, comme en font montre les poèmes de Reverdy dans *Cœur de chêne*¹⁹ – et, dans le domaine des images, comme les illustrations de Juan Gris – et celui d'un érotisme brut à l'instar de *L'Anus solaire* de Bataille illustré par Masson²⁰. Cet ouvrage n'a cependant que peu de points communs avec les publications licencieuses « habituelles ». Il s'agit d'un érotisme primordial – si coïts il y a, ils ont lieu entre les astres – ayant partie liée avec la mort : « seule est assez sale la mort, seule elle dit des corps débauchés la vérité de leur désir : il est désespéré »²¹. Les pointes sèches de Masson, des ébats entre chevaux, sont par ailleurs fort peu explicites, à la suite sans doute de « consignes » données – une fois n'est pas coutume – par Kahnweiler. Le marchand avait en effet pu voir le même tandem Bataille-Masson à l'œuvre pour produire, peu avant, dans un autre cadre d'édition, *Histoire de l'œil*. Cet ouvrage, à l'érotisme un peu plus « traditionnel » que celui de *L'Anus solaire*, avait été illustré très explicitement par Masson. Or Kahnweiler ne souhaitait pas que, dans ses éditions, « ses » peintres se livrent à un exercice d'illustration servile, ce qui était la loi du genre pour la bibliophilie érotique courante. Un autre texte des éditions de l'entre-deux-guerres, *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow"* de Gertrude Stein²², paraît également relever d'un certain érotisme selon Ulla E. Dydo qui perçoit l'ouvrage comme ayant trait à l'histoire d'amour entre Gertrude Stein et Alice Toklas, avec des références sexuelles répétées. Mais il s'agit, dans ce cas, d'un érotisme « codé » par l'écriture très particulière de l'auteur. En tout cas, le très pudibond Juan Gris, qui illustra le texte de son amie, n'en laissa rien paraître.

Si donc l'érotisme est peu présent, du moins explicitement, dans les éditions du marchand, il apparaît qu'un trait commun à nombre des textes parus soit l'humour, la fantaisie ou, selon l'expression judicieuse de François Chapon, une certaine « verve acidulée » dont l'historien explique la finalité :

Il ne faut jamais oublier que l'humour, le goût de la parodie et de la mystification ont été – selon une tradition qui remontait aux poètes maudits – un moyen pour les créateurs de ce milieu de désamorcer les hypothèques que la société dirigeante faisait peser sur leur liberté. Ainsi, l'« ironie fluette, un mysticisme un peu charentonnesque, le sens de tout ce qu'il y a de bizarre dans les choses quotidiennes et la destruction de la possibilité de l'ordre logique des faits »²³ qu'André Malraux se plaisait à définir à propos de Max Jacob, ne furent pas les armes les plus faibles pour déconsidérer à la fois la logorrhée du symbolisme finissant, avec tout ce

¹⁹ Annexe 1 p. 885-87.

²⁰ Annexe 1 p. 967-69.

²¹ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2007, p. 134.

²² Annexe 1 p. 945.

²³ André Malraux à propos de Max Jacob dans « Des origines de la poésie cubiste », *La Connaissance*, janvier 1920, cité par François Chapon.

qu'elle comportait de prétention au sublime, et le rationalisme satisfait qui triomphait dans les sphères officielles²⁴.

Cette veine fantaisiste ou décalée devait correspondre particulièrement au goût de Kahnweiler, puisqu'une majorité de ses éditions, pour les deux premiers cycles du moins, en relève. Peut-être fut-il aussi influencé en cela par Max Jacob²⁵, lequel, comme nous le verrons plus loin, suscita auprès du marchand nombre d'éditions de jeunes auteurs animés par la même « verve acidulée » que lui.

Il est enfin mis en avant que les publications de Kahnweiler seraient souvent une « première édition » d'un jeune écrivain, qui n'aurait donc fait paraître jusque-là de textes qu'en revue ou à compte d'auteur. Ce constat est certainement fondé relativement aux autres éditeurs d'ouvrages illustrés de la période comme Vollard ou Skira. Ces « premières éditions » ne correspondent toutefois qu'à huit cas sur les 28 publications du marchand jusqu'en 1939 : Apollinaire pour *L'Enchanteur pourrissant*, Max Jacob pour *Saint Matorel*, Malraux avec *Lunes en papier*, Erik Satie pour *Le Piège de Méduse*, Artaud avec *Tric trac du ciel*, Limbour avec *Soleils bas*, Armand Salacrou pour *Le Casseur d'assiettes* et Leiris pour *Simulacre*. Cette liste d'écrivains, même si elle ne correspond qu'à un petit tiers des ouvrages parus, est cependant suffisamment notable pour justifier la réputation de l'œuvre d'éditeur de Kahnweiler. Les exceptions, nombreuses, à ces « premières éditions » relèvent d'abord du cas d'écrivains ayant été, sans ambiguïté, déjà édités comme le furent Vanderpyl, Vlaminck, Radiguet, Reverdy, Gabory, Hertz, Tzara, Jouhandeau ou Desnos. Il y a ensuite le cas intermédiaire d'auteurs jamais édités en France mais déjà édités dans leur pays d'origine, comme Gertrude Stein ou Carl Einstein. Un autre cas intermédiaire est celui de Georges Bataille qui, avant la parution de *L'Anus solaire*, avait bien été édité mais sous un nom d'emprunt, Lord Auch, pour le texte érotique *Histoire de l'œil* déjà cité. *L'Anus solaire* est donc le premier livre de Georges Bataille publié sous son vrai nom.

Il y a ensuite un certain nombre de textes édités par Kahnweiler qui, sans être de « premières éditions », sont des ouvrages « charnières » dans la carrière d'auteurs. Un exemple de ce type d'œuvre est sans doute la pièce de théâtre *Mouchoir de nuages* de Tzara²⁶. Lorsque cette « tragédie ironique » fut jouée, le public – futurs surréalistes compris, alors qu'ils venaient

²⁴ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 96.

²⁵ On peut se demander également si les goûts littéraires partagés par Kahnweiler et par Max Jacob ne relèveraient pas de leur judéité commune. Voir par exemple le dossier « Les juifs et la littérature » du *Magazine littéraire* avril 2008. Cette question dépasse le cadre de cette étude.

²⁶ Annexe 1 p. 924.

de se séparer de l'ex-meneur de « dada » – put découvrir, derrière l'humour et la provocation, la poésie émouvante et imprévue de l'auteur. *Mouchoir de nuages* apparaît ainsi comme une pièce conçue à une période charnière où Tzara délaissa le nihilisme « dada » pour, véritablement, faire œuvre de création. Kahnweiler a donc su non seulement détecter de jeunes talents, non encore édités, mais également percevoir le moment où un écrivain, le cas échéant déjà publié, arrivait à produire une œuvre marquante ou d'une portée qui dépassait l'école ou le mouvement dont l'écrivain se réclamait.

Au-delà de cette question des « premières éditions » ou quasi-telles, il faut souligner le « palmarès » exceptionnel des auteurs publiés par Kahnweiler de 1909 à 1939. Sur les 20 auteurs édités pendant cette période – compte tenu des publications multiples d'un même écrivain –, l'« histoire littéraire »²⁷ en a en effet retenu les trois-quarts, voire la quasi-totalité si l'on tient compte des cas particuliers comme celui des auteurs étrangers, Gertrude Stein et Carl Einstein, ou comme celui du compositeur Erik Satie. Nous nous emploierons de ce fait, cycle par cycle, à comprendre comment le marchand a pu se mettre en relation avec de tels talents ou futurs talents.

Poésie ou prose poétique d'auteurs toujours contemporains, publication d'écrivains qui se révéleront marquants pour la période et souvent édités pour la première fois, absence de textes « commerciaux », toutes ces caractéristiques démontrent l'ambition littéraire des éditions de Kahnweiler. Avant donc d'éditer « ses » peintres, le marchand publia des auteurs et des textes marquant leur époque, comme le résume fort bien Yves Peyré :

Kahnweiler a d'abord pensé livre, donc texte, et texte présent au présent. Le texte ne fut jamais pour lui un prétexte, il fut au contraire le point de départ obligé de l'épopée du *livre de dialogue*²⁸.

Le cycle « Apollinaire/Picasso » : un isolement progressif du marchand ?

D'une intimité quotidienne avec les poètes à un isolement progressif du marchand ?

Nous examinons maintenant le « contexte littéraire » ayant conduit aux quatre premières éditions de Kahnweiler.

Par l'intermédiaire de « ses » peintres et notamment de Picasso, le jeune marchand se trouva, dès 1907-1908, en contact avec les avant-gardes littéraires du moment. Il rencontra ainsi

²⁷ Pour un tel bilan, nous avons utilisé la référence : Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris, A. Colin, 2005, 221 p.

²⁸ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 80.

Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon etc. lesquels devinrent, pour la plupart, des amis proches. Kahnweiler côtoya alors, par le biais de ses nouveaux amis, les cercles littéraires gravitant autour de revues comme *Vers et prose* fondée par Paul Fort ou *La Phalange* de Jean Royère. Les relations entre le marchand, « ses » quatre « hussards » – Braque, Derain, Picasso et Vlaminck –, et leurs amis poètes furent, à cette époque, quasi-quotidiennes. Lorsque, par exemple, Kahnweiler entreprit, en catastrophe, d’organiser une première exposition « Braque » à la suite du refus des toiles de ce dernier au Salon d’Automne 1908, il put compter sur l’ami Apollinaire pour rédiger, au pied levé, la préface du catalogue de l’évènement²⁹. Ce fut donc naturellement vers le même Apollinaire que le marchand se tourna pour son premier projet d’ouvrage illustré³⁰. Bien qu’il n’ait pas encore été édité, le poète bénéficiait aussi d’une aura montante. Alors qu’Apollinaire mettait la dernière main au texte de *L’Enchanteur pourrissant*, *Le Mercure de France* publia ainsi l’une de ses œuvres maîtresses, *La Chanson du mal-aimé*, que Kahnweiler et son épouse Lucie surent très vite déclamer par cœur.

Dès la parution, en novembre 1909, de *L’Enchanteur*, Kahnweiler s’adressa à son autre ami et poète, Max Jacob, pour préparer une prochaine édition³¹. Max Jacob n’avait, lui non plus, jamais été édité et le poète menait une existence très difficile. Il venait par ailleurs d’entrer dans une phase à la fois mystique et d’intense création littéraire et la proposition de Kahnweiler le motiva pour achever *Saint Matorel*. Le poète se retira ensuite à Quimper, dans le berceau familial, pour continuer son travail créatif. À la suite de diverses péripéties, l’ouvrage, illustré par Picasso, ne parut qu’au printemps 1911.

Rompant ensuite avec son « principe » – sans doute non formel à l’époque – de publier des textes de poètes non encore édités, Kahnweiler fit paraître, en 1912 puis en 1914, les deuxième et troisième volets de la trilogie des *Saint Matorel*³². Le marchand édita donc trois fois à la suite le même auteur, ce qui est un cas unique dans son œuvre d’éditeur. Nous avons donc cherché à comprendre l’origine de cette décision.

Les liens étroits d’amitié entre Kahnweiler et Max Jacob ont certainement joué un rôle. Le poète, ensuite, toujours démuné et sans autre éditeur que Kahnweiler, fut visiblement

²⁹ Il s’agit de l’exposition pour laquelle le critique Vauxcelles « inventa », par dérision, le terme de « cubisme », comme nous l’avons précisé.

³⁰ Annexe 1 p. 828-30.

³¹ Annexe 1 p. 841.

³² Annexe 1 p. 851 et p. 854-55.

« insistant » quant à ces éditions répétées. Il semble enfin, à titre d'hypothèse³³, que le jeune marchand se trouva progressivement isolé du monde littéraire parisien à partir de 1910-1911.

De manière plus ou moins concertée avec « ses » peintres, Kahnweiler avait tout d'abord décidé, dès 1909, de se retirer de la scène artistique parisienne – plus aucune participation de « ses » artistes aux Salons, plus d'expositions même rue Vignon etc. –. Il consacra l'essentiel de son énergie à développer le marché de ses peintres à l'étranger, avec un succès croissant d'ailleurs. Corrélativement, cependant, les relations de Kahnweiler avec les critiques d'art parisiens, et souvent poètes ou écrivains, mêmes initialement proches, comme Apollinaire ou d'autres, se distendirent. À l'affût de toute nouveauté, Apollinaire s'intéressa bientôt à d'autres artistes que ceux, « invisibles », de la galerie Kahnweiler et entreprit de conseiller de nouveaux venus sur le marché de l'art comme le très jeune Paul Guillaume qu'il épaula dès 1911³⁴. Comme nous l'avons vu, les relations entre Kahnweiler et le poète se dégradèrent lorsque ce dernier signa le manifeste de la Section d'Or à l'automne 1912 puis se transformèrent en « brouille » définitive après la publication par Apollinaire, en début d'année 1913, de l'ouvrage *Les Peintres cubistes : méditations esthétiques*. Dès 1911 donc, après la parution de *Saint Matorel*, Kahnweiler ne pouvait plus compter sur Apollinaire pour lui recommander tel ou tel jeune poète ou écrivain. Quant à Max Jacob, il se « compromit », lui aussi, avec le groupe de la Section d'Or mais, contrairement à Apollinaire, il se trouvait trop dépendant du marchand pour rompre avec lui. Ils se « réconcilièrent » donc sans que nous ayons réellement trace de leurs échanges à ce sujet et Kahnweiler donna suite à ses souhaits d'éditions répétées. Il est évident cependant que le marchand ne pouvait pas non plus s'appuyer sur son ami Max pour l'orienter vers d'autres jeunes poètes émergents comme Pierre Reverdy ou d'autres. En somme, Kahnweiler et Max Jacob se seraient trouvés, en 1912-1914, dépendants l'un de l'autre, le poète de son seul éditeur et le marchand du fait de son isolement relatif.

Nous verrons que le contexte prévalant lors des éditions des deuxième et troisième cycles diffère sensiblement de la situation – en partie hypothétique – décrite pour le premier.

Des textes « cubistes » ?

La teneur des quatre textes publiés au cours de ce premier cycle est relativement homogène : geste arthurienne et fantastique pour *L'Enchanteur pourrissant*, trilogie mystique

³³ Annexe 1 p. 851 et 854-55.

³⁴ Peter Read, « "La révélation moderne" : Apollinaire et les marchands d'art », dans *Apollinaire, le regard du poète*, exposition, Paris, musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016, organisée par les musées d'Orsay et de l'Orangerie, Paris, musées d'Orsay et de l'Orangerie, Gallimard, 2016, p. 70.

et « loufoque » pour les textes de Max Jacob. Les quatre ouvrages partagent également un ton humoristique, dans une version « acidulée » pour la trilogie de *Saint Matorel* et mystificatrice pour le texte d'Apollinaire.

L'ensemble des œuvres de ce cycle sont considérées, par leur forme d'écriture, comme relevant de la littérature « cubiste »³⁵. L'idée que les poèmes en vers ou en prose d'Apollinaire, de Max Jacob, de Reverdy ou même de Gertrude Stein relèveraient d'un « cubisme » littéraire a été avancée – et discutée – très tôt, y compris par les poètes eux-mêmes³⁶. Kahnweiler prit part, lui aussi, au débat, comme le rappelle François Chapon :

Le premier à sourire de l'étiquette « cubisme littéraire » appliquée, par une hâte de commodité, à ces trois poètes [Apollinaire, Jacob, Reverdy], il [Kahnweiler] comprit que leur conception du poème, surtout chez les deux derniers, répudiait à son tour un art d'imitation, une virtuosité descriptive, pour leur préférer un dépassement de la réalité, qui atteindrait une réalité propre à l'art³⁷.

Cette thèse a été largement développée et étayée récemment par Philippe Geinoz³⁸ et par Matsui Hiromi³⁹. Dès lors, *L'Enchanteur pourrissant* pourrait être le premier texte « cubiste » édité, sans pour autant avoir été illustré par un peintre de ce mouvement – Derain –. Quant aux deux volets de la trilogie de Max Jacob illustrés par Picasso, ils arboreraient donc une double estampille « cubiste », pour le texte du poète et pour les gravures de l'artiste. Nous reviendrons bien évidemment sur ce thème lors de l'examen du rapport images-texte de ces éditions.

Le « cycle Max Jacob » : un feu d'artifice littéraire

Le « réseau Max Jacob » à l'œuvre et les dimanches de Boulogne

Exilé à Berne pendant six années, Kahnweiler eut le temps d'approfondir ses pensées esthétiques et de réfléchir à ses futures activités de marchand et d'éditeur. Privé aussi du bouillonnement culturel de Paris, il rentra en France déterminé à s'intégrer pleinement, cette fois, au monde artistique et littéraire parisien. Il pouvait compter d'ailleurs sur son ami Max

³⁵ Annexe 1 p. 830, p. 842-43, p. 851-52 et p. 854-59.

³⁶ Par exemple pour Reverdy : « Le cubisme, poésie plastique », 1919, dans : Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010, p. 548 ou, pour Max Jacob : Hélène Henry, « Les yeux ouverts sur l'Art Moderne », dans *Max Jacob et les artistes de son temps : de Picasso à Dubuffet*, exposition, musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1er juin-30 septembre 1989, Orléans, musée des Beaux-Arts, 1989, p. 29.

³⁷ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 95.

³⁸ Philippe Geinoz, *Relations au travail : dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme : Apollinaire, Picasso, Braque, Gris, Reverdy*, Genève, Droz, 2014, 559 p.

³⁹ Matsui Hiromi, « Cubisme et poésie – "L'esprit cubiste" et les livres illustrés dans les années 1910 », dans *Textimage*, n° 8, hiver 2017, https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/matsui1.html [consulté le 01/09/2017].

Jacob pour l'aider en ce sens. Après la parution du *Cornet à dés* en 1917 et le décès d'Apollinaire en fin d'année 1918, Max Jacob était en effet devenu le poète de référence auprès de qui, plus encore qu'auparavant, tous les jeunes écrivains venaient prendre conseil ou trouver un appui⁴⁰. Bien que toujours démuné, Max Jacob avait maintenant d'autres éditeurs que Kahnweiler et le poète pouvait donc, sans arrière-pensée, lui ouvrir grand l'éventail de ses relations et lui recommander de jeunes talents, qu'ils soient poètes ou artistes. Max Jacob s'acquitta de cette tâche d'abord directement tant qu'il vivait à Paris puis à distance lorsque, en 1921, il se retira à Saint-Benoît-sur-Loire.

Pour mettre en évidence l'impact de cet appui de Max Jacob auprès de son ami éditeur, nous avons recensé⁴¹ les auteurs et les « nouveaux » artistes de la galerie introduits, directement ou indirectement, par le poète auprès de Kahnweiler au cours des années 1920-1925. Ce « réseau Max Jacob » est schématisé sur la figure 1.

Le « réseau Max Jacob » s'avère donc à l'origine de nombre d'éditions du marchand pendant l'entre-deux-guerres, par des entremises souvent directes pour le « cycle Max Jacob » (Malraux, Satie, Radiguet, Hertz) et indirectes pour le « cycle Masson » (Artaud, Limbour, Leiris, Desnos, Bataille).

Si l'on considère maintenant les 15 publications du « cycle Max Jacob » qui nous intéresse directement ici, plus de la moitié d'entre elles sont le fruit d'une entremise du poète. Le « réseau Max Jacob » fut donc largement à l'œuvre pour ce cycle d'éditions. Les exceptions peuvent être le cas d'auteurs introduits directement par les artistes comme Vanderpyl par Vlaminck – pour *Voyages* –⁴², comme Gabory par Derain – pour *Le Nez de Cléopâtre* –⁴³ ou comme Jouhandeau qui fut apparemment introduit auprès de Kahnweiler par Marie Laurencin alors que celle-ci n'appartenait pas à la galerie Simon⁴⁴. Max Jacob connaissait cependant très bien le jeune écrivain et le poète joua peut-être également un rôle quant à l'édition de *Brigitte...*

Kahnweiler édita également, au cours de cette période, plusieurs auteurs qu'il connaissait antérieurement : Gertrude Stein, son amie de la première heure pour *A Book...*⁴⁵, Reverdy,

⁴⁰ Annexe 1 p. 864.

⁴¹ Les études dédiées à chaque édition rassemblées en annexe 1 mentionnent l'origine des premiers contacts entre Kahnweiler et les acteurs de l'ouvrage concerné.

⁴² Annexe 1 p. 860-61.

⁴³ Annexe 1 p. 893.

⁴⁴ Annexe 1 p. 924-25.

⁴⁵ Annexe 1 p. 941.

rencontré avant 1914, dont il publia *Cœur de chêne*⁴⁶ ou Tzara – avec *Mouchoir de nuages* – que Jean Arp lui avait présenté alors que le marchand était en exil en Suisse⁴⁷.

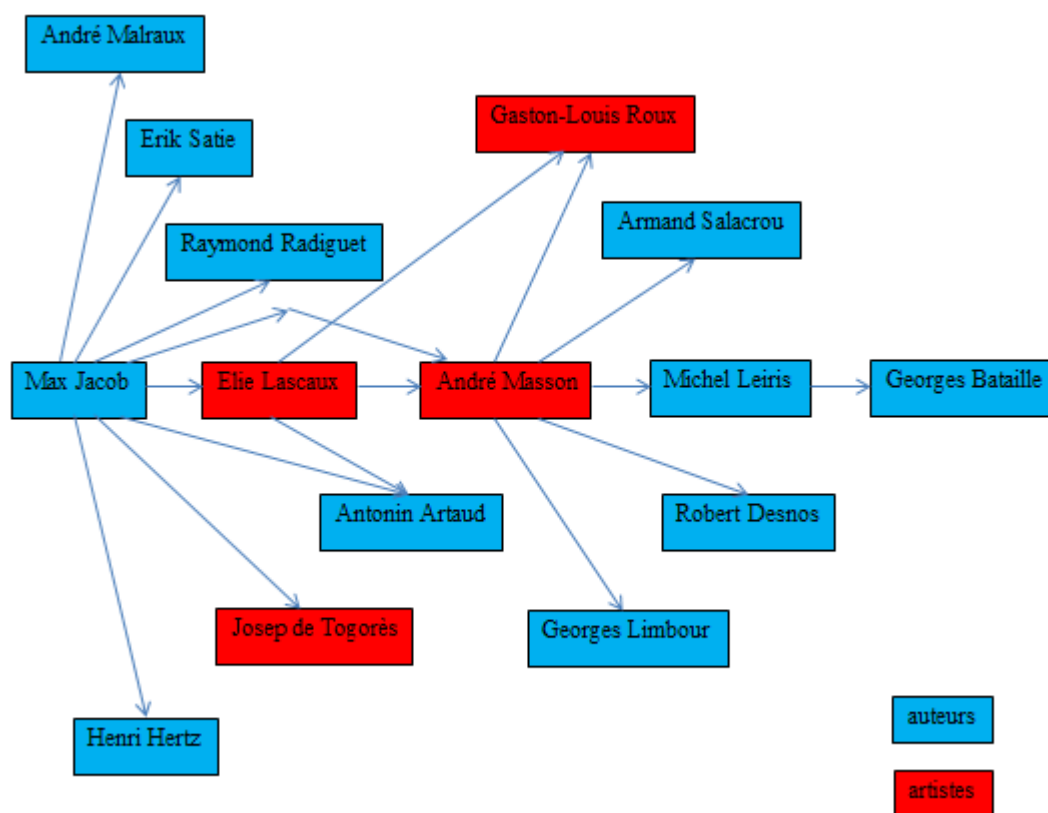


Figure 1 Le « réseau Max Jacob »

Ces introductions d’auteurs, jeunes poètes ou écrivains, auprès de Kahnweiler ne relèvent pas, de la part de Max Jacob, de simples présentations. Il semble en effet que le marchand se soit décidé, sur certaines éditions au moins, en se fiant au seul jugement littéraire de son ami. La teneur de plusieurs des courriers échangés entre Kahnweiler et Max Jacob va dans ce sens⁴⁸. C’est à ce titre, notamment, que nous avons intitulé cette période d’éditions du marchand le « cycle Max Jacob ».

Au cours de ce même cycle, un autre élément relationnel, imputable cette fois totalement à Kahnweiler, intervient dans la constitution de son programme éditorial. Il s’agit des

⁴⁶ Annexe 1 p. 885-90.

⁴⁷ Annexe 1 p. 919.

⁴⁸ Plusieurs extraits de ces courriers entre Max Jacob et Kahnweiler sont fournis en référence : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, 1984, *op. cit.*, par exemple p. 137.

« dimanches de Boulogne », ces réunions hebdomadaires qui regroupaient les amis du marchand. Nous en avons mentionné l'existence et les participants au chapitre précédent. Jean Hugues, en 1959, rappelait déjà le rôle de ces rencontres dans la mise au point des projets de publications de Kahnweiler :

Dans leur maison, Lucie et Henry Kahnweiler reçoivent poètes, peintres, musiciens ; l'un amène l'autre, et les aînés les plus jeunes. On danse, on chante, on fait de la musique, et il y a un va-et-vient continu entre la maison des Kahnweiler et celle des Gris où chacun se rend pour voir les dernières toiles du peintre.

C'est dans cette joyeuse atmosphère que se forment les nouveaux projets d'édition⁴⁹.

Ces réunions à Boulogne se tinrent pendant quatre années, de fin 1921 à début 1926. Comme l'explique Kahnweiler lui-même, elles perdirent ensuite de leur « antique splendeur »⁵⁰. Le décès, en mai 1927, de Juan Gris marqua leur arrêt. L'atmosphère joyeuse de ces réunions, évoquée par Jean Hugues, rappelle bien évidemment les « années folles », cette sorte de défoulement collectif après la Grande Guerre. Kahnweiler avait sans doute également besoin de ces échanges amicaux pour supporter les difficultés cumulées du moment : le calvaire des ventes à Drouot, qui dura de juin 1921 à mai 1923, les départs de « ses » peintres historiques en 1923-1924, la peine qu'il eut ensuite à reconstituer une équipe d'artistes etc.

Les réunions de Boulogne ne sont sans doute pas à l'origine de premiers contacts entre des auteurs et Kahnweiler, *a contrario* des recommandations de Max Jacob. Par les échanges qu'elles permirent, elles jouèrent plutôt un rôle dans les décisions d'éditer du marchand – tel ou tel auteur ou tel ou tel texte – et dans la constitution par Kahnweiler des tandems peintre-poète à l'œuvre pour ces publications puisque bon nombre des artistes de la galerie Simon participaient également à ces réunions. L'exemple-type, sans doute, de ces éditions issues des « dimanches de Boulogne » est *Le Casseur d'assiettes* de Salacrou, illustré par Juan Gris⁵¹.

Un axe Max Jacob – Reverdy – Cocteau

L'immersion de Kahnweiler, au cours des années 1920-1925, dans l'actualité littéraire et artistique parisienne se perçoit également au travers des profils littéraires des auteurs édités et du caractère de leurs œuvres.

⁴⁹ Jean Hugues, dans *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, *op. cit.*, préface p. [7].

⁵⁰ *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, 1984, *op. cit.*, p. 142.

⁵¹ Annexe 1 p. 909.

La première édition du marchand pour sa rentrée à Paris, *Voyages* de Vanderpyl et de Vlaminck, apparaîtrait, par exemple, comme une publication « bleu horizon », inscrite dans l'ambiance de l'immédiate après-guerre⁵². Le jeune Malraux – l'auteur de *Lunes en papier* avec Léger – faisait, lui, partie du cercle littéraire gravitant autour de la revue *Action* de Florent Fels⁵³, un proche de Max Jacob⁵⁴. Malraux travaillait aux Éditions du Sagittaire lorsqu'il fut édité par Kahnweiler. Les éditions des *Pélican* de Radiguet et de Laurens et du *Piège de Méduse* de Satie et de Braque se trouvent encore plus inscrites dans l'actualité culturelle parisienne⁵⁵. Il s'agit en effet des livrets de deux comédies lyriques publiés par Kahnweiler au moment-même où ces pièces furent jouées, en mai 1921, lors de l'une des nombreuses soirées-spectacles organisées à l'époque par Jean Cocteau et ses amis. Le très jeune Radiguet, d'abord publié dans la revue *Littérature* d'André Breton⁵⁶, était devenu la « coqueluche » du groupe de *Parade*, Cocteau, Satie, Picasso etc., lequel groupe avait redonné, en fin d'année 1920, avec succès cette-fois, ce même spectacle. Et, quelques semaines après la première des *Pélican* et du *Piège de Méduse*, se tint celle des *Mariés de la tour Eiffel*, un ballet dont Cocteau avait écrit le livret à l'été 1920, avec quelques contributions de son jeune compagnon Radiguet. L'édition de *Cœur de chêne* de Reverdy apparaîtrait, elle, plutôt comme une tentative de « rattrapage » d'une occasion perdue – par Kahnweiler – des années 1913-1914, donc moins soumise à l'actualité⁵⁷. Le jeune Gabory – pour *Le Nez de Cléopâtre* –, parrainé par Derain, était un ami de Radiguet et de Malraux. Il appartenait, lui aussi, au cercle de la revue *Action* dont il assurait le secrétariat⁵⁸. Les éditions d'un vieil ami de Max Jacob, Henri Hertz, en 1923, – pour *Le Guignol horizontal*⁵⁹ – et de Gertrude Stein en 1926 – avec *A Book...*⁶⁰ – s'inscrivent, elles, dans la durée. Celles de Salacrou, de Tzara et de Jouhandeau, en revanche, renouent peu ou prou avec l'actualité parisienne. La pièce de Tzara – *Mouchoir de nuages* –, par exemple, avait été

⁵² Annexe 1 p. 863.

⁵³ Voir la présentation rapide de la revue *Action* dans : Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, op. cit., p. 170-171. Florent Fels, le fondateur de la revue, fut un ami de Carl Einstein, avec qui il œuvra à une réconciliation franco-allemande.

⁵⁴ Annexe 1 p. 867-68.

⁵⁵ Annexe 1 p. 875-77 et p. 880-82.

⁵⁶ La revue *Littérature*, créée en 1919 par Breton, Soupault et Aragon, fit en quelque sorte la transition entre, d'une part, les revues *SIC* de Pierre Albert-Birot (1916-1919) et *Nord-Sud* de Reverdy (1916-1918) et, d'autre part, *La Révolution surréaliste* (1924-1929) : Yves Chevretil Desbiolles, op. cit., p. 80-81 et 88-90.

⁵⁷ Annexe 1 p. 887.

⁵⁸ Annexe 1 p. 893.

⁵⁹ Annexe 1 p. 895-96.

⁶⁰ Annexe 1 p. 941.

donnée, avec un certain succès, quelques mois avant la publication de l'ouvrage par Kahnweiler⁶¹.

Au sein du champ littéraire et plus largement du monde culturel parisien, plusieurs « figures » se disputèrent, au cours de ces années 1920, les rôles, différents, de « référent » et de « meneur » des avant-gardes. Max Jacob s'imposa comme « référent » mais son ex-poulain, Reverdy, dont la revue éphémère *Nord-Sud* avait fait date⁶², joua également progressivement un rôle proche. Un autre poulain de Max Jacob, Cocteau, s'imposa, lui, comme meneur de l'actualité parisienne mais Breton et ses amis, plus jeunes que lui, s'en départirent assez vite, le considérant dépassé et cabotin. Breton, par ailleurs, entra bientôt en compétition avec Tzara, le leader de « dada », en tant que meneur de l'avant-garde « radicale ». Le futur mentor des surréalistes l'emporta de fait et Tzara se retira du jeu en se rapprochant de Cocteau. Au vu de ce résumé sommaire des rôles tenus et de leur évolution, il apparaît que Kahnweiler fut, au cours de ce cycle, l'éditeur de jeunes écrivains se rattachant à un « axe » Max Jacob (comme référent) – Reverdy (en second rang) – Cocteau (et non Breton ou Tzara)⁶³. Il se tint à l'écart de l'agitation Breton-Tzara, peu productive d'ailleurs en termes de textes, et n'édita ce dernier qu'« après la bataille ». Le marchand prit soin, par ailleurs, de se positionner, que ce soit vis-à-vis de Cocteau, de Breton ou de Tzara, au-dessus ou à côté de la mêlée. Kahnweiler fut ainsi en mesure, peu après, de figurer parmi les premiers éditeurs du surréalisme.

Un bouquet d'artifice littéraire

La simple énumération, présentée ci-dessus, des contextes prévalant pour chacune des éditions du « cycle Max Jacob » laisse présager de la diversité des textes proposés, a contrario des publications des deux autres cycles.

La « verve acidulée » propre à Max Jacob et à ses jeunes émules domine certes. On la retrouve chez Malraux, chez le Radiguet des *Pélican* – et non de *Denise* –, chez Satie, chez Hertz, peut-être aussi chez Salacrou et chez Tzara. Mais les « exceptions » à cette veine ironique sont très nombreuses : poésie ou prose poétique lyrique ou postsymboliste pour les œuvres de Vanderpyl, de Vlaminck, de Gabory, de Radiguet – pour *Denise* – ou de Jouhandeau, poésie « cubiste » et travail sur le langage pour Reverdy ou pour Gertrude Stein.

⁶¹ Annexe 1 p. 920-22.

⁶² Voir une présentation rapide de la revue *Nord-Sud* dans : Yves Chevretil Desbiolles, *op. cit.*, p. 69-70.

⁶³ Kahnweiler n'a pourtant jamais édité Cocteau. Il est possible cependant que le marchand ait projeté de publier le texte du *Gendarme incompris*, une pièce lyrique de Cocteau donnée le même soir que *Les Pélican* et *Le Piège de Méduse*. Mais si projet il y eut, celui-ci avorta. Voir annexe 1 p. 877.

Aidé par Max Jacob, Kahnweiler a donc édité au cours de ce second cycle nombre d'auteurs qui seront reconnus quelques années ou quelques dizaines d'années plus tard. Mais, *a contrario* du cycle précédent et du suivant, l'homogénéité « littéraire » des éditions de cette période est faible. D'où l'image d'éditions en forme, pour cette période, d'un bouquet multicolore de feu d'artifice.

Le « cycle Masson » : de l'orthodoxie surréaliste à la dissidence Bataillienne

Une extension du « réseau Max Jacob » via Lascaux et Masson

Les éditions du « cycle Masson » procèdent, comme celles du cycle précédent, de recommandations initiales de Max Jacob. La figure 1, faisant état du « réseau » déployé par le poète au service de Kahnweiler, comporte ainsi les noms de plusieurs jeunes auteurs de ce cycle comme Artaud, Limbour, Leiris, Desnos ou Bataille. Apparaissent également sur cette figure les noms de plusieurs peintres, Masson lui-même, Lascaux et Roux. Ces entremises du poète datent des années 1921 à 1924 même si elles ne se concrétisèrent en un projet d'édition que plusieurs années plus tard, à l'instar de *L'Anus solaire* de Bataille qui ne parut qu'en 1931.

Max Jacob s'était retiré, à l'époque, à Saint-Benoît-sur-Loire et ne faisait que des séjours épisodiques et courts à Paris. L'essentiel des échanges entre Kahnweiler et le poète à propos de ces recommandations se traitait donc par courrier. À titre d'exemple, nous citons un extrait de lettre de Max Jacob à Kahnweiler en date du 1^{er} novembre 1922 où le poète remercie le marchand d'avoir accepté, sur ses conseils, d'éditer le jeune Artaud⁶⁴ et salue l'entrée de Masson au sein de la galerie de Kahnweiler :

[...] Une lettre de Lascaux me rassure sur l'état de ton cœur à mon endroit. Tu n'en veux pas à mes protégés et sans doute guère à leur protecteur, puisque tu viens encore de faire deux heureux en la personne des jeunes Artaud et Masson. Il est vrai que je ne t'ai guère parlé du premier et que le talent du second parle plus haut que je n'aurais pu faire si je l'avais fait. Merci donc⁶⁵.

Pour ce cycle, les recommandations de Max Jacob portèrent d'abord sur des peintres, Lascaux, Masson et ultérieurement Roux, lesquels intégrèrent bientôt la galerie Simon et même, pour Lascaux, la famille Kahnweiler en épousant la sœur de Lucie. Kahnweiler reconnaissait volontiers ces entremises du poète, déterminantes pour ses activités entre les deux guerres, en

⁶⁴ Annexe 1 p. 898-99.

⁶⁵ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, 1984, *op. cit.*, p. 137.

précisant que les relations amicales entre Max Jacob, Masson et Lascaux dataient de la période où tous trois vivaient à Montmartre :

[Francis Crémieux] : – Masson, c'est tout de même le trait d'union entre les deux générations, du moins dans votre esprit.

[Kahnweiler] : – Le trait d'union était Max Jacob car Max Jacob a connu tous ces jeunes gens-là également. Les jeunes poètes se rendaient auprès de lui. Les peintres, Masson les a connus presque tous à Montmartre car il avait habité à Montmartre – avant de venir rue Blomet – un hôtel meublé. Lascaux aussi, je l'ai connu par Max.

[F.C.] : – Et Masson, par Lascaux ?

[K.] : – Oui, Masson était l'ami de Lascaux à Montmartre⁶⁶.

Un autre aspect du réseau relationnel de Kahnweiler à cette époque est que ce sont ces peintres, Lascaux et Masson, qui lui présentèrent leurs amis poètes, Limbour, Leiris, Desnos etc. à contrario, majoritairement, du cycle précédent. En ce sens, le « cycle Masson » présente bien des points communs avec le « cycle Apollinaire/Picasso » puisque, en 1907-1908, ce furent également les peintres, Picasso, Derain etc. qui introduisirent Apollinaire ou Max Jacob auprès du jeune Kahnweiler. Cet élément est déterminant dans le rapport images-texte des éditions comme nous le verrons plus loin.

Nous avons situé *Tric trac du ciel* d'Artaud et de Lascaux comme l'ouvrage charnière entre les cycles « Max Jacob » et « Masson » pour plusieurs raisons⁶⁷. Artaud tout d'abord fut recommandé auprès de Kahnweiler à la fois par Max Jacob et par Lascaux, déjà membre de la galerie Simon. Artaud ensuite fut, très tôt, membre du « groupe de la rue Blomet », dont nous reparlerons, et partagea l'aventure des premiers temps du surréalisme avec Limbour, Leiris, Desnos etc. Enfin, comme nous le verrons plus loin, le texte d'Artaud relève d'une littérature inquiète plus proche de celle de Leiris ou de celle du *Ximénès* de Jouhandeau que des récits fantaisistes de Malraux ou de Radiguet appartenant au cycle précédent.

Pour conclure sur les relations de Kahnweiler à l'œuvre pour les éditions de ce « cycle Masson », il apparaît que Lascaux et Masson lui-même ont été à l'origine de l'essentiel des publications de cette période. Ne font exception, pour leurs auteurs – et non pour leurs illustrateurs –, que *A Village*, de Gertrude Stein et de Lascaux, et *Entwurf einer Landschaft*, de Carl Einstein et de Gaston-Louis Roux, puisque Stein et Einstein étaient des d'amis de longue date du marchand.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁷ Annexe 1 p. 901-902.

Le « groupe de la rue Blomet »

Ce réseau d'écrivains et d'artistes introduits auprès de Kahnweiler par Masson est souvent intitulé le « groupe de la rue Blomet », du nom de l'atelier qu'occupait le peintre de l'hiver 1921-1922 au début de l'année 1926⁶⁸. Masson, blessé en 1917 sur le front de la Somme, avait été profondément marqué par la guerre et son « expérience » impressionnait les jeunes peintres ou poètes en herbe qui se regroupèrent bientôt autour de lui : Tual, Lascaux, Artaud, Limbour, Leiris – ultérieurement encore Desnos – et, de manière plus épisodique, Joan Miró, son voisin d'atelier, Jean Dubuffet et Jouhandeau. Masson avait une large culture et le groupe se retrouvait autour de la lecture de Nietzsche, des auteurs élisabéthains, des romantiques allemands, des grands occultistes, de Lautréamont, de Sade etc. Les liens amicaux entre les membres de la rue Blomet étaient également forts.

Masson et la plupart de ses jeunes amis participèrent également, dès 1922, aux « dimanches de Boulogne » chez les Kahnweiler. Leiris intégra bientôt, comme l'avait fait Lascaux, la famille du marchand en épousant Louise. Lorsque, à partir de 1926, les réunions dominicales à Boulogne s'estompèrent, les Masson et les Salacrou restèrent des proches de la famille de Kahnweiler, élargie désormais aux Lascaux et aux Leiris.

Orthodoxie surréaliste, dissidence Bataillienne, synthèse enfin : des éditions en prise directe avec l'avant-garde littéraire

Limbour, dès 1922, fréquenta également – sans trop en faire état auprès de ses amis de la rue Blomet – le « groupe de la rue Fontaine », celui de Breton et de ses amis⁶⁹. Avec Desnos, il conseilla à Breton, en février 1924, de se rendre, rue d'Astorg, à la première exposition « Masson ». Breton fut « conquis » par la peinture de Masson et, à la suite de ses échanges avec le peintre, l'ensemble du « groupe de la rue Blomet », Masson en tête, rejoignit à l'automne 1924 le mouvement surréaliste, au moment de la parution du *Manifeste*. Durant deux à trois ans, Limbour, Desnos, Leiris et Artaud furent ainsi des membres actifs du groupe, ce qui fait écrire :

Pendant quelques brèves années, les cercles qui se réunissent rue Blomet, dans l'appartement des Kahnweiler, et place Blanche, autour d'André Breton, se superposent⁷⁰.

⁶⁸ Annexe 1 p. 905-06, p. 912, p. 935-36 et p. 946-48.

⁶⁹ Annexe 1 p. 906.

⁷⁰ *Picasso, Léger, Masson : Daniel Henry Kahnweiler et ses peintres*, exposition, Villeneuve-d'Ascq, LAM, Lille métropole, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut, 28 septembre 2013-12 janvier 2014, cat. sous la direction de Jeanne-Bathilde Lacourt, Villeneuve-d'Ascq, LAM, 2013, p. 48.

Desnos devint un champion des sommeils médiumniques⁷¹, Leiris, sous la direction d'Artaud, s'attaqua à un « Glossaire du merveilleux surréaliste », qui devint le *Glossaire*⁷², etc. et tout le « groupe de la rue Blomet » participa à la revue *La Révolution surréaliste*⁷³, y compris Masson pour des illustrations. Cette revue recommanda bientôt, par des encarts, plusieurs des éditions de Kahnweiler, dûment estampillées « surréalistes » : *Soleils bas* de Limbour, *Simulacre* de Leiris et *C'est les bottes...* de Desnos, toutes trois illustrées par Masson⁷⁴. En publiant successivement plusieurs des acteurs-clé du mouvement de la rue Fontaine, les éditions de la galerie Simon devinrent en quelque sorte, entre 1924 et 1926, une succursale surréaliste.

Les relations entre Breton et les membres du « groupe de la rue Blomet » ne tardèrent pas cependant à se dégrader pour divers motifs : réticences vis-à-vis d'un engagement politique – au moment où il fut décidé d'une adhésion « en bloc » des surréalistes au Parti Communiste, – refus de l'autoritarisme de Breton, fortes réserves quant à l'embrigadement moral des membres du mouvement⁷⁵. Masson, plus encore peut-être que ses jeunes amis, était en fait un libertaire et son tempérament s'avéra incompatible avec les orientations et le mode de fonctionnement du groupe de Breton. En novembre 1926, Artaud et Soupault – ce dernier pourtant co-auteur avec Breton des *Champs magnétiques* ! – furent exclus du groupe au titre de leurs activités petites-bourgeoises. Limbour, Leiris, Masson préférèrent bientôt prendre leurs distances, l'un en Égypte, l'autre en voyage, le dernier par de longs séjours en province – productifs en termes de peinture⁷⁶. Dès le début de l'année 1928, l'ex- « groupe de la rue Blomet »⁷⁷, Masson, Desnos, Limbour, Tual et Leiris, avait largement repris son autonomie par rapport à l'orthodoxie surréaliste.

Georges Bataille, un ami de Leiris et, par ce dernier, de Masson, avait, lui, toujours été réticent vis-à-vis de Breton et de son mouvement. Il avait essayé, sans succès, de dissuader Leiris, et d'autres, de s'enrôler⁷⁸. Bataille se trouva donc isolé pendant quelques années. Ses amis se rapprochèrent de lui, cependant, au fur et à mesure de leur éloignement de l'orthodoxie surréaliste. Bataille, par son anti-idéalisme forcené, apparut bientôt comme la seule figure

⁷¹ Annexe 1 p. 935.

⁷² Annexe 1 p. 914 et p. 972.

⁷³ Voir une présentation rapide de la revue *La Révolution surréaliste* dans : Yves Chevreuil Desbiolles, *op. cit.*, p. 92-94.

⁷⁴ Annexe 1 p. 936 et p. 940.

⁷⁵ Annexe 1 p. 936-37, p. 961-67 et p. 974-77.

⁷⁶ Annexe 1 p. 908-09 et p. 974-75.

⁷⁷ Masson avait quitté son atelier de la rue Blomet en 1926.

⁷⁸ Annexe 1 p. 914.

intellectuelle à même de tenir tête à Breton⁷⁹. Ce dernier le reconnut d'ailleurs implicitement puisqu'il s'en prit aussi à Bataille, n'ayant pourtant jamais été membre du groupe surréaliste, lorsqu'il jeta l'anathème, en décembre 1929, sur l'ensemble de la dissidence du mouvement. Le *Second Manifeste du surréalisme* s'en prenait ainsi à Masson, à Leiris, à Limbour, à Soupault, à Vitrac, à Naville, à Baron, à Duchamp, à Ribemont-Dessaignes, à Queneau, à Prévert, à Morise etc. et surtout à Bataille.

Ce dernier était cependant impliqué depuis le début de l'année 1929 dans une aventure d'un autre ordre, le lancement de la revue *Documents*, dont il avait été nommé secrétaire général⁸⁰. Deux conservateurs de la BNF avaient approché en 1928 le marchand d'art et mécène Georges Wildenstein – une relation et un collègue de métier de Kahnweiler – pour éditer un nouveau périodique d'art et d'archéologie ouvert à la recherche ethnologique. Le sous-directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro, Georges-Henri Rivière, s'était associé au projet. L'historien d'art allemand Carl Einstein – un ami de Georges Wildenstein ainsi que de Kahnweiler –, récemment arrivé en France, fut nommé directeur de la revue. Il partageait avec Bataille un intérêt pour les arts primitifs. Bataille introduisit au poste de secrétaire de rédaction ses amis Limbour – qui ne fit pas l'affaire – puis Leiris, que Bataille avait initié à l'ethnologie. Assez vite, la personnalité de Bataille s'imposa à la tête de la revue. Il orienta *Documents* vers « l'irritant et l'hétéroclite, si ce n'est l'inquiétant »⁸¹ et, tant par les sujets traités que par l'iconographie de la revue, il la transforma en un outil de promotion d'une contre-histoire de l'art ainsi qu'en une machine de guerre anti-surréalisme. Enfin, sous sa houlette, *Documents* devint le pôle essentiel de regroupement des dissidents du mouvement, qui y intervinrent comme collaborateurs, comme auteurs d'articles ou même en tant que « sujets » traités⁸². « Ce fut la première fois que Bataille se trouva en position de chef de file »⁸³.

Dès lors qu'il fut mis en cause par le *Second Manifeste du surréalisme*, Bataille rétorqua donc à Breton, avec l'aide principale de Desnos⁸⁴. La publication de la réponse, *Un cadavre*, fut d'ailleurs financée par G.-H. Rivière, comme une sorte de réplique commune de l'équipe de *Documents* au « pape » de surréalisme. En éditant en 1930 Carl Einstein, accompagné par le jeune peintre Roux, un collaborateur également de Bataille, puis en publiant *L'Anus solaire* de

⁷⁹ Annexe 1 p. 965-66.

⁸⁰ Annexe 1 p. 965.

⁸¹ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 149.

⁸² À titre d'exemple, Carl Einstein publia dans le n° 2 de la revue un article sur André Masson.

⁸³ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁴ Annexe 1 p. 965-66.

Bataille lui-même en 1931, illustré par Masson, Kahnweiler se faisait donc le porte-parole de la dissidence du surréalisme, menée et théorisée par Bataille, quelques années après avoir dirigé une sorte de succursale, pleinement « orthodoxe » à l'époque, du même mouvement.

Bataille et Breton continuèrent à polémiquer jusqu'à ce qu'une sorte d'union sacrée antifasciste fît taire leur différend. Kahnweiler, de son côté, suspendit, après la parution de *L'Anus solaire*, son activité d'édition du fait de la crise économique. Il est donc difficile de situer son positionnement dans le champ politico-esthétique-littéraire de ce milieu des années 1930. Une initiative toutefois rassembla, à cette période, bon nombre de « ses » artistes ou ex-artistes et de « ses » auteurs, ceux qu'il avait précédemment édités. Il s'agit de la revue *Minotaure*, lancée en 1933 par Skira et par Tériade⁸⁵. Les deux fondateurs de la revue réussirent alors à faire collaborer Breton et Bataille, ainsi que d'autres anciens « ennemis », à cette sorte de synthèse entre *La Révolution surréaliste* et *Documents*. Le titre-même de la revue est attribué à Masson et à Bataille. Tzara ou Leiris, par exemple, collaborèrent à *Minotaure*, ce dernier pour rendre compte de sa participation à la mission ethnologique Dakar-Djibouti⁸⁶. Les couvertures furent signées par nombre d'artistes ou ex-artistes de Kahnweiler, comme Picasso (n° 1, 1933), Roux (n° 2, 1933), Derain (n° 3-4, 1933), Borès (n° 5, 1934) ou Masson (n° 12-13, 1939). En d'autres circonstances donc, le marchand aurait pu avoir été l'éditeur de cette revue... En tout cas, il est probable que Kahnweiler s'y « reconnaissait »⁸⁷. Lorsque le marchand se décida à reprendre ses éditions en 1939 – pour sa dernière publication de la période –, il publia d'ailleurs le *Glossaire* de Leiris et de Masson, une œuvre faisant directement référence à l'époque où les rues Astorg, Blomet et Fontaine coïncidaient ou presque en tant que pôles d'attraction des avant-gardes.

Une homogénéité certaine dans la littérature publiée

Trouvant pour la plupart leur origine dans les échanges de la rue Blomet, les textes de ce « cycle Masson » paraissent assez homogènes. L'ère des « années folles » est révolue et l'angoisse imprègne nombre de ces ouvrages, comme l'expose François Chapon :

⁸⁵ Tériade participa, rappelons-le, aux « dimanches de Boulogne », comme Iliadz. Les deux éditeurs, ou futurs éditeurs, peuvent, à certains égards, être considérés comme des émules de Kahnweiler.

⁸⁶ Annexe 1 p. 978.

⁸⁷ Ce fut sans doute surtout le cas au début des parutions de la revue puis à partir de 1936. Entre-temps, en effet, Breton, qui s'était imposé comme seul meneur de *Minotaure*, avait donné un ton moins consensuel à la revue. Masson, par exemple, reprit sa collaboration à *Minotaure* à partir de 1936 : Yves Chevrefils Desbiolles, *op. cit.*, p. 141-146 et 159-161.

Cependant, comme l'a vu finement Kahnweiler, la génération qui a suivi la guerre de 1914 ne peut surmonter son angoisse. L'extérioriser, n'est-ce pas déjà une façon de conjurer, en la dénonçant, son emprise ?⁸⁸

Tric trac du ciel traduit ainsi l'inquiétude existentielle de son auteur, Artaud, perceptible même dans le portrait, joint à l'ouvrage, que fit de lui Lascaux⁸⁹.

Leiris, pratiquant avant l'heure, pour *Simulacre*, une sorte d'écriture automatique⁹⁰, l'utilisa pour faire surgir « le monde informe et ténébreux qu'on découvre au fond de soi »⁹¹.

Les poèmes de Desnos pour *C'est le bottes de sept lieues*. Cette phrase « je me vois », alliant fantaisie et obsession de la mort, n'ont que peu à voir avec des contes de fées⁹² :

Dans plusieurs des textes de *C'est les bottes de sept lieues* entrent pêle-mêle des allusions à la vie, à la mortalité, à l'infini, à la tombe⁹³.

Le « conte satanique » de Jouhandeau, *Ximénès Malinjoude*, – une allusion au Malin et à l'auteur – traduit les démêlés moraux de l'écrivain à propos de son homosexualité⁹⁴. Le héros y fait montre d'une haine tournée non seulement envers l'Homme, que Ximénès méprise, mais aussi contre Dieu, « incapable de se damner »⁹⁵. Un ami de l'auteur, Henri Rode, écrivit à propos de ce texte :

Jouhandeau reconnaît quelque part avoir voulu, avec cet écrit, se vider une fois pour toutes de méchanceté et de fiel, et avoir réussi⁹⁶.

L'œuvre de Carl Einstein, *Entwurf einer landschaft* (Esquisse d'un paysage)⁹⁷, apparaît comme l'exploration par l'auteur d'un paysage intérieur, « dominé par l'inanité du langage » et « l'omniprésence de la mort vide de sens et de contenu »⁹⁸. La tonalité générale du texte est sombre et prémonitoire du destin de Carl Einstein qui, à l'instar de Walter Benjamin, mit fin à ses jours en juillet 1940 au pied des Pyrénées.

⁸⁸ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 115.

⁸⁹ Annexe 1 p. 900 et illustration 1-47.

⁹⁰ Annexe 1 p. 915.

⁹¹ Guy Poitry, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 128.

⁹² Annexe 1 p. 937-38.

⁹³ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, Calif., University of California press, 1988, p. 240.

⁹⁴ Annexe 1 p. 946-47.

⁹⁵ Pierre-Marie Héron, *Marcel Jouhandeau, l'orgueil de l'homme*, Limoges, Pulim, 2009, p. 29.

⁹⁶ Cité par Pierre-Marie Héron : *ibid.*, p. 30.

⁹⁷ Annexe 1 p. 956.

⁹⁸ Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 260.

Bataille, en plus sinistre encore, persista dans ce registre de l'introspection avec *L'Anus solaire*⁹⁹. Si tant est que l'on puisse qualifier cet ouvrage d'érotique, il s'agit d'un érotisme « primordial » – à mille lieues de celui de *L'Amour fou* de Breton – où les coïts, sources de terreur, ont lieu entre les astres. Bataille semble avoir voulu bâtir, par le biais d'une telle œuvre, une sorte de généalogie de la part maudite de l'homme¹⁰⁰.

Lorsqu'il fit paraître en 1939 *Glossaire j'y serre mes gloses* – conçu en grande partie 15 ans plus tôt dans le cadre du « bureau des recherches surréalistes »¹⁰¹, Leiris dévoilait aussi ses convictions intimes, mais de manière plus apaisée que ne l'avaient fait, en leur temps, Jouhandeau, Einstein ou Bataille – et surtout cette fois avec une pointe d'humour –. Une même inquiétude existentielle perce pourtant ici ou là au travers des jeux de mots lyriques du *Glossaire*, à l'instar de cette « entrée » du répertoire : « Vie – un Dé la sépare du viDe » ...

Seules deux œuvres du « cycle Masson » se différencient peu ou prou de cette veine inquiète et sombre prévalant de *Tric trac du ciel* en 1923 au *Glossaire* en 1939 : *Soleils bas* de Limbour et *A Village* de Gertrude Stein. *Soleils bas* est un recueil de poèmes lyriques conçus par l'auteur antérieurement à son implication dans le mouvement surréaliste¹⁰². L'ouvrage fut cependant illustré par Masson – plus en phase, sans doute, avec les textes d'un Leiris, d'un Jouhandeau, d'un Desnos ou d'un Bataille – et dûment estampillé par Breton comme une œuvre « surréaliste ». Il est vrai que Leiris, commentant bien plus tard ce recueil de son ami Limbour, y décelait, sous son apparente légèreté romantique, l'idée, prégnante, de la mort. Quant à l'édition de la pièce de théâtre *A Village, Are You Ready Yet Not Yet* de Gertrude Stein, il apparaît qu'il s'agit avant tout d'une affaire d'amitié entre Kahnweiler, Lascaux et l'auteur, se retrouvant autour d'un projet commun après la disparition de leur ami Juan Gris¹⁰³. Cette œuvre participe donc à l'atmosphère lourde de la période, mais d'une autre manière.

Une homogénéité certaine apparaît donc entre les textes de ce « cycle Masson », *a contrario* du précédent.

⁹⁹ Annexe 1 p. 968-69.

¹⁰⁰ Michel Feher, *Conjurations de la violence : introduction à la lecture de Georges Bataille*, Paris, PUF, 1981, p. 7.

¹⁰¹ Annexe 1 p. 973.

¹⁰² Annexe 1 p. 907.

¹⁰³ Annexe 1 p. 951.

La constitution des tandems peintre-poète : des pratiques fluctuantes

Nous avons vu que Kahnweiler s'attacha d'abord à éditer des auteurs et des textes. Le choix de l'artiste sollicité pour accompagner picturalement l'ouvrage fut donc, en règle générale, second. En ce sens, Kahnweiler attendait bien de « ses » artistes qu'ils fassent œuvre d'illustration des textes qu'il leur confiait. Nous examinons maintenant la manière selon laquelle le marchand constitua les tandems artiste/auteur pour ses éditions.

Nous reprenons d'abord les principaux commentaires sur ce sujet issus des précédentes présentations des éditions de Kahnweiler. Ces diverses « affirmations », de Jean Hugues à Yves Peyré, sont ensuite confrontées à la réalité en exposant les diverses « procédures » de choix des artistes-illustrateurs pratiquées par le marchand. Les modalités de constitution des tandems peintre-poète sont ensuite exposées cycle par cycle, puisqu'il s'avère que celles-ci diffèrent d'une période à l'autre.

Des règles contradictoires pour un exercice délicat

Les trois principaux exégètes de l'œuvre d'éditeur de Kahnweiler, Jean Hugues, François Chapon et Yves Peyré rappellent d'abord la difficulté – à laquelle se heurtait Kahnweiler – de l'exercice consistant à « apparier » un artiste avec un auteur et un texte pour obtenir une œuvre commune « consonante ». Ils soulignent ensuite les dispositions particulières du marchand qui lui permirent d'y faire face et donc de proposer, selon ces critiques, des ouvrages où les illustrations s'accordent avec le texte.

Jean Hugues rappelle ainsi les atouts personnels de Kahnweiler :

Aussi la tâche de l'éditeur consiste à provoquer la rencontre dans laquelle la part créatrice de chacun se fonde harmonieusement. Henry Kahnweiler était tout désigné à ce rôle, par sa connaissance de la poésie et de la peinture, par sa fréquentation des poètes et des peintres, et en raison de l'amitié qui le liait à eux¹⁰⁴.

François Chapon souligne que le marchand, lors de ses choix de tandems, a dû ménager les susceptibilités des uns ou des autres :

Qu'on n'aille point en conclure que la désignation du peintre procéderait de l'arbitraire du marchand. L'accord à trouver entre les deux artistes ne s'établit qu'en fonction d'affinités parfois délicates à ajuster¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Jean Hugues, dans *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, *op. cit.*, préface p. [3].

¹⁰⁵ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.*, p. 96.

Yves Peyré, enfin, décrit le rôle délicat que devrait tenir l'éditeur pour donner toutes ses chances à une rencontre fructueuse entre un poète et un artiste, rôle que bien évidemment, aux yeux de l'historien du livre, Kahnweiler incarna :

À partir de là on voit à quel point le rôle de l'éditeur est délicat, presque impossible à tenir, puisqu'il exige de celui qui l'endosse qu'il sache être suffisamment discret de manière à permettre la rencontre entre le poète et l'artiste d'aller jusqu'au bout d'elle-même [...]¹⁰⁶.

L'éditeur oscille entre la suscitation (il est alors l'entremetteur) et l'acceptation (il est en ce sens le témoin), il joue des deux possibles qui lui sont consentis, mais ne ferait-il que laisser se développer une rencontre nécessaire, une exacte confrontation, ce serait déjà considérable¹⁰⁷.

Chacun de ces commentateurs des éditions de Kahnweiler décrit ensuite la manière suivie par le marchand pour constituer les « tandems » de ses éditions.

Yves Peyré, se référant au cas de *L'Enchanteur pourrissant*, pour lequel ce fut Apollinaire qui « choisit » Derain, fait une règle générale d'une sorte de cooptation entre poète et peintre :

Et c'est le poète qui désigne le peintre (méthode dont Kahnweiler fera une loi : on ne compose pas un attelage de l'extérieur, les partenaires se choisissent)¹⁰⁸.

Pour Jean Hugues, Kahnweiler aurait instauré une « discipline » au sein de sa galerie quant aux intervenants pour ses éditions :

« Tout peintre qui rentre à la galerie doit illustrer un livre », dit Henry Kahnweiler ; salubre discipline dont il connaît bien les vertus¹⁰⁹.

Une telle procédure, appliquée systématiquement, n'est pas compatible avec le principe de cooptation que Peyré pense caractéristique des éditions de Kahnweiler. François Chapon, enfin, ne se prononce pas sur les modalités de désignation des illustrateurs pratiquées par le marchand. L'historien du livre se montre d'ailleurs dubitatif quant à la « discipline » évoquée par Hugues :

On prétend qu'il s'est fait une règle de demander à tout peintre de sa galerie d'illustrer un volume¹¹⁰.

¹⁰⁶ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁹ Jean Hugues, dans *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, op. cit., préface p. [8].

¹¹⁰ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 96.

Les règles énoncées à ce stade sont donc contradictoires. Il s'agit plus d'affirmations ou de commentaires rapides que d'éléments basés sur un examen détaillé du contexte de chacune des éditions de Kahnweiler.

De la cooptation à la décision unilatérale

En tant qu'éditeur, c'était bien sûr, *in fine*, Kahnweiler qui prenait la décision du choix de l'illustrateur. Mais cette décision faisait suite à un processus impliquant tant l'auteur que le ou les artistes potentiellement concernés. Une recherche a été conduite pour établir, autant que possible, les circonstances de désignation de l'illustrateur pour chacune des éditions du marchand. Les résultats de ces investigations sont reportés en annexe 1, ouvrage par ouvrage. Sept « procédures » différentes de constitution des binômes artiste-auteur ont ainsi été identifiées pour les éditions de 1909 à 1939 :

- La cooptation (C) : l'artiste et l'auteur s'auto-choisissent après que Kahnweiler ait donné son accord à l'un ou à l'autre, ou aux deux simultanément, pour leur projet d'édition, dont les deux protagonistes peuvent d'ailleurs être les initiateurs. Exemple : *Simulacre* de Leiris et de Masson¹¹¹.
- Le choix de l'illustrateur (I) : l'artiste propose à Kahnweiler d'intervenir pour illustrer une œuvre d'un auteur et le marchand donne une suite positive à cette proposition. Exemple : *Voyages* de Vanderpyl et de Vlaminck.
- Le choix de l'auteur (A) : l'auteur propose à Kahnweiler un artiste (en général de sa galerie, mais pas nécessairement) pour illustrer une de ses œuvres et le marchand donne une suite positive à cette proposition. Exemples : *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire et de Derain et *Brigitte* de Jouhandeau et de Laurencin. L'artiste n'appartient pas à la galerie dans ce dernier cas.
- Le choix de l'éditeur (E) : Kahnweiler s'accorde avec un auteur pour une édition et choisit l'artiste de sa galerie pour l'illustrer, sans que l'auteur n'ait émis de souhait quant à l'intervenant ou n'ait fait montre de réticences quant au choix du marchand, et sans que l'illustrateur n'ait lui aussi été réticent pour intervenir. Exemple : *Le Guignol horizontal* de Hertz et de Togorès.
- Un second choix de l'éditeur (E2) : Kahnweiler s'accorde avec un auteur pour une édition, prévoit l'intervention d'un de ses artistes mais celui-ci se refuse ; le marchand est donc conduit à un deuxième choix qui, lui, ne rencontre pas de réticences de la part

¹¹¹ Les références des pages concernées de l'annexe 1 sont reprises sur le tableau 2 ci-après.

des deux intervenants. Exemples : *Saint Matorel* et *Le Siège de Jérusalem* de Max Jacob et de Picasso.

- Le choix de l'éditeur contre l'auteur (ECA) : Kahnweiler s'accorde avec un auteur pour une édition ; cet auteur propose l'intervention d'un des artistes de la galerie ; Kahnweiler ne donne pas suite à ce souhait et choisit un autre artiste, qui n'émet pas de réticence à sa participation au projet. Exemple : *Les Pélican* de Radiguet et de Laurens.
- Le choix de l'éditeur contre l'illustrateur (ECI) : Kahnweiler s'accorde avec un auteur pour une édition et choisit l'artiste de sa galerie pour l'illustrer ; l'illustrateur émet des réserves quant à son intervention ; Kahnweiler passe outre et, pour diverses raisons, l'illustrateur s'acquitte de sa tâche. Exemple : *Entwurf einer Landschaft* d'Einstein et de Roux.

Tableau 2 Les procédures de choix de l'illustrateur

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	Année	Procédure de choix	Réf. Annexe 1
1	<i>L'Enchanteur</i>	Apollinaire	Derain	1909	A	p. 828-36
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso	1911	E2	p. 841-50
3	<i>Les Œuvres burlesques</i>	Max Jacob	Derain	1912	A	p. 851-53
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso	1914	E2	p. 854-60
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Vlaminck	1920	I	p. 860-63
6	<i>Ne coupez pas</i>	Max Jacob	Gris	1921	E	p. 863-67
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger	1921	E	p. 867-72
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck	1921	-	p. 872-74
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens	1921	ECA	p. 874-79
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque	1921	C	p. 880-84
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo	1921	ECA	p. 884-90
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain	1922	I	p. 890-94
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès	1923	E	p. 894-97
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux	1923	C	p. 897-902
15	<i>La Couronne</i>	Max Jacob	Roger	1923	E	p. 902-04
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson	1924	C	p. 904-09
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris	1924	ECA	p. 909-12
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson	1925	C	p. 912-18
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris	1925	E	p. 918-24
20	<i>Brigitte</i>	Jouhandeau	Laurencin	1925	A	p. 924-29
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris	1926	A	p. 929-34
22	<i>C'est les bottes</i>	Desnos	Masson	1926	C	p. 934-41
23	<i>A Book Concluding</i>	Stein	Gris	1926	C	p. 941-45
24	<i>Ximénès Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson	1927	C	p. 946-51
25	<i>A Village...</i>	Stein	Lascaux	1928	C	p. 951-52
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux	1930	ECI	p. 952-61
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson	1931	C	p. 961-71
28	<i>Glossaire</i>	Leiris	Masson	1939	C	p. 971-84

Ces sept procédures sont listées dans l'ordre allant de celle qui, intuitivement, devrait favoriser la meilleure « consonance » entre les illustrations et le texte, la cooptation, jusqu'à la

dernière, le choix de l'éditeur contre le souhait de l'illustrateur, qui devrait, selon toutes probabilités, conduire à une « dissonance ». Nous reviendrons sur ce sujet lors de l'examen des rapports images-texte des éditions.

Le tableau 2 ci-dessus récapitule les procédures de choix de l'illustrateur mises en œuvre pour les diverses éditions, en indiquant les références des pages pertinentes de l'annexe 1. Les couleurs orange, jaune et verte indiquent, rappelons-le, le rattachement de l'ouvrage concerné à l'un des trois cycles d'éditions précédemment identifiés.

Il apparaît que la cooptation de l'artiste et de l'auteur (C) n'est pas une procédure générale. Elle a cependant été dominante lors du « cycle Masson », comme nous le détaillerons plus loin. Si l'on étend maintenant cette notion de « cooptation » aux deux procédures voisines de choix par l'illustrateur (I) et de choix par l'auteur (A), on peut constater que les 2/3 des éditions du marchand relèvent de cette « cooptation élargie ». Le principe de constitution des tandems peintre-poète proposé par Peyré s'avère donc, partiellement au moins, vérifié.

Corrélativement, les décisions « unilatérales » de Kahnweiler, passant outre, le cas échéant, aux souhaits de l'auteur ou même de l'illustrateur, représentent le tiers des procédures mises en œuvre. Elles dominent pour le « cycle Max Jacob » pour lequel nous ferons un lien avec la « discipline » de galerie évoquée par Jean Hugues.

Le « cycle Apollinaire/Picasso » : Derain d'abord

Kahnweiler n'a édité « que » quatre ouvrages à cette période, deux illustrés par Derain et deux par Picasso. Le choix de Derain correspondait aux souhaits d'Apollinaire pour *L'Enchanteur pourrissant* et de Max Jacob pour *Les Œuvres burlesques*. Si Kahnweiler fit appel par deux fois à Picasso, ce fut suite au refus de Derain d'illustrer d'abord *Saint Matorel* puis *Le Siège de Jérusalem*¹¹².

On peut donc observer, en premier lieu, que Derain était à l'époque, tant pour les auteurs sollicités que pour Kahnweiler, l'illustrateur de référence de la galerie, celui vers lequel les uns et les autres se tournaient a priori. Nous verrons que, pour chaque cycle, il y eut un illustrateur référent.

En second lieu, Kahnweiler ne fit appel, à cette période, qu'à deux de « ses » peintres pour ces travaux d'illustration, alors qu'il avait sous contrat au sein de sa galerie de quatre

¹¹² Annexe 1 p. 843 et p. 855-56.

artistes en 1909 à sept en fin d'année 1913. Ni Vlaminck, ni Braque, ni Manolo, ni Gris, ni Léger n'eurent donc, à l'époque, à se livrer à un exercice d'illustration.

En bref, le jeune marchand ne mit en œuvre pour ses premières éditions ni principe réel de cooptation, ni discipline systématique. Il laissa les auteurs choisir leur illustrateur, en l'occurrence Derain, et n'intervint qu'à défaut lorsque, par deux fois, celui-ci se refusa.

Nous avons cherché à comprendre cette préférence d'Apollinaire, de Max Jacob et de Kahnweiler pour Derain en tant qu'illustrateur¹¹³. Parmi les artistes de la galerie, ce peintre était en 1908-1909 le seul à maîtriser la gravure sur bois, jugée à cette période comme la technique d'avant-garde la plus appropriée pour l'imagerie des livres. Cet argument tient certainement pour *L'Enchanteur* mais n'explique pas pourquoi Vlaminck ne fut pas sollicité en 1912-1914 puisque le peintre s'était alors initié, lui aussi, à la xylographie. Derain ensuite s'était déjà intéressé à l'illustration avant d'intégrer la galerie Kahnweiler. Là encore, ce motif de préférence peut expliquer les premières sollicitations de l'artiste. Mais Kahnweiler aurait pu faire appel ensuite à un Braque ou à un Gris tout autant qu'à un Picasso, tous novices en illustration. Derain, enfin, était peut-être moins accaparé, au cours de ces années 1909-1914, par ses recherches esthétiques que le groupe des cubistes, Braque, Gris ou Léger. Picasso, lui aussi en pleine phase de création, n'aurait accepté de se substituer à Derain que par amitié pour Max Jacob, son compagnon des années de misère au Bateau-Lavoir. Ce motif a certainement joué un rôle dans les décisions de Kahnweiler mais ne traite pas, là encore, du cas de Vlaminck, qui se tenait, comme Derain, à l'écart des recherches cubistes de ses collègues. Les raisons de ces appels systématiques à Derain pour les quatre premières éditions de Kahnweiler ne sont donc pas entièrement claires.

Nous avons émis l'hypothèse d'un isolement progressif du marchand pour expliquer les éditions répétées de Max Jacob à cette même période. Pour éclairer, cette fois, ces appels répétés à Derain, les refus successifs, peu logiques, de ce même artiste d'illustrer des textes voisins de Max Jacob, l'absence enfin de sollicitations de bon nombre des peintres de la galerie, une autre hypothèse peut être avancée. Il pourrait s'agir de symptômes de dissensions naissantes entre les divers artistes de la galerie, ainsi qu'entre ceux-ci et Kahnweiler¹¹⁴. Passées en effet les années héroïques 1907-1909 où les quatre « hussards » du marchand, cubistes et non cubistes, et Kahnweiler lui-même, se côtoyaient tous les jours, les chemins géographiques – « ses » peintres

¹¹³ Annexe 1 p. 831-32, p. 843-44, p. 852 et p. 855-56.

¹¹⁴ Annexe 1 p. 856.

se partagèrent entre Montmartre et Montparnasse puis travaillèrent surtout dans le Sud – et esthétiques des uns et des autres divergèrent. Ces dissensions n'apparurent au grand jour qu'en août 1914 lorsque la guerre éclata. Dès lors, pour ces tâches annexes d'illustration, qui passionnaient avant tout Kahnweiler, le marchand a probablement dû ménager les susceptibilités et ne faire appel, au cas par cas, qu'aux bonnes volontés du moment. Les procédures de choix de l'illustrateur lors ce premier cycle pourraient donc être avant tout pragmatiques.

Le « cycle Max Jacob » : la systématique, en principe

Sans que nous puissions nous référer à un écrit de Kahnweiler lui-même, il semble bien que la marchand se soit décidé, depuis Berne, à faire intervenir « tous » ses artistes ou futurs artistes pour ses éditions à venir, selon donc la « discipline » évoquée par Jean Hugues en 1959, du vivant de Kahnweiler.

C'est à ce titre que les vétérans de la galerie, Vlaminck, Braque, Gris, Léger et Manolo, non sollicités jusque-là, se virent confier au début des années 1920 des travaux d'illustration, les premiers donc pour Kahnweiler. Il est vrai que, depuis 1914 et le départ en Suisse du marchand, ils avaient, pour la plupart, déjà illustré des livres. Cet appel systématique à tous les artistes de la galerie se vérifie également, lors de ce « cycle Max Jacob », pour Laurens, pour Togorès et pour Suzanne Roger.

Nous retrouvons cependant une autre règle, implicite celle-là, qui est celle de l'artiste référent pour les travaux d'illustration, en l'occurrence, pour ce cycle, Juan Gris. L'artiste n'intervint en effet pas moins de cinq fois à cette période. Le principe d'un appel à tous les artistes de la galerie ne s'apparentait donc, en aucun cas, à une procédure de « tour de rôle ». Cette préférence de Kahnweiler pour l'illustrateur Juan Gris – ainsi que pour le peintre de manière générale – s'explique entre autres par les liens forts d'amitié qui les réunissaient.

Entre « principe de systématique » et préférence pour Juan Gris, il y eut, lors de ce cycle, peu de place pour une cooptation de l'auteur et de l'illustrateur (tableau 2). Seuls deux cas sur quinze relèvent de cette procédure, ceux du *Piège de Méduse* de Satie et de Braque et de *A Book...* de Gertrude Stein et de Gris. Il est vrai également qu'une cooptation entre un auteur et un peintre présuppose une intimité de relations entre les deux « artistes ». Or, à cette période, très peu d'éditions sont le fruit de telles proximités, *a contrario* de celles du cycle précédent, par exemple, qui résultent toutes de l'intimité des poètes et des peintres à Montmartre au cours des années 1905 à 1910.

Faute donc de pouvoir se reposer, lors du « cycle Max Jacob », sur les choix effectués par les auteurs et les artistes eux-mêmes, Kahnweiler dut se résoudre à ériger un principe de constitution des tandems, celui de l'appel systématique à tous « ses » peintres, tout en s'en départant largement lorsqu'il sollicitait son illustrateur préféré Juan Gris.

Le « cycle Masson » : la cooptation cette fois

En se référant au tableau 2, il apparaît que Masson fut l'illustrateur de référence de Kahnweiler à cette époque, en intervenant pour six des neuf éditions de ce cycle. L'illustration devint d'ailleurs une activité primordiale pour Masson puisque le peintre n'illustra pas moins de 85 livres au cours de sa carrière.

L'autre caractéristique du « cycle Masson », en termes de choix de l'illustrateur, est la prédominance des cooptations. Cette procédure paraît directement liée à l'ambiance de la rue Blomet où Masson et ses jeunes amis poètes cohabitaient presque. Dès lors, Masson, associé successivement à chacun d'entre eux, proposa à Kahnweiler plusieurs projets d'édition auxquels le marchand donna suite. Il en fut de même pour Lascaux et Artaud ainsi que pour Gertrude Stein et le même peintre.

La seule exception, paradoxale, à ces cooptations a trait à l'édition de *Entwurf einer Landschaft* de Carl Einstein, illustré par Gaston-Louis Roux. Le jeune peintre paraît avoir été désigné par Kahnweiler en tant que nouvel entrant à la galerie. Selon l'analyse effectuée en annexe¹¹⁵, il semble que Roux se soit acquitté sans grand enthousiasme de sa tâche d'illustrateur du texte d'Einstein. Un débat feutré avait en effet lieu au sein de la revue *Documents* entre ce dernier, directeur en titre, et Bataille, secrétaire général, au moment-même de la préparation de cette édition. Roux, proche de Bataille, aurait pris parti pour ce dernier. Il s'agit bien évidemment d'une hypothèse mais elle est explicative d'une part de la teneur des illustrations produites par Roux et d'autre part de l'opinion qu'en afficha ensuite Einstein. On ne sait comment le très perspicace Kahnweiler conçut un tel tandem...

Au cours de ce cycle, Kahnweiler oublia donc son ancien principe de systématité – à une exception près – et s'en remit à ses artistes, Lascaux puis Masson, pour lui proposer des projets d'édition avec leurs jeunes amis poètes.

On peut alors résumer, de manière très simplifiée, la constitution des tandems éditoriaux de Kahnweiler au cours du temps : lors du « cycle Apollinaire/Picasso », ce furent d'abord les

¹¹⁵ Annexe 1 p. 958-61.

poètes qui choisirent leurs illustrateurs ; au cours des années 1920, Kahnweiler sélectionna, sur les conseils de son ami Max Jacob, des auteurs et leur apparia tel ou tel artiste de sa galerie ; lors du « cycle Masson », enfin, le marchand s'en remit à ses peintres pour ses projets d'édition.

Du bois gravé à la lithographie

Nous examinons dans ce paragraphe les questions liées aux techniques de gravure utilisées pour les éditions de Kahnweiler.

Une seule exigence de Kahnweiler : des gravures originales

Kahnweiler laissa « ses » peintres choisir eux-mêmes la technique de gravure, bois, taille-douce ou lithographie, qu'ils souhaitaient mettre en œuvre pour leurs travaux d'illustration¹¹⁶. Le marchand exigea cependant de « ses » artistes qu'ils gravent eux-mêmes leurs dessins, comme ils le faisaient pour les estampes que la galerie diffusait. Kahnweiler rappela d'ailleurs à Francis Crémieux son attachement pour les gravures originales :

[Francis Crémieux] : - J'observe que du côté des marchands ou des industriels de l'art, des éditeurs aussi, des gens qui font des multiples, il y a une volonté de faire pénétrer l'œuvre d'art dans des secteurs et des foyers encore vierge...

[Kahnweiler] : - Les multiples, ce n'est pas une nouveauté. Pour ce qui est de l'art véritable il y avait la gravure. Les gravures originales ne sont rien d'autre que des multiples. Pourquoi faire fabriquer par d'autres quand le peintre peut les faire lui-même du commencement à la fin ? Un vrai graveur, il fait tout !¹¹⁷

Cette option de la « gravure originale » était dans « l'air du temps » dès la préparation des premières éditions du marchand. Depuis la fin du XIX^e siècle, en effet, les amateurs d'estampes et de livres illustrés appréciaient les travaux faits de « la main de l'artiste » sans que celle-ci soit altérée par la transcription d'un graveur professionnel.

Kahnweiler n'innovait donc pas vraiment en attendant de « ses » peintres qu'ils réalisent eux-mêmes leurs gravures. Mais, s'agissant justement de peintres et non d'illustrateurs professionnels, cette option n'allait pas encore de soi. Vollard, par exemple, fit intervenir de manière continue – de ses premières éditions au cours des années 1900 jusqu'à la dernière en 1939 – des graveurs professionnels pour transcrire, si les artistes sollicités le souhaitaient, leurs

¹¹⁶ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 120.

¹¹⁷ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 202.

dessins¹¹⁸. Il est vrai que le marchand, l'un des maîtres de Kahnweiler, n'avait pas la même conception des beaux livres que son « élève ». Vollard s'adressait à des peintres reconnus – qu'il en soit le marchand ou non – et leur laissait toute liberté de création, y compris, le cas échéant, quant au choix du texte qu'ils souhaitaient illustrer. Corrélativement, le marchand mettait à leur disposition tous les moyens nécessaires à la réalisation de l'ouvrage, comme l'explique François Chapon :

Si l'on essaye de définir sa [Vollard] méthode, une première évidence s'impose : l'entière liberté de conception qu'il accorda à ses illustrateurs. Il avait trop l'intelligence de l'acte créateur pour procéder autrement. En outre, il mettait à la disposition de l'artiste l'équipe de praticiens la plus expérimentée, la mieux choisie¹¹⁹.

Les éditions de Vollard, largement concomitantes de celles de Kahnweiler, apparaissent dès lors comme mieux « finies » et plus luxueuses que celles de son jeune émule, tout au moins pour les éditions de ce dernier parues jusqu'en 1939. Kahnweiler ne disposa pas, il est vrai, des mêmes moyens financiers que Vollard avant les années 1950. L'option prise par le marchand de n'éditer que des ouvrages illustrés de gravures originales participa cependant à l'aspect quelquefois « expérimental » de ses publications. Plusieurs d'entre elles correspondent en effet à une « première » en termes d'utilisation par un artiste d'une technique de gravure, bois, eau-forte ou lithographie. Nous donnerons plus loin des exemples à ce sujet.

Les techniques de gravure utilisées

Les différentes techniques de gravure choisies par les artistes pour les éditions de 1909 à 1939 sont répertoriées dans le tableau 3 ci-après, sur lequel, rappelons-le, les différentes couleurs correspondent aux trois cycles d'édition du marchand.

Les illustrations des éditions du « cycle Apollinaire/Picasso » relèvent de la gravure sur bois – Derain – et de l'eau-forte – Picasso – ; les techniques pratiquées lors du « cycle Max Jacob » évoluent, pour l'essentiel, de la gravure sur bois en début de période à la lithographie ensuite ; au cours du « cycle Masson », enfin, les gravures se partagent entre l'eau-forte, pratiquée surtout par Masson, et la lithographie.

Les choix de technique effectués par les artistes de Kahnweiler s'inscrivent donc dans les tendances générales observées pour la gravure originale de la première partie du XX^e siècle : apparition du bois gravé à la fin du XIX^e siècle, épanouissement de cette technique de 1918 à

¹¹⁸ À titre d'exemple, les bois des ouvrages illustrés par Maurice Denis et diffusés par Vollard ou par d'autres éditeurs furent pour la plupart gravés par Jacques Beltrand.

¹¹⁹ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 52.

1925 puis régression, persistance de l'eau-forte, mais sans prédominance, enfin développement progressif de la lithographie, en tant que mode d'expression directe des artistes :

Employée exceptionnellement avant la guerre, la lithographie revient à la mode [pendant l'entre-deux-guerres], parce qu'elle est le moyen d'expression directe des peintres, « le dessin sans métier », n'exigeant aucun apprentissage, aucun tour de main¹²⁰.

Les éditions de Kahnweiler présentent cependant quelques spécificités en termes de techniques de gravure que nous explicitons ci-après.

Tableau 3 Les techniques de gravure utilisées

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	Année	Technique
1	<i>L'Enchanteur pourrissant</i>	Apollinaire	Derain	1909	Gravure sur bois
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso	1911	Eau-forte
3	<i>Les Œuvres burlesques...</i>	Max Jacob	Derain	1912	Gravure sur bois
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso	1914	Eau-forte
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Vlaminck	1920	Gravure sur bois
6	<i>Ne coupez pas...</i>	Max Jacob	Gris	1921	Lithographie
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger	1921	Gravure sur bois
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck	1921	Gravure sur bois
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens	1921	Eau-forte
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque	1921	Gravure sur bois
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo	1921	Gravure sur bois
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain	1922	Pointe sèche
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès	1923	Lithographie
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux	1923	Gravure sur bois
15	<i>La Couronne de Vulcain</i>	Max Jacob	Roger	1923	Lithographie
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson	1924	Eau-forte
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris	1924	Lithographie
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson	1925	Lithographie
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris	1925	Eau-forte
20	<i>Brigitte...</i>	Jouhandeau	Laurencin	1925	Lithographie
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris	1926	Lithographie
22	<i>C'est les bottes...</i>	Desnos	Masson	1926	Eau-forte
23	<i>A Book Concluding...</i>	Stein	Gris	1926	Lithographie
24	<i>Ximènes Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson	1927	Eau-forte
25	<i>A Village...</i>	Stein	Lascaux	1928	Lithographie
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux	1930	Lithographie
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson	1931	Pointe-sèche
28	<i>Glossaire...</i>	Leiris	Masson	1939	Lithographie

L'Enchanteur pourrissant : une œuvre-jalon dans le renouveau de la xylographie

La première édition – phare – de Kahnweiler, *L'Enchanteur pourrissant*, fut illustré en 1909 par Derain avec des gravures sur bois. La dernière occurrence de cette même technique parmi les éditions du marchand eut lieu en 1923 lorsque Lascaux accompagna de bois gravés *Tric trac du ciel* d'Artaud.

¹²⁰ Robert Brun, *Le livre français*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 161.

Les choix de la xylographie effectués au cours des années 1920 par Vlaminck, à deux reprises, par Léger, par Braque, par Manolo puis par Lascaux s'inscrivent dans l'engouement pour le bois gravé observé à cette période. Ces éditions ne constituent donc pas une originalité en termes de procédés de gravure.

L'Enchanteur pourrissant apparaît en revanche comme une œuvre-jalon dans le renouveau du bois gravé en France. Nous nous proposons donc d'examiner plus avant les raisons de cette appréciation.

Un bref rappel sur le renouveau en France du bois gravé

Le renouveau du bois gravé en France à la fin du XIX^e siècle fut le fait de deux grandes catégories d'acteurs, interagissant bien sûr entre elles : des artistes, d'une part, comme Félix Vallotton ou Paul Gauguin, et d'anciens graveurs professionnels, d'autre part, comme Auguste Lepère.

L'une des premières manifestations significatives de ce renouveau de la xylographie fut une exposition, en 1892, de gravures de Vallotton, un artiste d'origine suisse. Ses planches, faites de grands aplats de noir et de blanc, parurent à l'époque révolutionnaires¹²¹. Elles furent remarquées notamment par les peintres « nabis » ou de l'École de Pont-Aven dont plusieurs pratiquaient déjà la xylographie. Émile Bernard, par exemple, avait fondé en 1888 le journal *Le Bois* qu'il imprimait lui-même. L'artiste « retrouvait dans ses émouvantes images, qu'il rehaussait parfois à la main, l'ingénuité des gravures de piété et des livres de colportage »¹²². « Brouillé » en 1891 avec Émile Bernard, Paul Gauguin entreprit, lui aussi, de graver des bois. Lors de ses séjours dans les îles au cours des années 1890, l'artiste réalisa plusieurs séries de gravures d'allure primitive, taillées au canif dans des planches brutes « en bois de fil » et tirées, le plus souvent, en couleurs. Ses travaux resteront peu connus des autres graveurs et du public jusqu'aux années 1920. Retirées à l'époque en noir, ses gravures feront alors sensation¹²³. « Gauguin a libéré la gravure [sur bois] d'un perfectionnement technique trop poussé et il l'a ramenée à la simplicité qui correspond à son essence même »¹²⁴. Alors que Maurice Denis faisait souvent graver ses dessins par des professionnels, un autre « nabi », Aristide Maillol, gravait lui-même ses planches. Après ses premiers bois des années 1895, le sculpteur

¹²¹ *Vallotton : l'expo*, exposition, Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 2 octobre 2013-20 janvier 2014, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013, 334 p.

¹²² Claude Roger-Marx, *La gravure originale au XIX^e siècle*, Paris, A. Somogy, 1962, p. 236.

¹²³ Jean Adhémar, *La gravure originale au XX^e siècle*, Paris, A. Somogy, 1967, p. 30.

¹²⁴ Heinrich Rumpel, *La gravure sur bois*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1972, p. 89.

entreprendra en 1908 d'illustrer, pour le comte Kessler, *Les Églogues* de Virgile. L'ouvrage ne paraîtra qu'en 1926.

Ce bouillonnement créatif parmi les artistes autour de la gravure sur bois au cours des années 1890-1900 fut suivi et soutenu par des écrivains comme Alfred Jarry ou Remy de Gourmont. Ces derniers créèrent, par exemple, en 1894 la revue *L'Ymagier* qui publia des bois récents ainsi que des gravures anciennes. Jarry lui-même s'essaya à graver quelques bois.

Parallèlement à ces initiatives d'artistes ou d'écrivains, d'autres éléments furent à l'œuvre pour accélérer ce renouveau de la xylographie. Bon nombre des graveurs professionnels de reproduction se trouvèrent en effet, au cours de ces mêmes années 1890, sans débouchés du fait, notamment, de l'essor de la photographie. L'un de leurs chefs de file, Auguste Lepère, pressentit la nécessité d'évoluer. À partir de 1885, il se tourna d'abord vers la gravure originale, et non plus de reproduction, puis, soutenu par son ami Félix Bracquemond, il abandonna le « bois de teinte » – c'est-à-dire des gravures sur bois de bout sophistiquées arrivant à rendre les dégradés – pour une gravure plus franche et primitive. Ce même Félix Bracquemond, très écouté des bibliophiles, et l'éditeur Édouard Pelletan édictèrent en 1896 un certain nombre de principes qui devaient guider la conception des beaux livres illustrés. Parmi ceux-ci, ils décrétèrent : « La gravure sur bois [en noir] est la seule digne d'illustrer un beau livre »¹²⁵, au motif de l'unicité typographique donnée aux ouvrages illustrés par cette technique.

Ces préceptes furent débattus à l'époque mais ne furent pas suivis d'effets immédiats. Sous l'influence du japonisme et de l'imagerie populaire, une large majorité, en effet, des bois gravés d'estampe et d'illustration furent réalisés, au cours des années 1900, en couleurs, à l'instar des travaux de Lepère lui-même¹²⁶, des estampes japonisantes d'Henri Rivière ou des illustrations de Paul-Émile Colin.

Pour exemplifier ce goût, à l'époque, pour la couleur et pour la virtuosité technique en matière de xylographie, on peut citer le cas de *Vita Nova* de Dante illustré par Maurice Denis avec des bois gravés par Jacques Beltrand. Robert Brun commente la réalisation de l'ouvrage en ces termes :

¹²⁵ Nous citons ce « principe » de Bracquemond et de Pelletan d'après le rappel de l'ensemble de leurs préceptes effectué en 1931 par Paul Angoulvent : Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, préface de Pol Neveux, Paris, Delagrave, 1931, p. 193.

¹²⁶ Le « chef-d'œuvre » d'Auguste Lepère, *L'Éloge de la Folie*, est illustré de 220 bois en couleurs.

Virtuoses du bois gravé en couleurs, un élève de Lepère, Jacques Beltrand, et ses frères, Georges et Camille, se mirent au service de l'apôtre du livre fastueux, Maurice Denis. De cette collaboration naquit une série d'ouvrages admirables. Dans la *Vita Nova* de Dante, publiée pour la Société du livre contemporain (1907), les bois ont la limpidité de la gouache, et rien ne laisse deviner qu'ils ont nécessité le repérage de douze à quinze planches¹²⁷.

Telle était donc l'ambiance – colorée, fastueuse, sophistiquée – qui régnait dans le milieu de la xylographie bibliophilique lorsque Kahnweiler, Apollinaire et Derain entreprirent, en 1908-1909, de préparer l'édition de *L'Enchanteur pourrissant*.

Les choix effectués pour les gravures de L'Enchanteur pourrissant

Nous avons rassemblé en annexe¹²⁸ les éléments de contexte ayant conduit au choix de Derain comme l'illustrateur de *L'Enchanteur* et à l'option de la gravure sur bois en noir comme technique d'illustration de l'ouvrage. Il s'avère donc qu'Apollinaire fut le maître d'œuvre essentiel de cette édition. Ce fut lui qui choisit Derain. Ce fut sans doute lui aussi qui fit le choix de la gravure sur bois, sachant que seul Derain, parmi les quatre « hussards » de Kahnweiler, avait, à l'époque, l'expérience de cette technique. Enfin, Apollinaire – ou Apollinaire avec Derain – prit le parti d'une gravure en noir, une option qui s'accordait avec sa geste médiévale, sans que, pour autant, l'artiste ait à produire des imitations de bois anciens.

Le poète était très au fait des tendances du moment en matière de gravure. Il avait, par exemple, côtoyé, en 1903-1904, Alfred Jarry¹²⁹ et Rémy de Gourmont¹³⁰. Apollinaire était également bien informé des dernières publications bibliophiliques. Il savait donc que les options prises pour *L'Enchanteur* allaient à l'encontre des attentes des bibliophiles. Le poète réitéra néanmoins ces choix lorsque, peu après la parution de *L'Enchanteur*, il demanda à Raoul Dufy d'illustrer son *Bestiaire* avec, à nouveau, des bois en noir¹³¹.

Quant à Derain, ses travaux de gravure sur bois effectués jusque-là étaient aussi en noir, ce qui peut apparaître comme paradoxal pour un ancien « fauve », comme l'était d'ailleurs Dufy. Peinture « fauve » et gravure sur bois en noir avaient en fait en commun une même brutalité des contrastes et l'utilisation de la teinte pour sculpter les volumes. On peut expliquer ainsi que Derain, Dufy et plus tard Vlaminck firent les mêmes choix.

¹²⁷ Robert Brun, *op. cit.*, p. 141.

¹²⁸ Annexe 1 p. 831-32.

¹²⁹ Décédé en novembre 1907.

¹³⁰ Laurence Campa, « Des joies de toutes les couleurs », dans *Apollinaire, le regard du poète*, exposition, Paris, musée de l'Orangerie, *op. cit.*, p. 28.

¹³¹ En ce qui concerne *Le Bestiaire*, ce fut sans ambiguïté Apollinaire qui fit le choix de la gravure sur bois en noir.

Derain prit enfin l'option, pour les gravures de *L'Enchanteur*, d'une taille brute et anguleuse (**illustrations 1-6** et 1-7) qui accentua le primitivisme de ses images, et, par-là, leur résonance avec le récit d'Apollinaire :

La convergence entre le texte et l'image est également, comme le souligne Jean Burgos, stylistique, la taille anguleuse des gravures, la brutalité des contrastes obtenus, l'exotisme exacerbé entrant en résonance avec la poétique d'Apollinaire qui se constitue alors¹³².

Plusieurs critiques ont d'ailleurs rapproché ces gravures de Derain des travaux de Gauguin¹³³.

On peut comprendre, dès lors, que *L'Enchanteur pourrissant* n'eut guère de succès auprès du milieu bibliophilique, comme d'ailleurs *Le Bestiaire* de Dufy deux années plus tard. L'absence de couleurs, la brutalité de taille, la « pauvreté » générale de l'ouvrage allaient à l'encontre de ses goûts. S'ajoutait, pour *L'Enchanteur*, la facture « primitive », proche de l'« art nègre », des gravures de Derain qui choqua encore un peu plus les bibliophiles, point sur lequel nous reviendrons dans un paragraphe ultérieur.

L'Enchanteur pourrissant : une œuvre-jalon

Malgré cet accueil initial mitigé, *L'Enchanteur* fut assez vite reconnu comme une œuvre-jalon dans le renouveau en France de la xylographie ainsi que le suggère Jean Hugues :

[...] « L'Enchanteur pourrissant » est regardé aujourd'hui comme un livre dont l'apparition marque le renouveau de la gravure sur bois¹³⁴.

L'Enchanteur pourrissant s'avère en effet l'un des premiers ouvrages dont les illustrations alliaient l'élégance du noir à la modernité du dessin. La plupart des livres ornés de bois publiés jusque-là étaient en effet soit des réalisations luxueuses en couleurs, comme nous l'avons exposé précédemment, soit des imitations médiévales, dans ce cas en noir, ou les deux à la fois.

¹³² Extraits de la notice critique de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : *Notice critique*, Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 02/01/2017] : <http://my.yoolib.com/bubljdlec/apollinaire-derain-lenchanteur-pourrissant-en-cours-implementation/>.

¹³³ Sans que l'on sache cependant si le jeune Derain a pu réellement prendre connaissance des bois gravés de Gauguin, restés confidentiels à l'époque.

¹³⁴ Jean Hugues, dans *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, *op. cit.*, préface p. [3].

L'eau-forte : un outil au service de l'écriture plastique des cubistes et de Masson ?

À quelques exceptions près, l'eau-forte ne fut utilisée, parmi les éditions de Kahnweiler, que par des peintres en phase de création cubiste, comme Picasso et Laurens, d'une part, et par Masson d'autre part.

Hortense et Léonie décomposées

Picasso n'intervint, pour les éditions de Kahnweiler, qu'en second rang, rappelons-le, pour illustrer deux textes de son ami Max Jacob : *Saint Matorel*, en 1911¹³⁵, et *Le Siège de Jérusalem*, paru en 1914¹³⁶.

Lorsque Picasso accepta, après le refus de Derain, d'« illustrer » *Saint Matorel* à l'été 1910, il n'avait pas jusque-là vraiment pratiqué l'illustration. En revanche, il gravait depuis plusieurs années à l'eau-forte ou à la pointe sèche, ayant été initié à ces techniques par ses amis espagnols et notamment par Ricardo Canals. Vollard lui avait acheté en 1904-1905 des séries d'eaux-fortes et de pointes sèches sur le thème des « saltimbanques » qu'il publia d'ailleurs en 1913¹³⁷. En 1909, Kahnweiler avait lui-même édité plusieurs pointes-sèches de Picasso¹³⁸. Pour *Saint Matorel* puis, deux années plus tard, pour *Le Siège de Jérusalem*, Picasso fit donc le choix de l'eau-forte, une technique qui correspondait à son expérience et à ses pratiques du moment, d'une part, et au type de dessin qu'il souhaitait joindre à ces livres, d'autre part.

La plupart des critiques rappellent les réticences de Picasso vis-à-vis de tout exercice d'illustration et soulignent le peu de liens existant entre l'imagerie de *Saint Matorel* – et, *a fortiori*, du *Siège de Jérusalem* – et la trame des épopées mystiques de son ami.

En revanche, ces mêmes critiques mettent en avant la qualité plastique des gravures de Picasso, comme le fait ici Gérard Bertrand pour les gravures de *Saint Matorel* relevant du cubisme analytique (illustrations 1-9 et 1-10), en pensant notamment à l'une d'entre elles représentant « Mademoiselle Léonie » (illustration 1-9) :

¹³⁵ Annexe 1 p. 841-50.

¹³⁶ Annexe 1 p. 854-60.

¹³⁷ J.-R. Thomé, « Pablo Picasso », dans Pierre Mornand, J.-R. Thomé, *Vingt artistes du livre*, Paris, A. Cymboliste, 1950, p. 224.

¹³⁸ Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme : 1909-1914, Derain, Dufy, Picasso*, *op. cit.*, p. 91.

Mais si l'on accepte maintenant de juger ces mêmes gravures sur leurs seules qualités plastiques, on pourra sans restriction aucune céder à l'attrait de leur beauté singulière, où s'allient délicatesse de l'exécution et sûreté du geste¹³⁹.

Ils s'appesantissent également sur le caractère accompli des eaux-fortes du *Siège de Jérusalem* (**illustrations 1-15** et 1-16) pour lesquelles le peintre use des tailles et des contretailles « pour atteindre à de surprenants effets de clair-obscur »¹⁴⁰, l'une des caractéristiques des gravures relevant du cubisme synthétique.

La taille-douce – eau-forte ou pointe-sèche – fut en fait le procédé de gravure sinon unique du moins privilégié par Picasso dans ses années cubistes. Elle apparaît donc, par la précision de ses traits et par ses contraintes en termes de rendu des volumes, comme un outil particulièrement adapté aux recherches de l'artiste à cette période.

Le recours à l'eau-forte par Laurens en 1921 pour illustrer *Les Pélican* de Radiguet paraît corroborer ce constat. Le sculpteur n'avait débuté ses travaux cubistes qu'en 1914. Kahnweiler, éloigné de Paris pendant la guerre, ne l'intégra à sa galerie qu'à son retour. Le marchand tenait en haute estime les travaux de Laurens, y compris ses papiers collés et ses gravures : « Ses papiers collés, je les ai appelés jadis *la fine fleur du cubisme* »¹⁴¹. Parmi les artistes de la galerie Simon, Laurens était en fait, au cours des années 1920, le seul à pratiquer encore un cubisme « originel » puisque Gris et Braque avaient largement évolué dans leurs pratiques.

Laurens réalisa sept eaux-fortes pour illustrer *Les Pélican* (**illustrations 1-29**, 1-30 et **1-31**), campant de manière humoristique plusieurs des personnages de la pièce « loufoque » de Radiguet, dont Hortense et Anselme en jockey (**illustration 1-31**)¹⁴². Ces gravures sont considérées, avec celles de Picasso pour les *Saint Matorel*, comme des exemples-types d'eaux-fortes cubistes.

L'eau-forte au service de l'écriture picturale de Masson

Masson n'avait pas encore pratiqué l'illustration ni d'ailleurs la gravure lorsqu'il intégra la galerie Simon. Lorsqu'il fut question de son intervention pour accompagner *Soleils bas* de son jeune ami Limbour, il semble, d'après Lawrence Saphire et Patrick Cramer, que Kahnweiler

¹³⁹ *Loc. cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴¹ Propos de Kahnweiler rapportés par : Patrick Waldberg, *Henri Laurens ou la femme placée en abîme*, Paris, le Sphinx, Veyrier, 1980, p. 66.

¹⁴² Nous avons pu identifier les personnages représentés en rapprochant ces illustrations des gravures figurant dans l'ouvrage de Patrick Waldberg, *ibid.*, p. 33 et 43. Ces gravures sont en effet légendées par l'artiste ou titrées, ce qui n'est pas le cas dans le livre *Les Pélican* édité par Kahnweiler.

ait insisté pour qu'il utilise l'eau-forte, un procédé « noble », et non la lithographie¹⁴³. Le peintre utilisa effectivement cette technique et la pratiqua ensuite pour la plupart de ses travaux d'illustration.

Masson s'initia lui-même à la pratique de l'eau-forte et à celle de la pointe-sèche en lisant des manuels. Ses gravures pour *Soleils bas*, et pour les éditions suivantes d'ailleurs, ont de ce fait un caractère encore expérimental. Ce sont des eaux-fortes retouchées à la pointe-sèche et les intitulés des diverses éditions portent d'ailleurs tantôt la mention d'« eaux-fortes » et tantôt celle de « pointes-sèches », sans que Masson ait en fait procédé différemment pour réaliser ses illustrations. Ces « imperfections » de gravure furent même, sans doute, à l'origine d'une certaine déception de Desnos, selon Anne Egger, après la réalisation de *C'est les bottes...* : « Desnos, à ce sujet, regrette que le livre ait été « saboté par l'éditeur » (un livre chat botté ?!) »¹⁴⁴. Les motifs précis de ces regrets ne sont cependant pas explicités et Anne Egger ne cite pas ses sources. Quoi qu'il en soit, Masson apprit apparemment assez vite à « utiliser » ces aléas techniques à ses fins, comme l'explique Françoise Levailant :

Or, les accidents de morsure, les erreurs, les incidents d'encre, au lieu de demeurer des substituts d'une intention parallèle, devenaient les auxiliaires de l'invention. Utiliser l'accident au cours du travail, là où l'on attend précision et raison, évoque inévitablement quelque chose de l'idée surréaliste. La gravure sur cuivre (pointe sèche, eau-forte, aquatinte, vernis mou) devint pour Masson un acte de surréalisme.¹⁴⁵

L'eau-forte et la pointe sèche devinrent donc, pour Masson, des outils au service de son écriture plastique, jusque dans leurs aléas.

On peut ainsi suivre les évolutions du graveur au travers des illustrations de *Soleils bas*¹⁴⁶ (illustrations 1-51, 1-52 et 1-53) puis de *C'est les bottes...*¹⁴⁷ (illustrations 1-68 et 1-69), tirées cette fois en bistre, de *Ximénès Malinjoude*¹⁴⁸ (illustrations 1-73, 1-74 et 1-75) et enfin de *L'Anus solaire*¹⁴⁹ de Bataille (illustrations 1-82 et 1-83). Compte tenu de la nature des textes que ses eaux-fortes accompagnaient, ses traits se firent aussi plus frénétiques et plus violents. Indéniablement, l'eau-forte et la pointe sèche ont été pour l'artiste des techniques adaptées à

¹⁴³ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, P. Cramer, 1994, p. 22.

¹⁴⁴ Anne Egger, *Robert Desnos*, Paris, Fayard, 2007, p. 277, note 512.

¹⁴⁵ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, exposition, Royaumont, Centre littéraire, Asnières-sur-Oise, juin-juillet 1985, Asnières-sur-Oise, Fondation Royaumont, 1985, p. [2].

¹⁴⁶ Annexe 1 p. 908.

¹⁴⁷ Annexe 1 p. 938-40.

¹⁴⁸ Annexe 1 p. 949.

¹⁴⁹ Annexe 1 p. 969-70.

ses fins. François Chapon a d'ailleurs bien mis en évidence ce point en commentant la « fusion intense » atteinte entre Masson et Bataille dans *L'Anus solaire* :

Au dynamisme universel détecté par le premier [Bataille] correspond le rythme linéaire de Masson, cette sorte de frénésie du trait, cette superbe saccade que le cuivre ne ralentit pas, à laquelle la pointe sèche confère une allure de griffure. On ne peut plus parler, à ce niveau de violence, de l'accord de deux pulsions : il s'agit d'une conflagration où ce petit livre trouve sa « beauté convulsive »¹⁵⁰.

L'eau-forte s'avère donc bien, au sein des éditions de Kahnweiler, un outil efficace au service de l'écriture plastique des cubistes et de Masson.

La lithographie : un procédé polyvalent

A *contrario* de la gravure sur bois et de la taille douce, utilisées de manière « caractérisée » dans les éditions de Kahnweiler, la lithographie apparaît comme un procédé de gravure polyvalent, convenant tant aux artistes de la galerie débutant dans leurs métiers de graveur ou d'illustrateur qu'à des peintres chevronnés comme Juan Gris, Marie Laurencin ou même Masson qui en appréciaient, chacun à sa manière, la spontanéité d'expression. Nous ferons donc quelques commentaires sur les diverses pratiques de ce procédé dans les éditions du marchand.

Les lithographies de Togorès, de S. Roger et de Roux : un mode d'expression de « débutants »

Le peintre espagnol Togorès n'était certainement pas un « débutant » quand il intégra la galerie Simon. Il n'avait cependant pratiqué ni la gravure ni l'illustration¹⁵¹ et ce fut son compatriote Juan Gris qui l'initia à la lithographie. Son intervention pour accompagner *Le Guignol horizontal* d'Henri Hertz¹⁵² apparaît donc comme une double « première » (illustrations 1-42 à 1-44).

Lorsque Kahnweiler confia à la très jeune Suzanne Roger l'illustration de *La Couronne de Vulcain*, un « conte breton » de Max Jacob, il lui demandait un exercice délicat¹⁵³. Elle n'avait en effet jamais pratiqué l'illustration et sans doute pas ou peu la gravure. Il lui était demandé, de plus, d'accompagner un texte d'une figure de la poésie française, plus âgée qu'elle d'une génération. Suzanne Roger fit le choix, logique, de la lithographie et produisit trois

¹⁵⁰ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 116.

¹⁵¹ Togorès, *du réalisme magique au surréalisme*, exposition, Châteauroux, op. cit., p. 248.

¹⁵² Annexe 1 p. 896-97.

¹⁵³ Annexe 1 p. 902-04.

images en couleurs (illustration 1-50) traduisant, dans son univers poétique propre, l'atmosphère fantastique du récit du poète.

Roux n'avait que 25 ans quand il s'attela aux illustrations des poèmes de Carl Einstein (*Entwurf einer Landschaft*, 1930)¹⁵⁴. Le jeune peintre n'était cependant pas, à proprement parler, un « débutant » en la matière. Il avait par exemple déjà réalisé des travaux « alimentaires » d'illustration pour le tandem éditorial Pascal Pia - René Bonnel spécialisé en littérature érotique clandestine¹⁵⁵. Roux fit aussi le choix de la lithographie pour les illustrations de *Entwurf einer Landschaft*, une option bien adaptée à ses esquisses enlevées (illustrations 1-79 et 1-80), voire « bâclées » selon l'interprétation que l'on souhaite faire de ses travaux dans l'ambiance particulière régnant à l'époque au sein de la rédaction de la revue *Documents*¹⁵⁶.

Le procédé de gravure privilégié de Juan Gris

Juan Gris utilisa la lithographie pour tous ses travaux d'illustration chez Kahnweiler à une exception près, ses prestations en 1925 pour *Mouchoir de nuages* de Tzara, pour laquelle il fit le choix de l'eau-forte. Kahnweiler regretta d'ailleurs que Gris n'ait pas, plus tôt, pratiqué cette technique :

On ne peut que regretter que Gris n'ait débuté que peu de temps avant sa mort dans la gravure à l'eau-forte dans laquelle il aurait excellé¹⁵⁷.

Gris a peut-être privilégié la lithographie en souhaitant produire, pour ses travaux d'illustration, une imagerie en couleurs, ce que permettait facilement cette technique de gravure. *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.*¹⁵⁸, ce conte de Max Jacob paru début 1921, est ainsi la première édition de Kahnweiler comportant des illustrations colorées (illustrations 1-20 à 1-22). Bien entendu, ces effets de coloration restent retenus – selon les canons d'austérité des éditions du marchand – puisqu'il s'agit de l'utilisation d'une teinte unique et pâle, bleu, verte ou bistre, propre à chacun des hors-texte. Il en est de même pour les illustrations de *Denise*¹⁵⁹ (illustrations 1-65 et 1-67), cette nouvelle de Radiguet éditée en 1926, et pour celles de *A Book Concluding...* de Gertrude Stein¹⁶⁰ (illustrations 1-70 à 1-72). Trois des quatre éditions illustrées de lithographies par Juan Gris sont donc colorées, ce qui tendrait

¹⁵⁴ Annexe 1 p. 958-59.

¹⁵⁵ Roux illustra ainsi *Les Exploits d'un jeune Don Juan* d'Apollinaire et *Mademoiselle de Lustelle et ses amis* de Pierre Mac Orlan.

¹⁵⁶ Annexe 1 p. 958-961.

¹⁵⁷ Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, op. cit., p. 271.

¹⁵⁸ Annexe 1 p. 866-67.

¹⁵⁹ Annexe 1 p. 933.

¹⁶⁰ Annexe 1 p. 944.

à étayer ce motif de préférence de l'artiste en matière de procédé de gravure. Il reste cependant l'exception du *Casseur d'assiettes*¹⁶¹ du jeune Salacrou que Gris illustra de lithographies en noir (illustrations 1-54 à 1-56).

Cette éventuelle préférence de Juan Gris pour la lithographie du fait de la couleur reste cependant incertaine. Il est possible aussi que la facilité, relative bien sûr, d'exécution d'images avec ce procédé soit à l'origine de cette prédilection. Tout au long de ces années, Gris était en effet malade avec des crises répétitives. Il n'eut sans doute pas toujours la disponibilité nécessaire pour graver à l'eau-forte ou par d'autres techniques. La réalisation, par exemple, des illustrations du texte de son amie chère Gertrude Stein fut pour lui un vrai calvaire du fait de ses problèmes de santé¹⁶² et l'ouvrage parut quelques mois avant son décès.

La lithographie également pour Marie Laurencin

Quand Kahnweiler sollicite Marie Laurencin pour illustrer *Brigitte...* de Marcel Jouhandeau¹⁶³, l'artiste était un peintre en vogue et une illustratrice reconnue. Elle pratiquait essentiellement la lithographie. Elle utilisa donc également ce procédé pour accompagner de quatre hors-texte le récit de Jouhandeau (illustrations 1-63 et 1-64). Curieusement, cependant, ces lithographies pour l'édition de Kahnweiler sont en noir alors que ses travaux étaient généralement en couleurs, des demi-teintes de rose ou de bleu. S'agirait-il d'une concession au jansénisme esthétique du marchand ?

Un usage bien spécifique de la lithographie par Masson

Comme nous l'avons vu, Masson pratiqua essentiellement l'eau-forte pour ses travaux d'illustration. Deux ouvrages de Leiris font exception, *Simulacre* et *Glossaire, j'y serre mes gloses*, pour lesquels l'artiste fit le choix de la lithographie. Il est intéressant de cerner, au moins pour *Simulacre*¹⁶⁴, les raisons de cette particularité.

L'ouvrage, paru en 1925, suivit l'édition du recueil de poèmes de Limbour, *Soleils bas*, édité un an plus tôt. Le texte et les illustrations de *Simulacre* avaient cependant été conçus plus d'un an auparavant, lors d'une période d'intense création commune, rue Blomet, de Masson et de Leiris :

¹⁶¹ Annexe 1 p. 911.

¹⁶² Les péripéties de ce travail de Gris sont rapportées par Kahnweiler lui-même : *Gertrude Stein Remembered*, [ed. by] Linda Simon, Lincoln [Neb.], University of Nebraska press, 1994, p. 23-24.

¹⁶³ Annexe 1 p. 924-27.

¹⁶⁴ Annexe 1 p. 917-18.

Ce livre appartient à cette période foisonnante de l'automne-hiver 1923-1924, où l'atelier de la rue Blomet devient un lieu de travail et de vie pour le poète comme pour le peintre. *Simulacre* est signé des deux noms d'André Masson et de Michel Leiris pour bien montrer que ces poèmes, « conçus dans l'ambiance de cet atelier et imprégnés tant des œuvres que des propos du maître de maison, représentaient moins une série de textes qui ensuite auraient été illustrés, que le résultat d'une quasi-collaboration »^{165 166}.

Pour concevoir ses « poèmes », Leiris se livra, avant l'heure « surréaliste », à un exercice d'écriture automatique dans l'atelier même de Masson et le peintre, s'inspirant peu ou prou des écrits de son ami, aurait fait de même pour ses dessins. Il s'agirait donc d'une œuvre de création commune et quasi-simultanée. Leiris reconnut cependant plus tard que le processus de conception de *Simulacre* fut un peu plus classique, comme l'expliquent Lawrence Saphire et Patrick Cramer :

Simulacre eut longtemps la réputation d'avoir été une œuvre « automatique » conjointe du poète et du peintre, symbolisant un idéal surréaliste, avec les pulsions subconscientes partagées de Masson et de Leiris. Alors qu'il y avait incontestablement des points communs entre ces deux amis intimes et que tous deux œuvraient dans la même pièce, Leiris a reconnu que cela se passait souvent de façon plus conventionnelle – il écrivait ses poèmes et Masson exécutait de son côté les lithographies automatiques –. À preuve la coutume de Masson de faire des dessins préparatoires pour ses estampes, dont deux au moins existent pour *Simulacre*¹⁶⁷.

Il n'en reste pas moins que les illustrations de *Simulacre* (**illustrations 1-57** à 1-59) ou leurs esquisses ont été créées par Masson en privilégiant la rapidité et la spontanéité d'exécution. Le peintre a donc sans doute fait le choix de la lithographie dans ce contexte.

On peut donc constater que, pour nombre des éditions de Kahnweiler, et en tout cas pour ses grandes réussites, « ses » artistes ont su choisir une technique de gravure adaptée à leurs finalités, à l'instar de Derain pour *L'Enchanteur*, de Picasso pour *Saint Matorel* ou de Masson pour *Simulacre*.

Entre écriture picturale et reconstruction des formes

Ce paragraphe est dédié à l'examen de la facture des illustrations du corpus Kahnweiler. La notion de facture d'une image a été brièvement présentée en introduction. Il s'agit de la structure de son dessin. Nous avons également mentionné les quatre familles de factures considérées, l'« écriture picturale », la « reconstruction », l'« académisme » et la

¹⁶⁵ Michel Leiris, *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, p. 222.

¹⁶⁶ Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 179.

¹⁶⁷ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés*, op. cit., p. 24.

« schématisation », toutes définies dans le glossaire. Il sera donc fait usage dans ce paragraphe de ces notions appliquées au cas particulier des éditions de Kahnweiler.

Les particularités du corpus Kahnweiler

Comme nous le verrons ci-après, les publications du marchand s'avèrent ne comporter que des illustrations relevant de l'« écriture picturale » ou de la « reconstruction ». L'« académisme » et la « schématisation », absents de ces éditions, sont en revanche largement représentés au sein des corpus de Daragnès et de Serveau.

Le éditions de Kahnweiler se différencient également des deux autres corpus étudiés en comportant quatre œuvres majeures publiées avant 1914. La typologie des factures d'illustration que nous venons de rappeler a été bâtie pour appréhender des ouvrages édités au cours de l'entre-deux-guerres. Elle est cependant applicable à ces éditions antérieures en tant qu'observation factuelle de la structure graphique des images concernées. En revanche, l'utilisation de cette typologie d'images pour interpréter ou expliquer ces quatre premières publications de Kahnweiler nécessite certaines précautions que nous mentionnerons en temps utile.

Les factures d'illustration du corpus Kahnweiler

La catégorisation des 28 éditions de Kahnweiler en termes de facture d'illustration a été réalisée par analogie avec des images-types, comme cela sera le cas pour les corpus de Daragnès et de Serveau. Nous précisons donc les illustrations-types utilisées, choisies à ce stade au sein du corpus de Kahnweiler, pour les deux catégories de facture considérées.

Pour la « reconstruction » – une reconstruction graphique du réel avec une altération des formes et de la perspective¹⁶⁸ –, les exemples-types retenus sont les travaux de Juan Gris pour *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.* de Max Jacob (illustration-type 1-21) ou ceux de Manolo pour *Cœur de chêne* de Reverdy (illustration-type 1-37).

L'« écriture picturale » se caractérise, comme nous le précisons dans le glossaire, par des formes décomposées et des éléments parcellaires faisant penser à un langage. Il s'agit du mode d'expression, notamment, des cubistes et de Masson avec comme exemples-types les gravures de Picasso pour *Saint Matorel* de Max Jacob (illustration-type 1-9) et celles de Masson pour *Simulacre* de Leiris (**illustration-type 1-57**).

¹⁶⁸ Selon la définition fournie dans le glossaire.

Le tableau 4 ci-dessous rassemble, pour les 28 éditions étudiées, les factures d'illustration (EP pour « écriture picturale », R pour « reconstruction ») établies sur la base de ces exemplaires-types, avec, le cas échéant, des pourcentages pour les quelques cas où les illustrations paraissent relever des deux catégories. Le classement des œuvres dans les différents cycles d'édition ainsi que les références des pages concernées de l'annexe 1 sont également rappelés.

Tableau 4 Les factures d'illustration pratiquées par ouvrage

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	EP	R	Réf. Annexe 1
1	<i>L'Enchanteur pourrissant</i>	Apollinaire	Derain	0,3	0,7	p. 828-36
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso	1		p. 841-50
3	<i>Les Œuvres burlesques...</i>	Max Jacob	Derain		1	p. 851-53
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso	1		p. 854-60
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Vlaminck		1	p. 860-63
6	<i>Ne coupez pas...</i>	Max Jacob	Gris		1	p. 863-67
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger	1		p. 867-72
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck		1	p. 872-74
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens	1		p. 874-79
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque		1	p. 880-84
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo		1	p. 884-90
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain		1	p. 890-94
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès	0,3	0,7	p. 894-97
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux		1	p. 897-902
15	<i>La Couronne de Vulcain</i>	Max Jacob	Roger	0,5	0,5	p. 902-04
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson	1		p. 904-09
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris		1	p. 909-12
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson	1		p. 912-18
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris		1	p. 918-24
20	<i>Brigitte...</i>	Jouhandeau	Laurencin		1	p. 924-29
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris		1	p. 929-34
22	<i>C'est les bottes...</i>	Desnos	Masson	1		p. 934-41
23	<i>A Book Concluding...</i>	Stein	Gris		1	p. 941-45
24	<i>Ximènes Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson	1		p. 946-51
25	<i>A Village...</i>	Stein	Lascaux	0,3	0,7	p. 951-52
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux	1		p. 952-61
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson	1		p. 961-71
28	<i>Glossaire...</i>	Leiris	Masson	1		p. 971-84

Des factures souvent caractéristiques de chaque cycle

Le cycle « Apollinaire/Picasso » : le bouillonnement des avant-gardes

Le cycle « Apollinaire/Picasso » regroupe les travaux de Derain, relevant en premier lieu de la « reconstruction » des formes, et ceux de Picasso, alors en pleine phase cubiste, classés donc en « écriture picturale ». Les œuvres de ce cycle sont donc hétérogènes en termes de facture, à l'image des productions composites de l'écurie Kahnweiler avant 1914 et, plus

généralement, du bouillonnement créatif animant à cette époque l'avant-garde artistique parisienne¹⁶⁹.

Lorsque, à l'été 1909, Derain s'attela, seul à Montreuil-sur-mer, aux gravures de *L'Enchanteur*, l'artiste prit le parti de s'écarter du récit d'Apollinaire pour en évoquer, avant tout, l'atmosphère mystérieuse et envoûtante¹⁷⁰. Fêré, comme le poète, d'« art nègre » et d'art populaire, Derain sculpta ses personnages (**illustrations 1-6** et 1-7) avec des formes géométrisées et primitives¹⁷¹ qui cristallisèrent l'« effroi des bibliophiles »¹⁷², comme l'explique Gérard Bertrand :

D'un côté le parfum des légendes médiévales, ces contes de fées pour grandes personnes, un récit qui, du moins au début et pour cause, garde la saveur des vieux grimoires ; de l'autre, des rythmes heurtés, des motifs totémiques, des nudités gesticulant on ne sait quel vaudou. Il a déjà été fait allusion à « l'effroi des bibliophiles » contemporains et à leur indignation¹⁷³.

L'enchevêtrement des motifs, le rythme scandant chaque image, l'aspect énigmatique des personnages, etc. font également penser à l'emploi par Derain d'un langage dont le peintre se serait servi pour traduire la geste arthurienne de son ami. Une part d'« écriture picturale », en complément de la « reconstruction », a de ce fait été reportée sur le tableau 4 pour caractériser la facture des illustrations de *L'Enchanteur*.

Deux années plus tard, pour illustrer *Les Œuvres burlesques...* de Max Jacob, le même Derain s'inspira des imagiers de la fin du Moyen Âge tout en évitant de faire un pastiche anachronique comme en faisait à la même époque Émile Bernard¹⁷⁴. L'artiste apporta à ces formes anciennes un regard renouvelé (illustrations 1-11 à 1-13) et les traita de manière parodique¹⁷⁵. Ses illustrations relèvent essentiellement de la « reconstruction » des formes. A *contrario* du cas de *L'Enchanteur*, il est en effet difficile de déceler, cette fois, une part d'« écriture picturale » dans l'imagerie des *Œuvres burlesques*.

¹⁶⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1848-1918 : une histoire transnationale*, op. cit., p. 370.

¹⁷⁰ Annexe 1 p. 832-34.

¹⁷¹ L'aspect primitif des gravures de Derain choqua bien plus les bibliophiles que le choix de la gravure en noir, par exemple.

¹⁷² J.-R. Thomé, « Derain, Dufy et Marcoussis illustrateurs de Guillaume Apollinaire », dans *Le Livre et ses amis*, n° 10, 1946, p. 31.

¹⁷³ Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme : 1909-1914, Derain, Dufy, Picasso*, op. cit., p. 25.

¹⁷⁴ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 106.

¹⁷⁵ Annexe 1 p. 852-53.

Les illustrations de Picasso pour *Saint Matorel* (illustrations 1-9 et 1-10) et pour *Le Siège de Jérusalem* (**illustrations 1-15** et 1-16) relèvent bien entendu¹⁷⁶, en matière de facture, de l'« écriture picturale ». Kahnweiler fut d'ailleurs parmi les premiers à employer ce terme à propos du cubisme¹⁷⁷.

Le « cycle Max Jacob » : le retour à l'ordre avec la « reconstruction »

Les illustrations des 15 ouvrages du « cycle Max Jacob » relèvent pratiquement en totalité de la « reconstruction ». *A contrario* du précédent, ce cycle est donc largement homogène en matière de facture d'image.

On peut ainsi rapprocher le graphisme des bois de Vlaminck pour *Voyages* (illustrations 1-17 à 1-19) et pour *Communications* (**illustrations 1-26, 1-27** et 1-28) de celui des gravures des *Œuvres burlesques...* de Derain, relevant de la seule « reconstruction » des formes ainsi que nous l'avons vu.

Les travaux de Juan Gris peuvent être classés en deux catégories d'images, des natures mortes « cubistes » pour *Ne coupez pas Mademoiselle...* (illustrations 1-20 à 1-22), pour *Denise* (illustrations 1-65 à 1-67) et pour *A book...* (illustrations 1-70 à 1-72), ainsi que des dessins au trait pour *Le Casseur d'assiettes* (illustrations 1-54 à 1-56) et pour *Mouchoir de nuages* (illustrations 1-60 à 1-62). L'une et l'autre formes d'expression ressortissent en réalité à la « reconstruction » en matière de facture. Les natures mortes « cubistes » de l'artiste, au cours de ces années 1920, n'ont rien, en effet, de l'« écriture picturale » d'un Picasso dans *Saint Matorel*. Il en est de même des « violons et guitares » que Braque joignit au *Piège de Méduse* de Satie (illustrations 1-34 et 1-35). Béatrice Joyeux-Prunel parle d'ailleurs, à propos des œuvres de Juan Gris et de Braque à cette période, de natures mortes « cristallisées »¹⁷⁸ ou encore de « poncifs cubistes, [...], imperturbables natures mortes et figures aux tons délavés de Juan Gris, Jean Metzinger, Georges Braque ou Henri Hayden »¹⁷⁹. L'écriture plastique que pratiquaient Braque et Juan Gris avant la guerre était devenue en quelque sorte, en 1920, une langue morte.

¹⁷⁶ Il s'agit en effet d'exemples-types de cette facture.

¹⁷⁷ Voir par exemple : Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 78-79.

¹⁷⁸ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 50.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

Derain, qui n'avait qu'effleuré le cubisme au cours des années 1908-1910¹⁸⁰, restait, lui, constant en matière de facture de ses illustrations. Les figures féminines « néoclassiques »¹⁸¹ jointes au *Nez de Cléopâtre* (illustrations 1-40 et 1-41) relèvent en effet de la « reconstruction », à l'instar des figurines des *Œuvres burlesques...*, créées pourtant dix années plus tôt.

Les cas des ouvrages illustrés par Manolo, *Cœur de chêne* de Reverdy (illustrations 1-37 et 1-38), et par Togorès, *Le Guignol horizontal* de Hertz (illustrations 1-42 à 1-44), sont voisins. Ces deux artistes inscrivaient en effet leur art dans la mouvance du « noucentisme », un mouvement de renaissance classiciste, littéraire et artistique, initié en Catalogne par l'écrivain et critique Eugenio d'Ors et par le philosophe José Ortega y Gasset¹⁸². En phase avec cette orientation esthétique, leurs travaux relèvent donc, pour l'essentiel, de la « reconstruction ». La facture de l'un des hors-texte de Togorès peut toutefois être rattachée à l'« écriture picturale ». Il s'agit en effet d'un enchevêtrement de membres (illustration 1-44) correspondant à l'un des premiers essais de l'artiste en matière de dessin « automatique »¹⁸³. Togorès pratiqua plus couramment cette « technique » lors d'une courte phase, ultérieure, d'inspiration surréaliste. Les éléments reportés sur le tableau 4 tiennent compte de cette particularité.

Bien qu'évanescentes¹⁸⁴, les figures féminines de Marie Laurencin pour *Brigitte* de Jouhandeau (illustrations 1-63 et 1-64) ressortissent à la « reconstruction ». On peut au contraire considérer la présence d'une part d'« écriture picturale » dans les illustrations de Suzanne Roger¹⁸⁵ pour *La Couronne de Vulcain* de Max Jacob (illustration 1-50).

Deux ouvrages de ce « cycle Max Jacob » – sur 15 – se démarquent nettement des autres en termes de facture d'illustration : *Lunes en papier* de Malraux et de Léger (illustrations 1-23 et 1-25) et *Les Pélican* de Radiguet et de Laurens (illustrations 1-30 et 1-31). Le premier relève d'un « cubisme » constructiviste tel que le pratiquait à cette époque Léger¹⁸⁶. La facture de ses illustrations peut, dès lors, être classée en tant qu'« écriture picturale » : gravures quasi abstraites, « patchwork » de motifs offerts au déchiffrement du spectateur etc. Quant aux illustrations de Laurens, il s'agit, comme nous l'avons déjà indiqué à propos de son usage de

¹⁸⁰ Kahnweiler parle de précubisme pour l'art de Derain des années 1907-1909. *L'Enchanteur* peut d'ailleurs être rattaché à cette phase esthétique de l'artiste.

¹⁸¹ Annexe 1 p. 893-94.

¹⁸² Annexe 1 p. 888 et p. 894-95.

¹⁸³ Togorès, *du réalisme magique au surréalisme*, exposition, Châteauroux, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸⁴ Annexe 1 p. 928-29.

¹⁸⁵ Annexe 1 p. 903-05.

¹⁸⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 : une histoire transnationale*, *op. cit.*, p. 53.

l'eau-forte, des rares gravures cubistes « originelles » encore produites au cours des années 1920. Elles sont certes teintées d'auto-dérision, mais leur graphisme relève bien également de l'écriture plastique.

À ces deux exceptions près, le « cycle Max Jacob » est donc caractérisé par des illustrations de type « reconstruction ». Comme nous l'avons brièvement indiqué en introduction, la pratique de cette facture d'image est associée, au cours de l'entre-deux-guerres¹⁸⁷, à un groupe socio-esthétique¹⁸⁸ d'artistes intitulés les « esthètes ». Vlaminck, Juan Gris, Braque, Derain, etc., qui avaient fait partie de l'« avant-garde » avant 1914, avaient donc rejoint au cours des années 1920 ce groupe¹⁸⁹. Ces artistes participèrent ainsi au vaste mouvement communément appelé « le retour à l'ordre », qui caractérise donc, sur le plan artistique, le « cycle Max Jacob ».

Le « cycle Masson » : l'« écriture picturale » à nouveau, avec le surréalisme dissident

Le « cycle Masson » est, comme le précédent, homogène en termes de facture des illustrations mais avec, cette fois, une prédominance de l'« écriture picturale ».

Il s'agit, au cours de ce cycle, du mode d'expression de Masson, pour l'essentiel. Or Kahnweiler lui-même – comme la plupart des critiques qui s'intéressèrent ensuite au peintre – considérait son art comme une écriture plastique, au même titre que le cubisme :

Les illustrations de Masson ne sont pas de simples ornements mais des commentaires plastiques dont la démarche parallèle jalonne les pages du livre¹⁹⁰.

Tous les ouvrages illustrés par Masson, de *Soleils bas* à *L'Anus solaire* ainsi que *Le Glossaire...* relèvent donc, en termes de facture d'illustration, de cette « écriture picturale ». Il en est de même des travaux du jeune Roux pour *Entwurf einer Landschaft* de Carl Einstein (illustrations 1-79 et 1-80).

Ne font exception parmi les éditions de cette période que les deux ouvrages illustrés par Lascaux, *Tric trac du ciel* d'Artaud (illustrations 1-46 et 1-47) et *A Village...* de Gertrude Stein (illustrations 1-77 et 1-78). Le premier présente des gravures dont la facture est proche de celle des bois de Vlaminck, classée en « reconstruction ». Le cas des illustrations de *A Village...* est

¹⁸⁷ Nous insistons sur le fait que l'association « reconstruction » avec « esthètes » ne vaut que pour l'entre-deux-guerres. Derain, par exemple, pratiquait avant 1914 la « reconstruction » tout en appartenant clairement à l'une des composantes de l'« avant-garde ».

¹⁸⁸ Se référer au glossaire pour cette notion de groupe socio-esthétique.

¹⁸⁹ Ce large groupe d'artistes incluait donc également les « noucentistes », Marie Laurencin, etc.

¹⁹⁰ Kahnweiler cité par François Chapon : François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 114.

en revanche plus ambigu. Lascaux accompagna le texte de son amie avec des images naïves – ou pseudo-naïves – et poétiques. Leur graphisme relève en lui-même de la « reconstruction ». On observe toutefois des répétitions de motifs, des éléments incongrus au sein d'une scène par ailleurs conventionnelle, etc. On peut dès lors attribuer une part d'« écriture picturale » à ces images, comme nous l'avons reporté sur le tableau 4.

Globalement, on peut associer, au cours de ce cycle, « écriture picturale » et surréalisme dissident, « mouvance » artistique à laquelle se rattachent Masson et Roux, et non, ou que de loin, Lascaux. Plus globalement encore, on peut sans doute associer, au cours de l'entre-deux-guerres, cette « écriture picturale » aux diverses composantes successives ou simultanées de l'« avant-garde » artistique de cette période, ou du moins à celles représentées dans le corpus de Kahnweiler : le cubisme constructiviste de Léger (*Lunes en papier*), le cubisme « originel » de Laurens (*Les Pélican*), enfin le surréalisme dissident de Masson et de Roux.

De l'interprétation des textes à l'homologie avec leur structure

Ce paragraphe est consacré à l'examen des modes d'illustration pratiqués au sein éditions de Kahnweiler. Il constitue une première étape dans l'analyse du rapport images-texte de ces ouvrages. Nous traiterons en effet, dans un paragraphe suivant, du dialogue établi entre peintre et poète au travers des illustrations de ce corpus.

La notion de « mode d'illustration » a été brièvement commentée en introduction et sa définition est fournie dans le glossaire. Nous avons également cité les quatre principaux modes identifiés au sein des trois corpus étudiés : les modes narratif, interprétatif, décoratif et d'homologie de structure. Avant de compiler et de commenter les modes pratiqués pour les éditions de Kahnweiler, nous revenons rapidement sur ces notions, en particulier sur celle d'homologie de structure. Ce dernier mode est en effet un concept nouveau en théorie de l'illustration et son appréhension est essentielle pour interpréter l'œuvre éditoriale de Kahnweiler¹⁹¹.

¹⁹¹ L'exposé qui suit, relevant de la théorie de l'illustration, mériterait des développements plus conséquents qu'il est impossible d'inclure dans cette thèse. Un éclairage complémentaire sur l'usage de ces divers modes d'illustration sera fourni en quatrième partie.

Une typologie empirique des « modes d'illustration »

Comme nous l'avons indiqué, nous entendons par mode d'illustration une catégorie de rapport images-texte. Précisons qu'il s'agit du rapport observé, et non de l'éventuelle intention de l'artiste si celle-ci est connue.

Les modes narratif et interprétatif ont trait au sens du texte¹⁹². Ils sont bien connus. Ségolène Le Men, par exemple, opposait l'imagerie narrative de Gustave Doré pour *Le Corbeau* de Poe aux illustrations interprétatives de Manet pour le même poème¹⁹³.

La décoration, en tant qu'une catégorie de rapports images-texte, est également une notion souvent citée. Elle pourrait, si nécessaire, être décomposée entre l'ornementation, proche du texte – l'ornementation typographique par exemple –, et la décoration, plus lointaine. Pour la période de l'entre-deux-guerres, les productions « art déco » de François-Louis Schmied sont probablement l'exemple même des ouvrages où la décoration domine. On notera que ce mode d'illustration s'appréhende assez bien intuitivement. Il est en revanche difficile à définir, *a contrario* de la narration ou de l'interprétation par exemple. Nous avons donc préféré donner dans le glossaire une définition par défaut de ce mode : accompagnement décoratif d'un texte sans lien (en tant que cas-limite) ni avec le sens ni avec la structure sémantique de celui-ci.

L'homologie de structure entre des images et un texte n'a pas été identifiée jusqu'ici en tant que mode d'illustration. Comme nous le précisons dans le glossaire, nous entendons par ce terme l'homologie observée pour certains ouvrages entre la structure picturale des illustrations, c'est-à-dire leur facture, et celle, sémantique, de l'écrit¹⁹⁴. Un tel mode peut ainsi être invoqué, au sein du corpus de Kahnweiler, pour des textes « cubistes » illustrés par des peintres cubistes ou pour des écrits « surréalistes » imagés par un artiste comme Masson. Commentant, par exemple, *Saint Matorel* de Max Jacob et de Picasso, Gérard Bertrand exprimait déjà, en 1971, cette correspondance d'écriture entre l'artiste et le poète :

Cette discontinuité et ces incohérences du discours, ces associations d'idées saugrenues, toute cette poésie émouvante et cocasse d'un langage saisi au vol, il n'y avait que l'écriture cubiste qui pût les transmuier en réalités plastiques¹⁹⁵.

¹⁹² Les définitions de ces deux modes sont fournies dans le glossaire.

¹⁹³ Ségolène Le Men, « Manet et Doré, l'illustration du *Corbeau* de Poe », *art. cit.*, p. 4-21.

¹⁹⁴ Cette homologie pourrait s'appliquer également à la structure syntaxique du texte pour certains ouvrages. Ce sujet mériterait un approfondissement en utilisant notamment les références : Philippe Geinoz, *Relations au travail : dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme : Apollinaire, Picasso, Braque, Gris, Reverdy*, *op. cit.* ou Sylvia Gibs, « L'analyse structurale du récit surréaliste », dans *Mélusine*, n° 1, 1980, p. 92-120.

¹⁹⁵ Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme : 1909-1914, Derain, Dufy, Picasso*, *op. cit.*, p. 96.

Analysant de même le processus ayant conduit à la co-création de *Simulacre* par Leiris et par Masson, Françoise Will-Levaillant précise :

Pour *Simulacre*, dont certains textes étaient rédigés par Michel Leiris dans l'atelier de Masson rue Blomet, la série « discursive » et la série « figurative » sont indépendantes. Les lithographies n'*illustrent* pas les poèmes. N'est-ce pas dans le titre tout simplement, qu'il convient de chercher un trait d'union sémantique, et dans les procédés formels, une analogie de *structure* [...] ?¹⁹⁶

Jacques Carion et Myriam Watthee-Delmotte parlent, quant à eux, d'« équivalence sémiotique entre Leiris et Masson » pour *Simulacre* ainsi que pour le *Glossaire*...¹⁹⁷

La pratique par Masson et par les cubistes, notamment, d'une « écriture picturale » en matière de facture d'illustration apparaît bien évidemment comme un élément déterminant pour la mise en œuvre de ce mode d'illustration particulier. L'articulation entre « écriture picturale » et « homologie de structure » sera discutée plus loin.

Cette notion d'homologie de structure entre des images et un texte rappelle le parallèle avancé par Erwin Panofsky entre l'architecture gothique et la scolastique¹⁹⁸. On peut d'ailleurs noter que la thèse de Panofsky avait, en son temps, attiré l'attention de Pierre Bourdieu.

Une seule référence aborde, à la marge, ce rapport particulier entre des images et un texte pour, incidemment, en questionner les fondements. Pour Bernard Vouilloux, en effet, ces « correspondances formelles thématiques ou expressives entre des productions relevant de systèmes sémiotiques distincts »¹⁹⁹ seraient « superficielles ». Il est vrai que ce commentaire porte surtout sur la notion de style d'époque et non directement sur les processus à l'œuvre en illustration, du moins dans le cas particulier des ouvrages que l'on peut considérer comme « doublement cubistes », à l'instar de *Saint Matorel*, ou « doublement surréalistes » comme *Simulacre*.

¹⁹⁶ Françoise Will-Levaillant cité par François Chapon : François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 116.

¹⁹⁷ Jacques Carion et Myriam Watthee-Delmotte, « De l'illustration littéraire au livre de dialogue : le cas du surréalisme, l'exemple d'André Masson », dans *Théories et lectures de la relation image-texte*, Jean-Louis Tilleuil (dir.), Cortil-Wodon, Belgique, E.M.E., 2005, p. 141.

¹⁹⁸ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; [précédé de] L'Abbé Suger de Saint-Denis*, trad. et postf. de Pierre Bourdieu, trad. de *Gothic Architecture and Scholasticism*, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Éd. de Minuit, 1974, 221 p.

¹⁹⁹ Bernard Vouilloux, « Textes et images : esquisse d'une typologie », dans *Texte, image, imaginaire*, dir. Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, actes du 1^{er} colloque organisé dans le cadre des échanges U.C.L.-UMASS (1999-2006), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 35-36.

Les « modes d'illustration » pratiqués par ouvrage

L'établissement du ou des modes d'illustration mis en œuvre dans un ouvrage nécessite d'appréhender à la fois le texte, les images et leur rapport. Les éléments essentiels de cette analyse sont repris en annexe 1 pour les 28 éditions de Kahnweiler. Le tableau 5 ci-dessous rend compte de cet exercice en reprenant, pour chaque ouvrage, le ou les modes d'illustration pratiqués : HS pour homologie de structure, I pour interprétation, N pour narration et D pour décoration.

Les modes d'illustration d'un seul ouvrage, *Entwurf einer Landschaft* d'Einstein et de Roux, n'ont pas pu être clairement identifiés. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Tableau 5 Les « modes d'illustration » pratiqués par ouvrage

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	HS	I	N	D	Réf. Annexe 1
1	<i>L'Enchanteur pourrissant</i>	Apollinaire	Derain	0,3	0,7			p. 828-36
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso	0,8	0,2			p. 841-50
3	<i>Les Œuvres burlesques...</i>	Max Jacob	Derain		1			p. 851-53
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso	1				p. 854-60
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Vlaminck		0,7	0,3		p. 860-63
6	<i>Ne coupez pas...</i>	Max Jacob	Gris		0,7		0,3	p. 863-67
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger		0,7		0,3	p. 867-72
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck		0,7	0,3		p. 872-74
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens	0,3	0,7			p. 874-79
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque		0,7		0,3	p. 880-84
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo		0,3		0,7	p. 884-90
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain		1			p. 890-94
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès		1			p. 894-97
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux		1			p. 897-902
15	<i>La Couronne de Vulcain</i>	Max Jacob	Roger	0,3	0,4		0,3	p. 902-04
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson	0,3	0,7			p. 904-09
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris		1			p. 909-12
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson	0,7	0,3			p. 912-18
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris		1			p. 918-24
20	<i>Brigitte...</i>	Jouhandeau	Laurencin		1			p. 924-29
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris		0,7		0,3	p. 929-34
22	<i>C'est les bottes...</i>	Desnos	Masson	0,7	0,3			p. 934-41
23	<i>A Book Concluding...</i>	Stein	Gris		0,7		0,3	p. 941-45
24	<i>Ximénès Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson	0,7	0,3			p. 946-51
25	<i>A Village...</i>	Stein	Lascaux	0,3	0,7			p. 951-52
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux	?	?			p. 952-61
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson	0,7	0,3			p. 961-71
28	<i>Glossaire...</i>	Leiris	Masson	0,6	0,3	0,1		p. 971-84

L'interprétation domine

À l'examen du tableau 5, on peut constater tout d'abord que la plupart des éditions de Kahnweiler ont été illustrées avec comme mode principal l'interprétation. Il n'y a que deux occurrences d'illustrations partiellement narratives, correspondant aux interventions de

Vlaminck. Le fait que l'interprétation domine très largement par rapport à la narration n'a rien d'exceptionnel pour un corpus centré essentiellement sur l'entre-deux-guerres. Nous verrons, par exemple, que les séries de vulgarisation comme *Le Livre moderne illustré* arborent également une imagerie largement interprétative.

L'élément qui s'avèrera spécifique au corpus de Kahnweiler a trait à la proportion élevée d'ouvrages illustrés principalement selon une homologie de structure, à l'instar des deux interventions de Picasso et de la plupart de celles de Masson.

Enfin, la décoration n'est présente que marginalement, ce qui n'étonnera pas au sein du corpus « janséniste » de Kahnweiler. Il s'agit de plus, comme nous le verrons, d'un mode décoratif particulier, la « décoration par défaut », c'est-à-dire le mode d'illustration affecté – ou partiellement affecté – à un ouvrage après avoir constaté que le rapport images-texte de celui-ci ne relevait ni – ou marginalement – de la narration, ni – *idem* – de l'interprétation, ni – *idem* – de l'homologie de structure.

Des modes d'illustration spécifiques à chaque cycle

Le cycle « Apollinaire/Picasso » : l'homologie de structure

Les modes d'illustration de *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire et de Derain (**illustrations 1-6** et 1-7) relèvent de l'interprétation du texte – les images rappellent l'atmosphère envoutante du récit – et de l'homologie de structure, que François Chapon évoque, pour cet ouvrage, sous le terme d'un accord de rythme :

Seule la coexistence de deux tempéraments proches, et mieux le voisinage de deux rythmes, l'un fait de mots, l'autre d'éléments plastiques, est justifiée comme un accord de deux réalités d'où pourrait naître d'ailleurs une tierce réalité qui résulterait de leur fusion. Le premier livre édité par Kahnweiler, *L'Enchanteur pourrissant*, est exemplaire de cette consonance²⁰⁰.

Pour *Les Œuvres burlesques...* de Max Jacob, en revanche, le même Derain privilégia l'interprétation (illustrations 1-11 à 1-13).

Les illustrations de Picasso pour *Saint Matorel* et pour *Le Siège de Jérusalem* sont, avant tout, en accord de structure avec les récits de Max Jacob. Il s'agit de gravures « cubistes » accompagnant, selon nombre de critiques, des textes « cubistes »²⁰¹. L'imagerie du *Siège de Jérusalem* ne cherche d'ailleurs en rien à rendre l'atmosphère de l'œuvre. Le seul mode utilisé dans ce cas-limite est l'homologie de structure. Une part, très succincte, d'interprétation

²⁰⁰ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 99.

²⁰¹ Annexe 1 p. 842-48 et p. 857-59.

s'observe en revanche pour *Saint Matorel*, comme dans le cas de la gravure représentant « Mademoiselle Léonie » (illustration 1-9).

Le « cycle Max Jacob » : l'interprétation

L'interprétation domine dans la plupart des éditions du « cycle Max Jacob ». Ce mode est d'ailleurs le seul pratiqué pour quelques-uns de ces ouvrages comme *Le Nez de Cléopâtre* de Max Jacob et de Derain, *Le Guignol horizontal* de Hertz et de Togorès, deux des cinq éditions illustrées par Juan Gris, *Le Casseur d'assiettes* et *Mouchoir de nuages*, ou encore *Brigitte...* de Jouhandeau et de Marie Laurencin.

Les éditions ornées de natures mortes cubistes dites « cristallisées »²⁰², c'est-à-dire trois ouvrages illustrés par Juan Gris²⁰³ ainsi que *Le Piège de Méduse* de Satie et de Braque, relèvent également de l'interprétation mais avec une composante de « décoration par défaut ». Nous explicitons ce propos sur l'exemple du *Piège de Méduse*²⁰⁴. Braque accompagna le texte – et les partitions – de son ami par trois natures mortes « à la guitare » (illustrations 1-34 et 1-35). Ces illustrations rejoignent donc le thème musical de l'œuvre. Mais ce lien est bien lointain et il est difficile de parler, pour ces images très « classiques », d'une interprétation de la comédie loufoque de Satie. Il n'est pas question, *a fortiori*, d'homologie de structure avec le texte fantasque du *Piège de Méduse*. Dès lors, il nous faut ranger « par défaut » ces « exquises constructions de Braque »²⁰⁵ dans le registre de la décoration, pour une part au moins des modes d'illustration mis en œuvre.

Le cas de *Lunes en papier* est assez proche²⁰⁶. Les bois de Léger relèvent indéniablement de l'« écriture picturale » (illustrations 1-23 et 1-25). L'homologie de leur structure avec celle du texte du jeune Malraux est cependant discutable. Leur niveau d'interprétation du récit est également limité – quelques lunes apparaissent ici ou là dans les structures géométriques de Léger –. Une composante de « décoration par défaut » a donc été également attribuée à cette édition. La même conclusion a été tirée de l'analyse du texte et des images de *La Couronne de Vulcain* de Max Jacob et de Suzanne Roger (illustration 1-50) et de *Cœur de chêne* de Reverdy et de Manolo (illustrations 1-37 et 1-38). Ce dernier ouvrage constitue d'ailleurs l'exemple-type, au sein des éditions de Kahnweiler, de ces éditions « décorées par défaut ». Selon

²⁰² Selon le commentaire effectué précédemment lors de l'analyse des factures d'illustration.

²⁰³ Il s'agit de *Ne coupez pas...*, de *Denise* et de *A Book...*

²⁰⁴ Annexe 1 p. 883-84.

²⁰⁵ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 110.

²⁰⁶ Annexe 1 p. 870-72.

l'analyse effectuée en annexe 1²⁰⁷, en effet, il n'y a de rapport ni de sens ni, en tout cas, de structure entre les images de Manolo et les poèmes de Reverdy.

Cette notion de « décoration par défaut », liée au questionnement sur le sens à donner à ces interventions d'un Juan Gris, d'un Braque, d'un Léger etc. fait écho aux réflexions de Robert Klein sur l'art moderne :

[...] tous ceux qui reprochent aux modernes leur subjectivisme les condamnent du même coup à être mal compris : leur art n'enferme pas de sens, donc on en fera ce qu'on voudra – il deviendra « décor »²⁰⁸.

Les illustrations de Vlaminck pour *Voyages* et pour *Communications* font exception, dans les éditions de Kahnweiler, en étant, pour partie, narratives, à l'encontre des « canons » de l'époque. La personnalité robuste du peintre lui permettait, visiblement, de s'affranchir de toute mode ou de toute injonction tacite quant à ses travaux. Vlaminck alla même jusqu'à sous-titrer l'un de ses bois (**illustration 1-27**)²⁰⁹. Il n'est pas exclu d'ailleurs qu'il s'agisse d'une fanfaronnerie de l'artiste quand on sait que même les gravures cubistes de Picasso ou de Laurens, indéchiffrables par le lecteur non initié, n'étaient pas légendées²¹⁰.

Un seul ouvrage du « cycle Max Jacob », enfin, se distingue par la mise en œuvre d'une part d'homologie de structure, *Les Pélican* de Radiguet et de Laurens.

Le « cycle Masson » : l'homologie de structure, à nouveau

Les éditions du « cycle Masson » relèvent pratiquement toutes, en premier lieu, d'un rapport d'homologie de structure entre images et texte. Pour les ouvrages illustrés par Masson lui-même, plusieurs critiques, que nous avons déjà cités, parlent ainsi d'équivalence sémiotique. Leiris et Masson eux-mêmes utilisaient d'ailleurs le terme de « gloses pictographiques » pour l'imagerie du *Glossaire*²¹¹. Nous nous intéresserons donc plutôt aux exceptions.

Une premier cas s'écartant de l'homologie de structure en tant que mode principal émane de Masson lui-même. Il s'agit de *Soleils bas*²¹². Limbour avait proposé à Kahnweiler ce recueil de poèmes lyriques plus proches dans leur manière de l'œuvre d'Apollinaire que des exercices « surréalistes » auxquels le poète se livrait au même moment. L'ouvrage fut néanmoins

²⁰⁷ Annexe 1 p. 889-90.

²⁰⁸ Robert Klein, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1983, p. 422.

²⁰⁹ Annexe 1 p. 872-74.

²¹⁰ Voir par exemple à ce sujet pour *Le Siège de Jérusalem* : annexe 1 p. 857-59.

²¹¹ Annexe 1 p. 982-83.

²¹² Annexe 1 p. 908-09.

« labellisé » par André Breton qui venait, il est vrai, d'adouber le poète au sein du groupe. Masson joignit au recueil de Limbour quatre eaux-fortes (illustrations 1-51, 1-52 et 1-53) reproduisant les motifs dominants de ses travaux à cette période, oiseaux morts, couteaux, têtes isolées. Leur articulation avec les poèmes de *Soleils bas* n'est pas évidente, bien que ces derniers traitent de la mort. Cette première intervention de Masson pour les éditions de Kahnweiler, tout en relevant bien de l'interprétation et de l'homologie de structure, ne présente donc pas la même homogénéité images-texte que *Simulacre*.

Deux autres exceptions à la primauté de l'homologie au sein de ce cycle sont les ouvrages illustrés par Lascaux, *Tric trac du ciel* d'Artaud et *A Village...* de Gertrude Stein. L'interprétation du texte domine dans les deux cas, bien que l'on puisse identifier une part d'homologie de structure dans le cas de *A Village...*

La question du ou des modes d'illustration pratiqués par Roux pour *Entwurf einer Landschaft* d'Einstein est délicate. Dans une interprétation donnée de cette édition²¹³, en effet, le jeune peintre pourrait avoir bâclé sa prestation dans le cadre de conflits de personne au sein de la rédaction de la revue *Documents*. Il est donc préférable de laisser le sujet en suspens.

Modes d'illustration et factures d'image

Nous ne ferons qu'un seul commentaire sur l'articulation entre les factures d'illustration pratiqués et les modes d'illustration observés. La mise en œuvre par un artiste d'une « écriture picturale » apparaît ainsi comme une condition nécessaire, mais non suffisante, pour que le rapport images-texte de l'ouvrage qu'il illustre relève de l'homologie de structure.

On remarquera, par exemple, que trois éditions mettant en œuvre une facture d'image catégorisée « écriture picturale », les interventions de Léger pour *Lunes en papier*, de Masson pour *Soleils bas* et de Laurens pour *Les Pélican* (tableau 4), ne relèvent pas ou que très partiellement de l'homologie de structure en termes de rapport images-texte (tableau 5).

La pratique d'une « écriture picturale », qui caractérise sans doute l'avant-garde artistique de l'entre-deux-guerres, offrait ainsi la possibilité aux artistes concernés de s'accorder avec la structure du texte qu'ils illustraient. Encore fallait-il que ce texte ait les « propriétés » voulues, et qu'eux-mêmes aient les dispositions adéquates. Nous explorerons ces conditions en quatrième partie.

²¹³ Annexe 1 p. 958-61.

Le dialogue entre peintres et poètes au sein des éditions de Kahnweiler

Nous complétons dans ce paragraphe notre analyse du rapport images-texte des éditions de Kahnweiler en étudiant l'une de leurs caractéristiques remarquables, le haut niveau de « dialogue » entre peintre et poète qui leur est attribué²¹⁴.

Après un rappel sur cette notion de « dialogue » par l'illustration, nous rendrons compte des évaluations en la matière proposées par la critique pour les publications du marchand. Ces évaluations seront ensuite corrélées avec les divers éléments rassemblés jusqu'ici quant à la genèse et aux caractéristiques de ces ouvrages. Nous serons ainsi en mesure, dans la synthèse de cette partie, de proposer une interprétation du rôle tenu par Kahnweiler lui-même dans cet aspect marquant de son œuvre éditoriale.

La notion de « livre de dialogue » selon Peyré et Chapon

Yves Peyré est à l'origine de la notion des « livres de dialogue », ces ouvrages issus de « la rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun, accepté et investi par l'un et l'autre : le livre »²¹⁵. Peyré retient trois critères essentiels pour incorporer une œuvre dans son anthologie – quelques 120 livres parus de 1874 à 1999 – : il doit s'agir de poésie ou de prose poétique, le peintre et le poète doivent être contemporains, enfin l'ouvrage doit être jugé remarquable pour la qualité du dialogue établi entre les intervenants. On notera que la plupart des éditions de Kahnweiler d'avant 1939 satisfont aux deux premiers critères.

Le répertoire des « grands illustrés modernes »²¹⁶ de François Chapon couvre un champ plus large que celui considéré par Peyré, champ que l'on peut assimiler à celui des « livres de peintres ». Chapon liste et commente cependant nombre d'ouvrages conjoints de peintres et de poètes contemporains. L'auteur ne manque pas, par ailleurs, de souligner la consonance particulière qu'il perçoit entre illustrations et texte pour certains d'entre eux. En ce sens, le répertoire de Chapon constitue une seconde source d'information et d'évaluation sur ces mêmes « livres de dialogue ».

²¹⁴ Comme nous l'avons indiqué, Peyré considère Kahnweiler comme « le paradigme » en matière d'éditions de « livres de dialogue » : Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000, op. cit.*, p. 76.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

²¹⁶ François Chapon consacre un paragraphe à caractériser ces « grands illustrés modernes » : François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970, op. cit.*, p. 47-50.

Les deux critiques emploient d'ailleurs des termes proches pour exprimer leur perception de ce dialogue entre un peintre et un poète par l'illustration. L'un et l'autre parlent ainsi de « fusion de deux réalités »²¹⁷ ou d'« accord de rythme », comme ici Peyré :

Le rythme du livre, c'est-à-dire les lois de l'accord, se nourrit de cette rencontre. En ce sens, le *livre de dialogue* est ce miracle : deux parallèles (car il y a bien parallélisme dans l'expression) se sont rejointes²¹⁸.

Ou comme, là, Chapon, à propos précisément des éditions de Kahnweiler :

Ces gravures [celles du *Siège de Jérusalem*] achèvent de nous préciser ce qui caractérise les éditions de Kahnweiler et de quelques-uns des grands illustrés modernes : l'illustration désormais affranchie de toute servitude descriptive, réalité autonome qui n'a de valeur propre qu'en prenant forme hors de toute sujétion, ne peut être qu'un rythme plastique accordé à celui qui naît de la lecture²¹⁹.

À la lecture de Chapon et de Peyré, il apparaît que la qualification d'un ouvrage en tant que « livre de dialogue » – voire l'évaluation du niveau de dialogue dont celui-ci ferait montre – relève d'un jugement de valeur par nature subjectif²²⁰. Notre propos dans cette thèse étant d'expliquer l'œuvre éditoriale de Kahnweiler jusque dans sa réception actuelle²²¹, nous prendrons, dans un premier temps au moins, les appréciations des deux historiens du livre « en l'état ». Il s'avère d'ailleurs que celles-ci correspondent à la doxa actuelle. Pour une même édition du marchand, en effet, ces évaluations convergent le plus souvent entre elles ainsi qu'avec celles d'autres critiques.

Il faut noter enfin que cette notion de « livre de dialogue », cristallisée par Peyré, est relativement récente. On peut en retracer la genèse à partir des années 1960. Mais Kahnweiler lui-même, par exemple, n'a jamais mis en avant, pour tout ou partie de ses éditions, une telle caractéristique.

Des niveaux inégaux de dialogue entre peintres et poètes

Tant Peyré que Chapon²²² se sont donc prononcés sur leur perception des éditions de Kahnweiler en tant que « livres de dialogue ». Après avoir mis en avant le caractère exceptionnel en la matière des publications du marchand, l'un et l'autre historiens du livre

²¹⁷ Pour François Chapon, *ibid.*, p. 99 et pour Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, *op. cit.*, p. 30.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁹ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.*, p. 106.

²²⁰ Cf. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris, la Dispute, 2000, 413 p.

²²¹ En tant que, le cas échéant, un paradigme des « livres de dialogue ».

²²² L'un et l'autre ont exercé la fonction de conservateur de la BLJD.

prennent soin de préciser, chacun à leur manière, le niveau inégal de dialogue observé au sein de ces ouvrages : « au titre de cet accord, les éditions de Kahnweiler proposent le plus souvent des réussites »²²³ ou « même les mieux doués [des éditeurs] n'ont pas encouragé que des complicités essentielles, loin de là »²²⁴.

Peyré ne retient ainsi dans son anthologie que 9 des 28 éditions du marchand antérieures à 1939 et une seule de celles postérieures à 1945. Quant à Chapon, s'il incorpore toutes les éditions de Kahnweiler de 1909 à 1939 dans son répertoire des « grands illustrés modernes »²²⁵, il les différencie également, dans ses commentaires, en termes de « consonance » entre les images et le texte.

Les appréciations portées par Peyré et par Chapon sur le niveau de dialogue qu'ils observent pour chacune des éditions de Kahnweiler sont reprises en annexe 1²²⁶. Pour faciliter leur exploitation et la présentation des résultats de ce travail d'analyse, ces appréciations ont été « synthétisées » sous la forme d'un « score de niveau de dialogue » de 0 à 10. Un score de 10 est attribué aux ouvrages-phares en la matière. Les éditions considérées au contraire comme les plus pauvres en dialogue sont affectées d'un score de 2²²⁷. Le tableau 6 ci-après reprend, ouvrage par ouvrage, ces « scores » selon Chapon, selon Peyré, et moyennés, ainsi que les pages pertinentes de l'annexe 1. La mention « exclu » a trait à des livres à propos desquels les deux historiens ne se sont pas prononcés²²⁸ ainsi qu'à l'ouvrage de Vlaminck, *Communications*.

Les 22 éditions du marchand ayant fait l'objet d'une évaluation se partagent à égalité en 11 ouvrages de score supérieur à 5 et 11 de score inférieur. Il est également possible de scinder ces mêmes publications en trois grands groupes en termes de niveaux de dialogue : les grandes réussites, les ouvrages jugés de consonance limitée et les cas intermédiaires.

Les deux spécialistes du livre convergent largement pour désigner *L'Enchanteur pourrissant*, *Saint Matorel*, *Les Œuvres burlesques...*, *Simulacre*, *C'est les bottes...* et *L'Anus*

²²³ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 106.

²²⁴ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 6.

²²⁵ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 283-286.

²²⁶ Elles sont également confrontées, le cas échéant, aux évaluations ponctuelles émises par d'autres critiques.

²²⁷ Et non 0 car les deux critiques attribuent à l'ensemble des éditions de Kahnweiler, par comparaison à l'œuvre d'autres éditeurs, une sorte de valeur minimum positive.

²²⁸ Peyré et Chapon ne commentent ni *Brigitte...* de Jouhandeau et de Marie Laurencin, ni *Le Glossaire...*, ni aucune des éditions du marchand en langue étrangère.

solaire comme des archétypes de « livres de dialogue », avec sans doute une mention spéciale pour l'ouvrage d'Apollinaire et de Derain et celui de Leiris et de Masson.

Tableau 6 Une évaluation de la « qualité de dialogue »

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	Année	Score Chapon	Score Peyré	Score dialogue	Réf. Annexe 1
1	<i>L'Enchanteur pourrissant</i>	Apollinaire	Derain	1909	10	10	10	p. 828-36
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso	1911	6	10	8	p. 841-50
3	<i>Les Œuvres burlesques...</i>	Max Jacob	Derain	1912	8	8	8	p. 851-53
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso	1914	4	8	6	p. 854-60
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Vlaminck	1920	4	2	3	p. 860-63
6	<i>Ne coupez pas...</i>	Max Jacob	Gris	1921	5	2	4	p. 863-67
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger	1921	2	9	6	p. 867-72
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck	1921	exclu	exclu	exclu	p. 872-74
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens	1921	9	2	6	p. 874-79
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque	1921	4	2	3	p. 880-84
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo	1921	2	2	2	p. 884-90
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain	1922	2	2	2	p. 890-94
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès	1923	2	2	2	p. 894-97
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux	1923	2	2	2	p. 897-902
15	<i>La Couronne de Vulcain</i>	Max Jacob	Roger	1923	2	2	2	p. 902-04
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson	1924	7	7	7	p. 904-09
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris	1924	2	2	2	p. 909-12
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson	1925	10	10	10	p. 912-18
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris	1925	6	2	4	p. 918-24
20	<i>Brigitte...</i>	Jouhandeau	Laurencin	1925	exclu	exclu	exclu	p. 924-29
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris	1926	2	2	2	p. 929-34
22	<i>C'est les bottes...</i>	Desnos	Masson	1926	9	9	9	p. 934-41
23	<i>A Book Concluding...</i>	Stein	Gris	1926	exclu	exclu	exclu	p. 941-45
24	<i>Ximénès Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson	1927	9	2	6	p. 946-51
25	<i>A Village...</i>	Stein	Lascaux	1928	exclu	exclu	exclu	p. 951-52
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux	1930	exclu	exclu	exclu	p. 952-61
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson	1931	10	9	10	p. 961-71
28	<i>Glossaire...</i>	Leiris	Masson	1939	exclu	exclu	exclu	p. 971-84

Peyré et Chapon s'accordent également sur le niveau limité de consonance images-texte de neuf des éditions du marchand : *Voyages*, *Le Piège de Méduse*, *Cœur de chêne*, *Le Nez de Cléopâtre*, *Le Guignol horizontal*, *Tric trac du ciel*, *La Couronne de Vulcain*, *Le Casseur d'assiettes* et *Denise*.

Les mêmes historiens émettent enfin des avis intermédiaires, quelquefois divergents d'ailleurs, pour sept autres ouvrages : *Le Siège de Jérusalem*, *Ne coupez pas...*, *Lunes en papier*, *Les Pélican*, *Soleils bas*, *Mouchoir de nuages* et *Ximénès Malinjoude*.

Il peut être intéressant de commenter rapidement les cas de divergences significatives d'opinion entre Peyré et Chapon. *Le Siège de Jérusalem*, par exemple, est perçu par Chapon, et par nombre de critiques d'ailleurs, comme un ouvrage où les « illustrations » de Picasso – quelles que soient leurs qualités esthétiques – ont un rapport trop ténu avec le récit de Max

Jacob pour être en plein accord avec celui-ci. Peyré évalue le même livre presque à l'égal, en niveau de dialogue, de *Saint Matoré*²²⁹. Chapon fait le constat d'une « rupture de rythme parallèle » pour *Lunes en papier*, attribuée à l'écart de maturité entre le jeune Malraux et Léger, tandis que Peyré considère l'ouvrage comme un exemple de dialogue réussi²³⁰. Pour *Les Pélican* de Radiguet et de Laurens²³¹ et *Ximénès Malinjoude* de Jouhandeau et de Masson²³², c'est au contraire Chapon qui perçoit un haut niveau de consonance entre les illustrations et le texte, tandis que Peyré ne retient aucun des deux livres dans son anthologie. Diverses hypothèses ont été proposées en annexe 1 pour expliquer ces écarts d'appréciation.

On peut noter que les cycles « Apollinaire/Picasso » et « Masson » ont donné lieu aux meilleures réussites de « dialogue », comme *L'Enchanteur pourrissant* ou *Simulacre*. En revanche, la plupart des ouvrages jugés de consonance images-texte limitée ont été produits au cours du « cycle Max Jacob » et seuls deux livres de ce cycle font en partie exception à cette observation, *Lunes en papier* de Malraux et de Léger et *Les Pélican* de Radiguet et de Laurens.

« Livres de dialogue » et modes d'illustration

Nous rapprochons dans ce paragraphe des éléments de nature différente, bien que tous deux relatifs au rapport images-texte. L'appréciation du niveau de dialogue peintre-poète d'un ouvrage relève en effet, comme nous l'avons rappelé, d'un jugement de valeur subjectif. Les modes d'illustration pratiqués se veulent au contraire être des constats objectifs²³³.

Le tableau 7 ci-après regroupe, pour chaque édition du corpus, les modes d'illustration observés (tableau 5) et le score de dialogue attribué (tableau 6).

Il s'avère tout d'abord qu'il existe, au sein du corpus Kahnweiler, deux types d'ouvrages de haut niveau de dialogue, ceux basés sur un mode principal d'illustration de type « interprétation », comme *L'Enchanteur pourrissant*, *Les Œuvres burlesques...* et quelques autres, et ceux relevant en premier lieu de l'homologie de structure, comme les titres illustrés par Picasso et par Masson. Dans une hypothèse que nous discuterons en quatrième partie, le dialogue peintre-poète par l'interprétation pourrait caractériser entre autres les ouvrages de l'avant-garde artistique « antérieure » au cubisme (ici le Derain d'avant 1914). Le dialogue par

²²⁹ Annexe 1 p. 857-59.

²³⁰ Annexe 1 p. 870-72.

²³¹ Annexe 1 p. 878-79.

²³² Annexe 1 p. 949-50.

²³³ Cette affirmation pourrait faire l'objet de développements complémentaires. L'observation sur un ouvrage d'une homologie de structure images-texte peut en effet, mais dans certaines limites, être considérée comme subjective.

l'homologie caractériserait au contraire l'œuvre des avant-gardes cubistes puis surréalistes (ici Picasso, Laurens et Masson).

Tableau 7 Score de dialogue et modes d'illustration

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	Mode				Score
				N	I	HS	D	
1	<i>L'Enchanteur pourrissant</i>	Apollinaire	Derain		0,7	0,3		10
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso		0,2	0,8		8
3	<i>Les Œuvres burlesques...</i>	Max Jacob	Derain		1			8
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso			1		6
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Vlaminck	0,3	0,7			3
6	<i>Ne coupez pas...</i>	Max Jacob	Gris		0,7		0,3	4
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger		0,7		0,3	6
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck	0,3	0,7			exclu
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens		0,7	0,3		6
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque		0,7		0,3	3
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo		0,3		0,7	2
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain		1			2
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès		1			2
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux		1			2
15	<i>La Couronne de Vulcain</i>	Max Jacob	Roger		0,4	0,3	0,3	2
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson		0,7	0,3		7
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris		1			2
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson		0,3	0,7		10
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris		1			4
20	<i>Brigitte...</i>	Jouhandeau	Laurencin		1			exclu
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris		0,7		0,3	2
22	<i>C'est les bottes...</i>	Desnos	Masson		0,3	0,7		9
23	<i>A Book Concluding...</i>	Stein	Gris		0,7		0,3	exclu
24	<i>Ximénès Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson		0,3	0,7		6
25	<i>A Village...</i>	Stein	Lascaux		0,7	0,3		exclu
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux		?	?		exclu
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson		0,3	0,7		10
28	<i>Glossaire...</i>	Leiris	Masson	0,1	0,3	0,6		exclu

Un deuxième constat s'impose. Sur les 11 éditions de score de dialogue supérieur à 5, 9 comportent au moins une part d'homologie de structure, laquelle implique comme condition nécessaire, rappelons-le, la pratique d'une « écriture picturale ». Les grandes réussites de Kahnweiler en matière de « livres de dialogue » sont donc intimement liées à ce type d'expression artistique.

Corrélativement à ces deux observations générales, la plupart des éditions postérieures aux *Œuvres burlesques...* illustrées par l'interprétation du texte, comme *Le Nez de Cléopâtre* de Derain ou *Mouchoir de nuages* de Juan Gris, se voient affectés de bas niveaux de dialogue par Chapon et surtout par Peyré. Il en est de même, ou peut-être *a fortiori*, des éditions « décorées par défaut », comme celles de Braque ou de Manolo, à une exception près, le cas de *Lunes en papier* qui mérite un commentaire particulier. Le score de dialogue de cet ouvrage,

relativement élevé, est en effet issu d'une évaluation positive de Peyré, reprise bien entendu dans le tableau 6, bien que paraissant en contradiction avec les propres commentaires préalables de l'historien du livre²³⁴.

On peut noter enfin que *Le Siège de Jérusalem*, illustré par Picasso selon le seul mode d'homologie de structure, obtient un score intermédiaire, inférieur en tout cas à celui donné à *Saint Matorel*, qui comportait encore une once d'interprétation. L'ouvrage est donc bien considéré comme un cas-limite.

« Livres de dialogue » et choix des intervenants

Notre objet étant, entre autres, de cerner le rôle de Kahnweiler dans la production de ses grandes réussites en matière de « livres de dialogue », nous explorons dans ce paragraphe la relation entre le niveau de dialogue peintre-poète de ses éditions – tel qu'évalué par Peyré et par Chapon, rappelons-le – et les procédures mises en œuvre pour le choix des intervenants.

Nous avons répertorié précédemment, ouvrage par ouvrage, les « procédures » de constitution des tandems peintre-poète. Comme nous l'avons vu, sept procédures différentes de désignation des « tandems » ont été identifiées, allant du choix par l'éditeur à l'encontre de l'avis de l'illustrateur (ECI) à la cooptation entre intervenants (C).

Le tableau 8 ci-après comporte pour chaque ouvrage à la fois la procédure utilisée et le score de dialogue repris du tableau 6.

Pour mettre en évidence une éventuelle corrélation entre les procédures de choix et ces « scores de dialogue », les données du tableau 8 ont été rassemblées sur la figure 2. L'abscisse mentionne les sept procédures identifiées positionnées dans l'ordre supposé d'une qualité croissante de dialogue – de ECI (choix de l'éditeur contre l'illustrateur) à C (cooptation) –. En ordonnée figurent les « scores de dialogue » de chaque ouvrage. Les chiffres affectés aux différents points de la figure correspondent aux numéros d'ordre des éditions de Kahnweiler apparaissant dans la colonne de gauche du tableau 8.

La figure 2 fait apparaître une très faible corrélation entre la procédure de choix du tandem artiste-auteur et la qualité de dialogue atteinte. La cooptation (C), par exemple, conduit pratiquement à autant d'échecs – relatifs bien sûr – que de succès et les seconds choix de Kahnweiler (E2) – c'est-à-dire les deux ouvrages illustrés par Picasso – sont plutôt plus porteurs

²³⁴ Annexe 1 p. 870-72.

de réussite que les premiers choix de l'éditeur (E) – les ouvrages illustrés par Togorès ou par Suzanne Roger, par exemple –.

Tableau 8 Procédure de choix des intervenants et « qualité de dialogue »

N°	Titre	Auteur	Illustrateur	Année	Procédure de choix	Score dialogue	Réf. Annexe 1
1	<i>L'Enchanteur</i>	Apollinaire	Derain	1909	A	10	p. 828-36
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Picasso	1911	E2	8	p. 841-50
3	<i>Les Œuvres burlesques</i>	Max Jacob	Derain	1912	A	8	p. 851-53
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Picasso	1914	E2	6	p. 854-60
5	<i>Voyages</i>	Vanderyl	Vlaminck	1920	I	3	p. 860-63
6	<i>Ne coupez pas</i>	Max Jacob	Gris	1921	E	4	p. 863-67
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Léger	1921	E	6	p. 867-72
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Vlaminck	1921	-	exclu	p. 872-74
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Laurens	1921	ECA	6	p. 874-79
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Braque	1921	C	3	p. 880-84
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Manolo	1921	ECA	2	p. 884-90
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Derain	1922	I	2	p. 890-94
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Togorès	1923	E	2	p. 894-97
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Lascaux	1923	C	2	p. 897-902
15	<i>La Couronne</i>	Max Jacob	Roger	1923	E	2	p. 902-04
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Masson	1924	C	7	p. 904-09
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Gris	1924	ECA	2	p. 909-12
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Masson	1925	C	10	p. 912-18
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Gris	1925	E	4	p. 918-24
20	<i>Brigitte</i>	Jouhandeau	Laurencin	1925	A	exclu	p. 924-29
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Gris	1926	A	2	p. 929-34
22	<i>C'est les bottes</i>	Desnos	Masson	1926	C	9	p. 934-41
23	<i>A Book Concluding</i>	Stein	Gris	1926	C	exclu	p. 941-45
24	<i>Ximénès Malinjoude</i>	Jouhandeau	Masson	1927	C	6	p. 946-51
25	<i>A Village...</i>	Stein	Lascaux	1928	C	exclu	p. 951-52
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Roux	1930	ECI	exclu	p. 952-61
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Masson	1931	C	10	p. 961-71
28	<i>Glossaire</i>	Leiris	Masson	1939	C	exclu	p. 971-84

Nous avons fait référence précédemment à une procédure de cooptation élargie, comprenant la cooptation proprement dite (C) et les choix faits par l'illustrateur (I) et par l'auteur (A). On peut alors noter que cinq des six « archétypes » de « livres de dialogue » parmi les éditions de Kahnweiler relèvent de cette autodésignation élargie. Yves Peyré, qui ne rend compte que d'ouvrages au dialogue réussi, peut dès lors affirmer :

Et c'est le poète qui désigne le peintre (méthode dont Kahnweiler fera une loi : on ne compose pas un attelage de l'extérieur, les partenaires se choisissent)²³⁵.

²³⁵ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000, op. cit.*, p. 107.

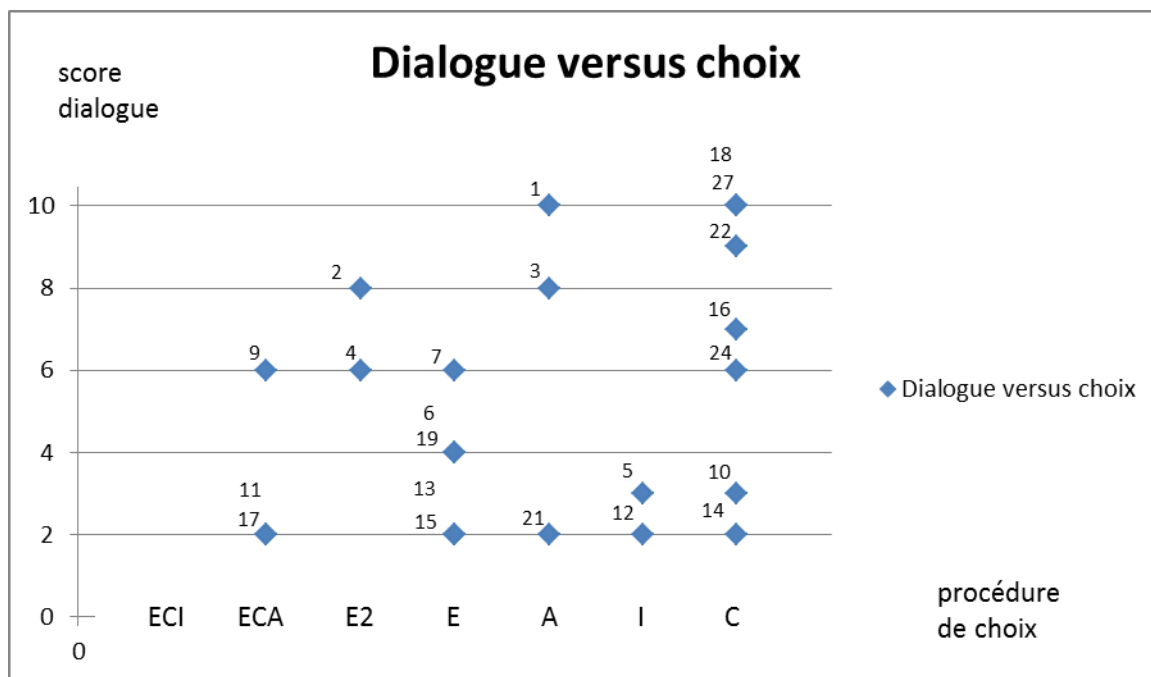


Figure 2 Corrélation « score dialogue » versus « procédure de choix des intervenants »

Si l'on considère cependant l'ensemble des éditions de Kahnweiler, on doit faire le constat, au vu de la figure 2, que cette même procédure de cooptation élargie conduit à autant d'échec de « dialogue » que de réussites. Le fait, pour des intervenants d'une édition, de s'auto-désigner est donc une sorte de présage favorable quant à la consonance de leur future œuvre commune mais n'est certainement une condition suffisante.

En centrant maintenant notre attention sur le rôle de Kahnweiler, on peut observer, tout d'abord, que l'éditeur n'est directement à l'origine que d'un seul des six archétypes cités, *Saint Matorel*, puisque ce fut lui qui fit le choix de Picasso après le refus de Derain, alors que les cinq autres ouvrages – de *L'Enchanteur...* à *L'Anus solaire* – relèvent, comme nous l'avons dit, de l'autodésignation. Il apparaît ensuite que le marchand intervint pour constituer les tandems de plus de la moitié des « échecs » de dialogue²³⁶ au sein de ses éditions.

Les auteurs et les artistes de Kahnweiler étaient donc mieux à même que lui pour réunir les conditions d'une « fusion » entre peinture et poésie dans leurs œuvres communes. Cette observation est particulièrement visible au cours du cycle « Max Jacob ». À cette période, en effet, le marchand fit le plus souvent lui-même le choix de l'auteur et de l'illustrateur, en faisant usage de son principe de systémativité. C'est ainsi que Kahnweiler allia Manolo à Reverdy,

²³⁶ Scores inférieurs ou égaux à 4 sur la figure 2.

contre le souhait de ce dernier qui avait suggéré l'intervention de Juan Gris, que le marchand demanda à ce même Juan Gris d'illustrer le jeune Salacrou, lequel aurait préféré Masson etc. Le fait est que tant Yves Peyré que François Chapon ne mentionnent, au cours de ces années 1920-1926, que très peu de réussites en matière de consonance illustrations-texte.

Kahnweiler et le dialogue entre « ses » artistes et « ses » auteurs

Au terme de ce paragraphe, nous retenons deux éléments-clés que nous utiliserons, en conclusion de cette partie, pour une première explication de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler. En premier lieu, les grandes réussites du marchand en termes de « livre de dialogue » sont liées à la pratique, par « ses » artistes, d'un art en forme d'« écriture picturale ». Kahnweiler, ensuite, n'est pas directement à l'origine de ces grandes réussites. Elles sont d'abord le fait de « ses » artistes et de « ses » auteurs qui, le plus souvent, s'autodésignèrent.

Nous compléterons par ailleurs en quatrième partie notre appréhension des « livres de dialogue ».

Des ouvrages « jansénistes »

La présentation « austère » des ouvrages publiés – en particulier jusqu'en 1939 – par Kahnweiler, a été soulignée par tous les commentateurs de ses éditions. Nous rappelons ici les principales caractéristiques des publications du marchand à l'origine de cette appréciation générale en nous attachant à en retracer la genèse.

Une sobriété sur tous les plans

L'austérité des ouvrages publiés par Kahnweiler, en comparaison notamment avec l'édition de luxe de la période, se manifeste sur l'ensemble de leurs composantes : formats, types et nombres d'illustrations, usage de la couleur, présentation des couvertures et pages de titre etc.

Cette sobriété se perçoit d'abord dans les formats utilisés. Ils sont de trois types principaux : « large » (33 x 22 cm) – *Lunes en papier*, par exemple –, « intermédiaire » (25 x 18 cm) – comme *Simulacre* – et « petit » (17 x 12 cm) – le *Glossaire...*, par exemple –. Dans tous les cas, il s'agit de formats modestes pour l'édition de luxe. Le nombre de pages des volumes est également limité, en particulier pour les parutions de l'entre-deux-guerres. En ce

sens, l'essentiel des éditions de Kahnweiler sur la période de 1909 à 1939 peuvent être considérées comme des « plaquettes ».

On retrouve également ce souci de simplicité dans les modalités d'illustration de la plupart des ouvrages. Vingt-trois de ses vingt-huit publications de 1909 à 1939 ne comportent en effet que quelques gravures, de trois à dix, disposées en général en hors-texte. Il s'agit du « modèle » d'édition inauguré en 1911 avec *Saint Matorel* de Max Jacob et de Picasso, d'une présentation totalement étrangère, à l'époque, aux pratiques des éditions bibliophiliques. Nous verrons d'ailleurs au chapitre « réception » l'accueil fort mitigé réservé de ce fait à l'ouvrage.

Quatre éditions du marchand relèvent cependant d'une conception un peu plus traditionnelle. Il s'agit des deux volumes illustrés par Derain avant 1914 – *L'Enchanteur pourrissant* et *Les Œuvres burlesques...* - et des deux ouvrages imagés par Vlaminck en 1920 et 1921. Apollinaire était un connaisseur en matière d'édition de luxe et il fut le principal « architecte » de *L'Enchanteur...*²³⁷ Ce fut certainement lui qui préconisa une conception plutôt classique du livre qui comporte, outre les 12 bois en hors-texte de Derain, 7 lettrines, 7 culs-de-lampe et 5 frises dans le texte. Bien que cette ornementation ait pu apparaître comme limitée en regard des pratiques de l'édition de luxe, ce ne fut pas cette présentation générale de l'ouvrage qui choqua les bibliophiles mais plutôt, comme nous l'avons vu, le caractère brut des gravures sur bois de l'artiste. Lorsque Derain eut « carte-blanche » en 1912 pour illustrer *Les Œuvres burlesques...*, il fit d'ailleurs le choix d'une présentation du livre encore plus proche des attentes du milieu bibliophilique, mis à part le choix de la gravure sur bois en noir, peu courant à l'époque²³⁸. Le livre comporte en effet 66 gravures – un record absolu dans les éditions du marchand – dont des culs-de-lampe et des vignettes. Les deux volumes illustrés par Vlaminck pendant les années 1920 restent modestes sur ce plan avec « seulement » une quinzaine de bois. Enfin, le *Glossaire...* de Leiris et de Masson, paru en 1939, fait également exception parmi les publications de Kahnweiler puisque l'ouvrage comporte 16 lithographies de l'artiste²³⁹. Il ne s'agit cependant pas, dans ce cas, d'une quelconque concession à la bibliophilie mais d'une sorte de pastiche de livre d'images, adapté à ce répertoire surréaliste.

Les illustrations des éditions de Kahnweiler sont très majoritairement en noir et blanc et, lorsqu'elles sont en couleurs, il ne s'agit pas de teintes franches et éclatantes comme Léger en usa, par exemple, en 1919, pour *La Fin du monde filmée par L'Ange N.D.* de Cendrars ou, plus

²³⁷ Annexe 1 p. 834-36.

²³⁸ Annexe 1 p. 852.

²³⁹ Annexe 1 p. 982.

tard, Matisse pour *Jazz*. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'une sorte de consigne esthétique donnée par le marchand à « ses » artistes ou d'un choix lié aux moyens limités que Kahnweiler souhaitait mettre en œuvre pour ses éditions. Cette option de sobriété dans la couleur était en tout cas clairement à contretemps des tendances bibliophiliques avant 1914, comme nous l'avons vu. Elle s'inscrit en revanche plutôt dans l'air du temps intellectuel de l'entre-deux-guerres, comme le rappelle Françoise Levailant à propos des gravures de Masson :

S'agit-il d'un phénomène d'époque ? Paul Valéry (qui avait lui-même gravé chez Lacourrière), dans un remarquable « Petit Discours aux peintres graveurs » le 29 novembre 1933, place la communion de l'écrivain et du graveur dans la « gloire » du Noir et Blanc : « Voilà qui nous rapproche, Messieurs. Nous communions dans le *Blanc* et le *Noir*, dont la Nature ne sait rien faire. Elle ne sait rien faire avec un peu d'encre. Elle a besoin d'un matériel littéralement infini. Mais nous, fort peu de *chose*, et, s'il se peut, *beaucoup d'esprit* »²⁴⁰.

Les couvertures des volumes et les pages de titre sont également sobres. Une petite moitié des ouvrages arbore une gravure en couverture. Certains d'entre eux n'affichent que le titre du volume. Fait symptomatique de la « modestie » du marchand, le nom de l'illustrateur n'apparaît pas souvent sur ces couvertures. En revanche, toutes les éditions de Kahnweiler sont signées de la main de l'auteur et de l'illustrateur²⁴¹, soulignant ainsi la parité des deux intervenants.

La mise en page et la typographie des volumes sont souvent soignées. Cet aspect des éditions de Kahnweiler paraît dû, en partie du moins, à l'intérêt que l'auteur ou l'illustrateur, ou les deux, portaient à ces questions. On voit ainsi intervenir Apollinaire pour toute l'architecture de *L'Enchanteur...*²⁴², Picasso et Vlaminck pour la typographie de « leurs » ouvrages²⁴³, Reverdy pour la disposition précise de ses textes²⁴⁴, Leiris et Masson pour le détail de la mise en page de leurs œuvres communes²⁴⁵ etc. François Chapon rappelle d'ailleurs l'importance que l'avant-garde littéraire attachait à la disposition spatiale des poèmes :

Kahnweiler maintient la balance entre la volonté des peintres et celles des poètes. L'imprimerie Birault est celle de l'avant-garde – Apollinaire, Reverdy, Soupault – pour qui la

²⁴⁰ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales, op. cit.*, p. [5].

²⁴¹ Une seule édition fait exception à cette règle, *L'Anus solaire* de Bataille et de Masson, qui n'est signée que par l'auteur. Masson avait en effet quitté la galerie Simon quand l'ouvrage parut : annexe 1 p. 971.

²⁴² Annexe 1 p. 834-36.

²⁴³ Ce qui peut apparaître, au premier abord, comme paradoxal pour les interventions de Picasso. L'artiste avait certes sa propre conception de « l'illustration » mais il portait une grande attention à la présentation des ouvrages auxquels il participait.

²⁴⁴ Annexe 1 p. 888-89.

²⁴⁵ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales, op. cit.*, p. [3].

disposition formelle du poème doit frapper le regard avant même qu'il se livre à la lecture, le faisant participer par une saisie immédiate à l'architecture du texte²⁴⁶.

L'option prise de ne joindre aucune légende aux gravures s'inscrit dans l'air du temps, à un moment où il s'agissait de souligner le caractère interprétatif de l'imagerie des livres. Cette option choqua cependant certains « lecteurs » pour les gravures difficilement « lisibles » de Picasso notamment. On peut penser que l'artiste et/ou Kahnweiler maintinrent cette absence de légende dans ce cas pour insister sur la libre interprétation de ces illustrations²⁴⁷. L'absence générale de ces « sous-titres » participe aussi à la présentation épurée des ouvrages qui ne comportent donc, en règle générale, qu'un texte et des images, sans ornements ni « explications ». On peut également considérer que l'absence de pagination des volumes, un oubli accidentel pour *L'Enchanteur...*²⁴⁸ reconduit ensuite pour toutes les éditions ultérieures²⁴⁹, participe du même esprit.

Une austérité au service d'un projet éditorial ?

Cette sobriété générale des éditions de Kahnweiler a été largement commentée par les exégètes de son œuvre éditoriale. Elle est d'abord souvent opposée au faste des publications réalisées par son « maître » Vollard, comme le fait ici Peyré :

Contrairement à ceux de Vollard, ses livres ignorent le grand format et se rapprochent de la plaquette ou du simple volume, les images ne sont jamais en très grand nombre, comme si, là encore, il repoussait la tentation facile de réaliser un pseudo-dépassement du livre en forme d'oubli de la réalité livre [...]²⁵⁰.

L'absence ensuite dans les publications de Kahnweiler de tout « divertissement » focalise l'attention du lecteur sur le texte, les illustrations et leur rapport, comme l'explique Chapon :

L'économie, au sens premier du terme, où Kahnweiler a conçu ses éditions, est orientée avant tout vers la qualité de chacun des messages délivrés, vers l'espèce de nécessité interne qui agrège ces deux formes de l'expression créatrice. Le rapport est si fort qu'il se passe non seulement des grandes marges, des suites, des remarques, des états, de la surabondance des vignettes, bref de toutes les particularités en usage dans la librairie dite de luxe, mais qu'il exige la plus grande simplicité – presque la nudité quant aux accessoires – pour que se manifeste, se concentre, sans déviation possible, la fusion texte-image où réside l'intérêt du livre²⁵¹.

²⁴⁶ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 119.

²⁴⁷ Picasso ou Laurens, rappelons-le, avaient légendé leurs gravures mais ces légendes ne figurent pas dans les ouvrages. Cette absence de légende relève donc bien d'une décision de présentation des éditions.

²⁴⁸ Annexe 1 p. 834.

²⁴⁹ À une seule exception, le *Glossaire*, qui est paginé. L'ouvrage fait également exception pour ses illustrations qui sont légendées : annexe 1 p. 982.

²⁵⁰ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 81.

²⁵¹ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 121.

Dans cette version, le « jansénisme » des éditions de Kahnweiler serait donc une composante de leur « architecture » en tant que « livre de dialogue » entre peinture et poésie. Il y a lieu cependant de se rappeler qu'une partie significative des publications du marchand ne relève pas de cette catégorie d'ouvrages, aux dires mêmes de Peyré et de Chapon. Leur élégance de composition cependant, texte d'une part, illustrations de l'autre, tient aussi à ce dépouillement de forme.

Dès lors, cet aspect des éditions de Kahnweiler pourrait d'abord être mis en relation avec certains traits de sa personnalité. Nous avons souligné en présentant sa biographie qu'il avait été marqué par sa formation rigoureuse au gymnasium de Stuttgart. La présentation austère de ses éditions pourrait en être le reflet. Un lien peut également être fait avec ses goûts esthétiques l'amenant à dénoncer toute tendance hédoniste et décorative en art.

Il y a lieu ensuite de rappeler le contexte qui amena Kahnweiler à cette présentation épurée de ses éditions. Ce fut, rappelons-le, Apollinaire qui se chargea de l'architecture de sa première publication, encore empreinte d'éléments traditionnels. Le jeune marchand fit appel ensuite à Derain en qui il devait voir le seul peintre de sa galerie à même de produire des illustrations « convenables »²⁵², ce que l'artiste fit d'ailleurs pour *Les Œuvres burlesques...* Mais quand Derain se refusa pour *Saint Matorel*, Kahnweiler se tourna vers Picasso qui n'avait, lui, ni culture bibliophilique ni intérêt en la matière, ni même un sens quelconque de l'illustration classique. Ce fut donc Picasso l'architecte « de fait » de ses deuxième et quatrième éditions. Le rôle de Kahnweiler fut d'oser éditer de tels ouvrages, sans tenter, par exemple, de faire intervenir un autre artiste pour « compléter » l'accompagnement imagé, des plus succincts, réalisé par le peintre²⁵³. Le marchand reconduisit ce modèle de présentation « Picasso » pour la plupart de ses publications ultérieures.

Il faut sans doute, enfin, rechercher un souci d'économie, au sens littéral du terme, dans la sobriété générale des ouvrages de Kahnweiler. Si le marchand ne joignit, par exemple, au *Saint Matorel* ou au *Siège de Jérusalem* de Max Jacob que trois ou quatre gravures de Picasso, ce fut aussi parce qu'il n'était pas vraiment en mesure d'investir plus d'argent dans cette entreprise²⁵⁴. Cette « économie » des éditions de Kahnweiler, constante jusqu'en 1939, moins

²⁵² Le qualificatif de « convenable » est issu de la préface de Jean Hugues dans *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, *op. cit.*, préface p. [8].

²⁵³ Annexe 1 p. 845-50 et p. 856-59.

²⁵⁴ Il faut se rappeler que Kahnweiler achetait, au sens premier du terme, à « ses » artistes, à l'unité, chacune des gravures d'illustration qui allait accompagner une édition, et ce à un prix convenu à l'avance. Il y avait donc

ensuite comme nous le verrons, peut donc aussi être reliée au contexte difficile que le marchand affronta en fait constamment depuis le démarrage de son activité jusqu'aux années 1950.

Dans cette interprétation, le « jansénisme » des éditions de Kahnweiler, allant à l'encontre des canons de l'édition de luxe traditionnelle, serait donc à la fois le reflet de sa personnalité et la résultante d'éléments de contexte. Il ne s'agirait pas, en revanche, d'un élément d'architecture de ses éditions que le marchand aurait conçu aux fins de mettre en valeur le « dialogue » entre « ses » peintres et « ses » auteurs.

L'éditeur et le marchand d'art

Nous abordons dans ce paragraphe quelques aspects de la conduite, par Kahnweiler, de son activité d'éditeur ainsi que l'articulation de celle-ci avec son métier principal de marchand d'art.

Des éditions de luxe à la hauteur des ambitions du marchand

Nous venons de voir que les éditions de Kahnweiler se différencient des ouvrages bibliophiliques de l'époque par leur caractère « austère ». En revanche, elles sont toutes conformes aux canons éditoriaux des publications de luxe²⁵⁵ de l'entre-deux-guerres : grands papiers seulement²⁵⁶, tirages limités, en l'occurrence à 110 exemplaires²⁵⁷, gravures originales, suite des gravures jointe aux exemplaires « de tête », etc.²⁵⁸.

Les éditions de Kahnweiler ne relèvent donc ni de publications d'avant-garde « pauvres » ni d'ouvrages de prestige comme, à la même période, Vollard en édita ou, dans un registre différent, Daragnès en imprima *Au cœur fleuri* ainsi que nous le verrons en deuxième partie. Du fait de leur tirage limité, ces ouvrages n'ont pas, non plus, été pensés pour assurer une large diffusion de leur contenu littéraire et artistique, ainsi que le marchand s'en expliqua avec Francis Crémieux :

un lien direct entre le nombre d'illustrations et le prix de revient d'un ouvrage, étant entendu que celui-ci comprenait également les droits d'auteur, les frais d'impression etc.

²⁵⁵ Se référer au glossaire pour les catégories d'édition.

²⁵⁶ La plupart des éditions furent proposées en deux versions, Japon et vergé d'Arches, avec, en conséquence, deux prix à la souscription.

²⁵⁷ Le tirage varia de 100 à 112 exemplaires y compris les hors commerce.

²⁵⁸ Selon les critères explicités dans le glossaire, les éditions de Kahnweiler, de 1909 à 1939 du moins, sont donc toutes classées en « éditions de luxe ».

[Francis Crémieux] : - Mais vous avez édité tout de même des livres que l'on appelle aujourd'hui de luxe ?

[Kahnweiler] : - Je n'ai jamais édité autre chose que des livres tirés à cent exemplaires. C'est tout.

[F.C.] : - Cela ne pouvait tout de même pas servir à répandre la poésie de vos amis, à cent exemplaires.

[K.] : - Ça la répandait tout de même un peu et surtout ça encourageait d'autres éditeurs à plus gros tirages, ensuite. Apollinaire ou Max pouvaient montrer des livres édités, ce qui pouvait inciter le *Mercure de France* par exemple à publier Apollinaire²⁵⁹.

Il faut donc conclure que l'œuvre éditoriale de Kahnweiler est avant tout le reflet de ses hautes ambitions littéraires et artistiques, « l'art pour l'art » en somme.

La gestion de son activité d'édition et de ses aléas

Nous avons décrit le contexte menant à la publication effective par Kahnweiler de ses éditions ainsi que les caractéristiques essentielles de celles-ci. Comme il est normal en matière éditoriale, ces ouvrages ne forment cependant que « la partie émergée de l'iceberg ». Le marchand eut en effet à gérer des aléas divers, allant de simples décalages de publication à l'avortement de projets avancés. Nous nous proposons ici de mettre en avant la manière selon laquelle Kahnweiler gérait son activité d'édition en observant sous cet angle à la fois les éditions abouties et les cas recensés de publications soumises à ces aléas.

L'examen effectué des éditions réalisées (annexe 1) montre tout d'abord un processus de décision et de réalisation que l'on peut qualifier de rapide pour ce type d'ouvrages impliquant un poète et un artiste. Bon nombre des publications de Kahnweiler ont en effet paru dans un délai de l'ordre d'une année après la signature du contrat d'édition entre le marchand et l'auteur.

Les publications de Kahnweiler, du moins de 1920 à 1929, faisaient par ailleurs visiblement l'objet d'une programmation annuelle permettant notamment au marchand d'organiser les interventions de « ses » artistes. Les aléas rencontrés, le cas échéant, dans la réalisation de ces programmes expliquent par exemple les variations observées du nombre de parutions par an. La crise économique suspendit ensuite son activité d'édition jusqu'à sa reprise en 1939 pour une dernière parution avant la dernière guerre mondiale.

Dans le cadre de cette programmation des parutions, il existe au moins un cas de contrat d'édition conclu dès le départ pour deux ouvrages. Kahnweiler s'accorda en effet avec

²⁵⁹ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 66.

Jouhandeau en début d'année 1925 pour éditer *Brigitte...*, qui parut la même année, et *Ximénès Malinjoude* qui fut publié en 1927²⁶⁰. Les illustrateurs, Laurencin et Masson, furent d'ailleurs désignés dès l'origine.

Plusieurs projets d'édition subirent des décalages. La publication, par exemple, du *Siège de Jérusalem* paraît avoir été retardée du fait d'« ajustements » entre Kahnweiler et Max Jacob d'abord puis à la suite du désistement, pour la seconde fois, de Derain²⁶¹. *Denise* parut près de cinq années après la signature par Radiguet en 1921 du contrat d'édition²⁶². L'ouvrage devait initialement être publié en 1922 – il n'y eut cette année-là qu'une seule parution – mais Radiguet n'aimait plus la « nouvelle maniérée » qu'il avait transmise à Kahnweiler et souhaitait la remplacer par un texte plus récent. Il décéda avant d'avoir donné suite à son intention et il fallut à Kahnweiler toute sa ténacité pour faire paraître, en 1926, de manière posthume cette œuvre de jeunesse de l'auteur. La crise économique de 1929 amena bien sûr Kahnweiler à retarder plusieurs publications, comme *Entwurf einer Landschaft* d'Einstein et de Roux, *L'Anus solaire* de Bataille et de Masson ou le *Glossaire...* Le décalage de publication du *Glossaire...* apparaît d'ailleurs comme un cas extrême²⁶³. Leiris confia en effet à Kahnweiler un premier manuscrit de l'œuvre en 1926. Sa parution était programmée en 1929. La crise économique – et peut-être aussi le départ momentané de Masson chez Paul Rosenberg – conduisit Kahnweiler à ne reprendre ce projet d'édition qu'en 1938. Il est vrai qu'entre temps, Leiris avait largement complété son œuvre. Lorsque l'ouvrage parut en 1939, illustré comme prévu dès le départ par Masson, il faisait presque figure, cependant, d'un livre-souvenir d'une ère surréaliste révolue. Là encore, une sorte de ténacité, ou de fidélité face aux engagements pris, semble caractériser l'action de l'éditeur Kahnweiler.

À un autre extrême des cas d'aléas de publication se situent les démarches du marchand relevant de la « prospection » littéraire parmi lesquelles certaines n'aboutirent évidemment pas. Kahnweiler sollicita, par exemple, sans succès Breton en 1924 en marge d'un échange à propos du *Manifeste du surréalisme*²⁶⁴. Le marchand était pourtant à l'époque à la veille de publier plusieurs des textes dûment authentifiés par le mentor du mouvement comme surréalistes – les ouvrages de Limbour, de Leiris et de Desnos –. L'écrivain suisse Cingria, l'un des participants

²⁶⁰ Annexe 1 p. 926.

²⁶¹ Annexe 1 p. 854-56.

²⁶² Annexe 1 p. 929-30.

²⁶³ Annexe 1 p. 971-984.

²⁶⁴ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 139.

aux « dimanches de Boulogne », devait confier à son hôte un manuscrit à éditer²⁶⁵. Il ne donna cependant jamais suite à l'offre du marchand et ce ne fut pas la crise qui amena Kahnweiler à revenir sur sa proposition puisque ses échanges avec Cingria datent de 1927. Un autre exemple de publication potentielle qui ne se concrétisa pas concerne Roland Tual, un autre adepte des « dimanches de Boulogne » et poète à ses heures, que Kahnweiler évoque en ces termes :

À ce moment-là, nous le [Roland Tual] considérons tous comme l'un des plus doués, nous attendions sa poésie avec une impatience extraordinaire. Il n'a jamais rien écrit. Il faut dire que même je lui avais acheté un manuscrit sans l'avoir lu. Il me l'avait raconté. Et je dois ajouter à son honneur qu'il m'a remboursé, car il ne l'a jamais écrit²⁶⁶.

Sur cet exemple, il apparaît que Kahnweiler était prêt à s'engager, y compris financièrement, quant à un projet d'édition sur fort peu d'éléments concrets – il n'y avait dans ce cas pas même un texte – dès lors qu'il présentait un talent ou, dans d'autres cas – par exemple celui de Malraux –, dès lors que son prescripteur Max Jacob lui faisait une recommandation expresse. L'activité d'éditeur de Kahnweiler s'apparente donc clairement à une entreprise de capital-risque, assez proche de sa démarche initiale de marchand d'art des années 1907-1908. Dans cette dernière activité, Kahnweiler évolua cependant et ne s'engagea par la suite avec de nouveaux artistes qu'après un temps d'évaluation et de réflexion suffisant. Il est vrai que les implications financières de l'intégration d'un peintre à sa galerie n'étaient pas du tout les mêmes que celles correspondant à un simple contrat d'édition.

Outre les prospections sans suite, il y eut également des projets de publication déclinés par Kahnweiler. Il reçut, par exemple, en 1929, un second texte de Salacrou en vue d'une future édition, comme cela avait peut-être été convenu entre eux²⁶⁷. Mais le marchand ne donna pas suite du fait de la crise. Dans sa réponse à Salacrou, Kahnweiler ajouta même que : « Pas mal de manuscrits, acquis précédemment, devront attendre. »²⁶⁸. Une telle assertion laisse penser que Kahnweiler pourrait avoir détenu, au cours des années 1929-1930, un certain nombre de manuscrits dont il dut ensuite se départir faute de pouvoir les publier. Les trois seules publications décalées, Einstein, Bataille et Leiris, ne seraient alors, là encore, que la « partie émergée » de l'œuvre éditoriale du marchand. En tout cas, rigueur et rectitude paraissent pouvoir qualifier la manière dont Kahnweiler géra ces décalages ou annulations de projet.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 145.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 145.

Nous avons ensuite recensé plusieurs projets d'édition, relativement définis, qui avortèrent ou évoluèrent ensuite au cours de leur réalisation.

Le premier exemple de ces projets annulés est en fait ambigu. Il s'agit du *Gendarme incompris* de Cocteau et de Radiguet²⁶⁹. Cette pièce fut donnée avec *Les Pélican* et *Le Piège de Méduse* au cours d'un même spectacle au Théâtre Michel le 23 mai 1921. L'édition du *Gendarme incompris* par la galerie Simon est reprise dans toutes les bibliographies de Cocteau et de Radiguet, avec des indications sur la préface de l'ouvrage etc. Or ce livret semble n'avoir jamais été édité ni par la galerie Simon, ni par un autre éditeur. Nous pensons qu'il peut s'agir d'un projet avorté de publication de Kahnweiler. La BNF détient en effet un manuscrit de la pièce comportant des dessins de Cocteau et le marchand pourrait avoir envisagé de faire paraître cette œuvre au même titre qu'il publia *Les Pélican* ou *Le Piège de Méduse*. Des investigations complémentaires permettraient peut-être de résoudre cette énigme.

Le cas du recueil de poèmes de Reverdy *Au soleil du plafond*, illustré par Juan Gris, est d'une autre nature²⁷⁰. Le projet de cette édition fut lancé en fait par Léonce Rosenberg pendant les années de guerre. Il acheta les droits d'édition au poète et finança la réalisation des illustrations par le peintre. À la suite de ses déboires financiers, Rosenberg souhaita céder ses droits en 1922 à Kahnweiler, lequel déclina l'offre malgré son attachement tant pour Reverdy que pour Gris. Il est vrai qu'à l'époque Léonce Rosenberg était l'expert des « ventes Kahnweiler » à Drouot. Ce fut finalement Tériade – et non Kahnweiler – qui édita l'ouvrage en 1955 après le décès de Rosenberg.

Un projet de Kahnweiler cette fois – qui plus est illustré par Picasso ! – avorta en 1924²⁷¹. Picasso devait illustrer *The Gertrude Stein Birthday Book* écrit par Gertrude Stein pour Paul, le fils de l'artiste. Picasso ne donna finalement pas suite et la publication du livre, qui devait être édité par Kahnweiler, dut être abandonnée. Gertrude Stein en voulut d'ailleurs à Picasso. Elle le connaissait bien cependant et savait qu'il pouvait par moment passer par des « periods of unreliability »²⁷² [des périodes de non-fiabilité]. Les trois derniers exemples cités de projets d'éditions – potentiels – avortés ou évoluant tendent à montrer que Kahnweiler n'avait pas nécessairement une vision « autarcique » de son activité d'éditeur. Il n'excluait pas, par

²⁶⁹ Annexe 1 p. 877.

²⁷⁰ Annexe 1 p. 866 et p. 886.

²⁷¹ Annexe 1 p. 944.

²⁷² *Gertrude Stein Remembered*, [ed. by] Linda Simon, *op. cit.*, p. 23.

exemple, de faire intervenir des artistes qu'il n'avait pas sous contrat, comme Picasso et peut-être Cocteau, ce qui éclaire le cas unique de Marie Laurencin parmi ses éditions abouties.

Un dernier cas recensé de projet d'édition abandonné est, lui, plus dans la norme des éditions réalisées. Un ouvrage de Michel Leiris, *La Maison de ville*, illustré par S. Roger figure en effet au catalogue 1925 de la galerie Simon²⁷³. Le principe de cette publication, décidé semble-t-il un peu autoritairement par le beau-père de Leiris, n'eut en effet pas de suite²⁷⁴. Cet abandon s'inscrit sans doute dans la bascule entre les cycles « Max Jacob » et « Masson ». Ce fut en effet *Simulacre* illustré par Masson, et non *La Maison de ville* illustré par Roger, qui parut en 1925. Il est vrai que ce dernier texte serait, semble-t-il, d'une écriture antérieure à la phase surréaliste de l'auteur.

Les projets d'éditions avortés de Kahnweiler « parlent » donc tout autant que ses réalisations en termes de gestion de son activité éditoriale.

L'éventualité d'une activité d'édition élargie

Kahnweiler ne publia, pour l'essentiel, que des auteurs émergents et généralement des textes poétiques. Le marchand fit, par ailleurs, de ses publications une activité parallèle à celle de son commerce d'art en n'éditant que des ouvrages illustrés par « ses » artistes, à l'exception près de l'intervention de Marie Laurencin.

Il semble, cependant, que Kahnweiler ait envisagé, au cours des années 1925-1930, d'élargir son activité d'édition.

On peut interpréter dans ce cadre l'accord passé avec Jouhandeau en 1925 pour publier deux textes de l'auteur, *Brigitte...* et *Ximènès Malinjoude*²⁷⁵. Jouhandeau était en effet à l'époque un auteur de romans déjà reconnu et publié par Gallimard. Bien qu'il ait fréquenté la rue Blomet, Jouhandeau n'avait donc pas le « profil » de jeune poète d'un Leiris ou d'un Limbour. La publication de *Denise* de Radiguet en 1926 semble relever d'un contexte similaire²⁷⁶. Kahnweiler déploya en effet une énergie certaine pour faire paraître cette nouvelle à un moment où son auteur, décédé, était devenu célèbre. En publiant ces auteurs connus d'un large public pour leurs romans, Kahnweiler attirait d'une part l'attention sur son activité

²⁷³ Aliette Armel, *Michel Leiris, op. cit.*, p. 250.

²⁷⁴ Annexe 1 p. 973.

²⁷⁵ Annexe 1 p. 926.

²⁷⁶ Annexe 1 p. 929-32.

d'édition et pourrait d'autre part avoir préparé un élargissement de celle-ci à la publication de textes ne relevant plus seulement de la poésie d'avant-garde.

Le recours à Marie Laurencin pour illustrer *Brigitte...* pourrait également être un symptôme de ce projet. Marie Laurencin était en effet un peintre et une illustratrice très en vogue lorsque le marchand la sollicita. Jean Adhémar commente ainsi son succès :

En 1924, Marie Laurencin a un immense succès ; à Paris ses œuvres charmantes sont éditées chez Le Garrec, au *Sans Pareil*, ou au *Nouvel Essor* ; l'État en achète pour la Chalcographie du Louvre [...]. C'est, a-t-on pu dire avec dureté, du surréalisme pour les snobs²⁷⁷.

Un ouvrage de Jouhandeau orné par Marie Laurencin s'adressait certainement à un public de bibliophiles plus large que ne le faisait, par exemple, *Simulacre* de Leiris et de Masson. Cette même édition pouvait ouvrir également la voie à d'autres interventions d'artistes n'appartenant pas à la galerie de Kahnweiler, comme cela a été évoqué à propos de projets avortés.

En tout cas, les desseins d'élargissement des éditions de Kahnweiler, ne serait-ce qu'en termes de diffusion, apparaissent clairement dans un courrier que le marchand adressa en 1926 précisément à Jouhandeau qui lui demandait de céder ses droits à Gallimard sur les deux textes parus ou à paraître aux éditions de la galerie Simon, *Brigitte...* et *Ximénès Malinjoude* :

Non je ne veux pas céder à la NRF *Brigitte*, ni à plus forte raison *Ximénès*, qui ne paraîtra qu'en automne. Si j'ai tenu, pour vos deux contes, comme pour tout ce que j'édite, à avoir tous les droits d'édition, et non seulement le droit de faire une édition de 100 exemplaires, c'est que – ceci confidentiellement et entre nous – je caresse depuis longtemps l'idée de donner, à un certain moment, de l'extension aux « Éditions de la galerie Simon » et d'en faire une maison qui fera aussi des éditions courantes, non seulement des éditions de luxe. Et notre fonds commence à être assez joli déjà... C'est pour cette raison même qu'une clause de notre contrat prévoit déjà que des droits d'auteur pour vous seront fixés d'un commun accord entre nous, en cas de réédition.²⁷⁸

Cette position de Kahnweiler en 1926 vis-à-vis d'une cession de ses droits à un éditeur était cependant nouvelle et permet ainsi de dater les réflexions du marchand quant à une extension de son activité d'édition. Kahnweiler avait en effet déjà procédé à de telles cessions pour des rééditions à plus fort tirage. Ce fait est attesté²⁷⁹ pour la série des *Saint Matorel* de Max Jacob dont Kahnweiler céda les droits à Gallimard en 1924²⁸⁰. Un autre cas mérite une

²⁷⁷ Jean Adhémar, *La gravure originale au XX^e siècle*, op. cit., p. 126.

²⁷⁸ Extrait d'une lettre de Kahnweiler à Jouhandeau du 27 février 1926, cité dans : Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, op. cit., p. 141.

²⁷⁹ Pierre Assouline, op. cit., p. 409.

²⁸⁰ Gallimard ne réédita cependant *Saint Matorel*, *Les Œuvres burlesques* et *Le Siège de Jérusalem* qu'en 1936.

vérification. Gallimard fit en effet paraître, en 1921, une nouvelle édition en *fac simile* de l'ouvrage majeur de la « maison Kahnweiler » : l'*Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire illustré par Derain²⁸¹. Le cadre de cette réédition de *L'Enchanteur...* n'est pas connu avec précision. Il est possible qu'elle ait bien eu lieu après négociation entre l'éditeur et Kahnweiler. Le marchand aurait ainsi fait montre de bonne volonté, dans le cadre de ses démarches pour faire lever les séquestres sur ses biens, en facilitant une large diffusion du poète « national » qu'était devenu Apollinaire après son décès en 1918. Il est possible aussi que Gallimard ait en fait racheté à l'État les droits sur l'ouvrage puisque les biens de Kahnweiler étaient à l'époque sous séquestre. Quoiqu'il en soit, il y eut bien des relations particulières entre Kahnweiler et Gallimard, dès les années 1920, et celles-ci paraissent en contradiction avec la volonté d'élargissement de son activité d'édition dont il fit état mais plus tard.

Kahnweiler paraît, de toute façon, avoir abandonné avec la crise le dessein d'élargissement de ses éditions. Il écrivit par exemple à Max Jacob en 1934 :

La crise a mis fin aux idées que j'avais concernant l'agrandissement des Éditions de la galerie Kahnweiler²⁸².

La crise économique de 1929 a peut-être donc contribué à préserver le caractère propre des éditions de Kahnweiler jusqu'à la dernière guerre mondiale : une publication élitiste de poètes d'avant-garde illustrés par « ses » peintres.

L'articulation entre édition et commerce d'art

Rappelons tout d'abord que tout marchand d'art est amené à pratiquer une activité d'édition plus ou moins prononcée selon ses ambitions ou ses goûts. Celles-ci concernent par exemple l'impression et la diffusion d'estampes ou la réalisation de catalogues d'expositions ou d'œuvres. Kahnweiler fut donc amené à être éditeur avant même de publier *L'Enchanteur pourrissant* comme le rappelle Jean Hugues :

Lorsqu'en novembre de la même année Henry Kahnweiler fait la première exposition Georges Braque – première manifestation du cubisme –, il demande à Apollinaire de préfacier le catalogue ; un an avant la parution de « L'Enchanteur pourrissant », Apollinaire écrivait donc déjà dans la maison de Henry Kahnweiler²⁸³.

²⁸¹ Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, édition nouvelle illustrée de reproductions des bois gravés pour l'édition originale, par André Derain, Paris, éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, 93 p.

²⁸² Daniel Henry Kahnweiler, *marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 150.

²⁸³ Jean Hugues, dans *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, *op. cit.*, préface p. [2].

L'édition de textes de poètes illustrés par les artistes de sa galerie est cependant une spécificité de Kahnweiler et nous nous proposons d'examiner l'articulation entre son métier principal de marchand et cette activité « annexe » d'édition.

Sans être une finalité première, l'une des retombées du commerce d'art de Kahnweiler était bien évidemment les résultats financiers. Son activité d'éditeur relèverait-elle d'un tel objectif ? Cela ne semble pas être le cas et, quoi qu'il en soit, ses résultats ne furent pas au rendez-vous, du moins jusqu'en 1939. Du vivant de Kahnweiler, Jean Hugues affirme d'ailleurs clairement que le marchand n'avait pas de visées intéressées – ou directement intéressées – en entreprenant ces publications :

Évidemment le succès de vente n'est pas grand mais ce n'est pas là le but recherché. Aussi le jeune éditeur n'est pas découragé pour préparer ses nouveaux livres²⁸⁴.

Il apparaît dès lors que les motivations de Kahnweiler étaient autres. Nous avons bien sûr mentionné son goût pour la poésie et pour la littérature contemporaine. Mais au-delà de cet intérêt littéraire, des synergies existaient entre son commerce principal et son activité d'éditeur.

Kahnweiler a pu tout d'abord user de ses publications pour accompagner sa « politique » de marchand. Un exemple probable de ce type de synergie est l'édition de *Voyages* de Vanderpyl et de Vlaminck en 1920. Comme nous le développons en annexe²⁸⁵, cet ouvrage peut être qualifié de « bleu horizon ». L'auteur, Vanderpyl, était en effet déjà connu pour son ouvrage de poésie patriotique, *Mon chant de guerre*, paru en 1917 et l'illustrateur, Vlaminck, pouvait, lui aussi, se qualifier d'ancien combattant. Il est possible dès lors que cette publication, préparée depuis Berne, soit un élément au service de la stratégie du marchand. Kahnweiler prenait en effet à cette époque ses dispositions pour tenter de faire lever les séquestres sur son stock et ses biens. Le marchand a peut-être donc voulu donner des gages au nationalisme ambiant en choisissant d'éditer, en premier lieu, cet ouvrage d'anciens combattants.

Au-delà de tels cas spécifiques, l'activité de marchand d'art de Kahnweiler bénéficia largement de son rôle d'éditeur du fait de l'imbrication des champs littéraire et artistique qui prévalut durant toute la période considérée.

Un recensement effectué sur les auteurs édités par le marchand montre en effet que la plupart d'entre eux – les trois-quarts environ – exerçaient un rôle souvent reconnu de critique

²⁸⁴ *Ibid.*, p. [5].

²⁸⁵ Annexe 1 p. 860-63.

ou de journaliste d'art. Le fait est évidemment bien connu pour Apollinaire. Max Jacob, un artiste lui-même, intervint ici ou là en tant que critique et disposait d'un réseau étendu dans le milieu artistique. Les interventions sur le cubisme de Reverdy, dans *Nord Sud* ou dans d'autres supports, ses analyses de l'œuvre de Picasso, de Braque, de Gris, de Gargallo, de Laurens, de Léger, de Matisse, etc. firent date. Vanderpyl, Malraux dès les années 1920, Gabory, Hertz, Limbour, Tzara, etc. ont tous écrit sur l'art. Desnos publia des articles sur les travaux de son ami Georges Malkine, sur ceux de Max Ernst, de Marcel Duchamp, de Francis Picabia, de Paul Klee... Gertrude Stein publiait aux États-Unis et joua presque le rôle de « représentante » du cubisme et de Kahnweiler outre-Atlantique. Carl Einstein faisait métier d'historien de l'art et de critique. Il publia, par exemple, entre 1928 et 1931 une anthologie sur l'art du XX^e siècle qui incluait la plupart des artistes ou ex-artistes du marchand. Bataille publia sur les arts primitifs et Leiris fut l'un des premiers à écrire sur l'œuvre de Joan Miró et sur celle d'Alberto Giacometti²⁸⁶. Le fait même de publier ces auteurs-critiques en les faisant accompagner par « ses » artistes était, pour Kahnweiler, un moyen extrêmement efficace d'accompagner son commerce. Il ne s'agissait nullement d'une activité artificielle d'édition montée de toutes pièces à des fins commerciales comme pouvaient le pratiquer certains marchands d'art concurrents qui distribuaient, à des fins publicitaires, des plaquettes illustrées par leurs artistes. En revanche, en éditant des textes de valeur de poètes émergents, Kahnweiler pouvait ensuite compter sur eux, sauf aléas bien sûr, pour soutenir « ses » artistes et les orientations esthétiques de sa galerie.

Cette synergie entre édition et commerce d'art peut également se mesurer à l'aune d'un cas de dissensions entre un auteur-critique, en l'occurrence Apollinaire, et Kahnweiler. Dès lors, en effet, que le poète et le marchand divergèrent sur leurs appréhensions du cubisme et de la peinture en général, le « critique » Apollinaire fut plus enclin à « favoriser » d'autres marchands que Kahnweiler en termes de conseils, d'introduction auprès d'artistes ou de « publicité ». Paul Guillaume, notamment, doit pour beaucoup sa carrière au poète qui lança le jeune marchand avant même que Kahnweiler ne soit dans l'obligation de partir à Berne.

Kahnweiler entreprit ses publications d'abord par goût pour la littérature et pour la poésie. Bien qu'elle ne fût jamais rentable, du moins jusqu'en 1939, cette activité d'édition ne releva cependant pas du mécénat comme ce fut le cas, par exemple, du soutien à la parution de *Documents* de son confrère Wildenstein. Kahnweiler n'en avait, en réalité, pas les moyens, ni avant 1914 ni pendant l'entre-deux-guerres, et il dut interrompre ses publications pendant les

²⁸⁶ Les auteurs édités par Kahnweiler peu impliqués dans la critique d'art, comme Salacrou ou Jouhandeau, sont en réalité l'exception.

années de crise. S'il persévéra dans cette œuvre éditoriale malgré les demi-échecs commerciaux répétés de ses publications, ce fut sans doute aussi en raison des synergies à long terme qu'il y trouva avec son activité principale de marchand d'art.

Les éditions de Kahnweiler de 1949 à 1968

Le champ de notre étude se limitant à l'entre-deux-guerres, nous n'avons pas étudié en détails les publications de Kahnweiler réalisées après la dernière guerre mondiale. Elles sont cependant répertoriées dans le dossier de l'exposition « Kahnweiler » de 1984 au Centre Georges Pompidou²⁸⁷. Leurs caractéristiques sont par ailleurs décrites par François Chapon²⁸⁸ ainsi que, plus succinctement, par Yves Peyré²⁸⁹. Quelques commentaires à leur sujet permettent de compléter l'appréhension de l'œuvre éditoriale du marchand dans sa globalité.

Une intervention dominante du peintre

Neuf des quatorze ouvrages publiés par la galerie Louise Leiris de 1949 à 1968 s'avèrent des livres de peintres ou des albums au sens d'Yves Peyré²⁹⁰, c'est-à-dire des ouvrages où l'intervention du peintre domine, le texte étant soit de la main de l'artiste, soit un accompagnement amical de ses travaux. Il ne s'agit donc pas, à proprement parler, de livres « illustrés ». Relève de cette catégorie toute une série d'ouvrages de Masson, pour les textes et pour les gravures, comme *Carnet de croquis* et *Sur le vif* édités en 1950, *Voyage à Venise* en 1952, *Féminaire* en 1957, *Trophées érotiques* en 1962 et *Jeux amoureux* en 1963. Il en est de même pour deux interventions de Leiris. Ce dernier joignit en effet un poème aux gravures de Masson pour *Toro*, paru en 1951, et accompagna également, en 1957, les lithographies de Picasso pour *balzacs en bas de casse et picassos sans majuscule*. Quant à l'édition de *Poèmes et lithographies*, parue en 1954, il s'agit d'un livre de peintre par excellence puisque Picasso en est le seul auteur.

Cinq autres ouvrages sont plus dans la lignée des éditions précédentes de Kahnweiler, avec une intervention duale d'un poète et d'un artiste de la galerie. Il s'agit du *Verre d'eau* de F. Ponge et de Kermadec en 1949, du *Calligraphe* de Limbour et de Beaudin en 1959, de *S.O.S.* de Roland Dorcely et de Suzanne Roger en 1961, de *La Chasse au mérou* de Limbour et d'Yves

²⁸⁷ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*

²⁸⁸ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.*

²⁸⁹ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, *op. cit.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 43 et 53.

Rouvre paru en 1963 et enfin de *Texticules* de Raymond Queneau et de Sébastien Hadengue édité en 1968.

François Chapon souligne l'inflexion donnée par Kahnweiler à la ligne éditoriale de ses publications après 1945 :

Lorsqu'en 1949, la chaîne se reforme avec le concours de Ponge et de Kermadec, la notion du livre illustré, telle qu'avait contribué à l'imposer Kahnweiler, est devenue, en quelque sorte, classique. Aussi n'est-ce plus de la même position de combat que naissent les récentes productions typographiques de la maison : beaucoup d'entre elles, d'ailleurs, ne prétendent plus amalgamer, comme jadis, deux modes d'expression, mais ne visent qu'à être des albums²⁹¹.

L'historien du livre note d'ailleurs le rôle des plus restreints de Kahnweiler dans l'édition des albums de Masson ou de Picasso : « Ici la part de l'éditeur est nulle, même dans la partition et le rythme quaternaires des feuillets. Il leur prête seulement sa raison sociale »²⁹².

En revanche, Kahnweiler paraît, aux yeux de Chapon, « renoue[r] avec son passé d'éditeur »²⁹³ avec *Le Calligraphe* de Limbour et de Beaudin et surtout avec *Le Verre d'eau* de Ponge et de Kermadec. Ce dernier ouvrage, le premier paru en fait après 1945, est d'ailleurs considéré par Peyré comme l'ultime œuvre caractéristique du marchand :

Après 1945, Kahnweiler s'est autorisé une dernière merveille de livre à la Kahnweiler, *Le Verre d'eau* de Ponge et Kermadec, ressouvenir d'un temps jamais révolu, fraîcheur d'une justesse intarissable²⁹⁴.

Corrélativement, Peyré ne retient que cette édition de Kahnweiler d'après 1945 dans son anthologie des « livres de dialogue ».

Un groupe restreint d'auteurs

Les artistes qui intervinrent pour ces éditions d'après-guerre faisaient tous partie de la galerie Louise Leiris. Il n'y eut donc pas d'exception comme cela avait été le cas pour Marie Laurencin en 1925. Les dernières recrues de Kahnweiler, Rouvre et Hadengue, prirent leur « tour ». Quant à Kermadec et à Beaudin, que la crise économique des années 1930 avait empêché d'intervenir avant 1939, le marchand les sollicita pour illustrer Ponge puis Limbour. *Le Verre d'eau* fut d'ailleurs le premier livre illustré par Kermadec. L'essentiel cependant des interventions d'artistes furent le fait à cette période des albums de Masson et de Picasso.

²⁹¹ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit., p. 122.

²⁹² *Loc. cit.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 126.

²⁹⁴ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 81.

Le groupe des poètes et des auteurs sollicités s'avère restreint. Alors qu'avant 1939, une majorité des éditions portaient sur des textes de jeunes auteurs émergents, il n'y eut, après-guerre, qu'un seul exemple de ce type, *S.O.S.* de Roland Dorcely, un jeune prodige haïtien, à la fois poète et peintre, que Leiris avait découvert et introduit auprès de son beau-père.

Du fait de ses activités intenses de galeriste et de son âge, Kahnweiler n'était plus, au cours des années 1950-1960, en relation avec de jeunes poètes ou écrivains comme cela avait été le cas pendant les années 1920 notamment. Lors d'un nouvel entretien avec Francis Crémieux en 1971, le journaliste mentionna le fait qu'il publiait moins et demanda à Kahnweiler de s'en expliquer. Le marchand, alors âgé de 87 ans, invoqua d'abord la « pénurie » d'auteurs avant de convenir qu'il s'agissait plus d'un manque de contacts avec ceux-ci lié à son âge avancé :

[Francis Crémieux] : - Vous n'allez pas me dire qu'il n'y a plus de poètes, qu'il n'y a plus d'écrivains. Il y a tout de même un contact qui semble s'être perdu, parce que des poètes, il y en a.

[Kahnweiler] : - Ça tient peut-être à mon âge²⁹⁵.

À défaut de relations avec de jeunes talents, le marchand aurait pu solliciter, plus qu'il ne l'a fait, de grands noms de la poésie. Il édita en effet Ponge et Queneau mais il aurait pu également publier Paul Éluard, René Char ou Aimé Césaire, ou même solliciter à nouveau ses anciens auteurs comme Bataille, Reverdy ou Tzara, au-delà de Leiris et de Limbour. Tous ces poètes et ces écrivains, d'Éluard à Bataille et à Reverdy, s'impliquèrent en effet à la même époque dans des publications illustrées par des peintres qui furent éditées par Bordas, par Tériade, par Seghers, par PAB (Pierre-André Benoît) etc. Qui plus est, pour illustrer une part de ces ouvrages, ces mêmes éditeurs sollicitèrent des artistes de la « nouvelle » écurie Kahnweiler comme Picasso ou Léger !

Un passage de relai

Il faut ainsi reconnaître que le Kahnweiler d'après 1945 ne participa que très marginalement au florilège d'ouvrages à deux mains qui se développa au cours des années 1950 à 1970.

Il semble en fait que le marchand ait voulu en quelque sorte passer le relai dans ce domaine de l'édition. Nous disposons ainsi de deux exemples de coopération entre Kahnweiler

²⁹⁵ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 209.

et Tériade que le marchand connaissait depuis les « dimanches de Boulogne » et qu'il a pour ainsi dire formé, par l'exemple donné, au métier d'éditeur d'art.

Tériade édita en effet en 1955 un recueil de poèmes de Pierre Reverdy, *Au soleil du plafond*, illustré par Juan Gris²⁹⁶. Pierre Reverdy avait cédé ses droits sur ces poèmes à Léonce Rosenberg en mars 1920. Gris, alors sous contrat avec Rosenberg, avait réalisé les onze lithographies de l'ouvrage mais celui-ci ne fut jamais publié du fait des déboires financiers du marchand. Kahnweiler avait refusé à l'époque de racheter à Rosenberg les droits pour ce livre et le projet resta en sommeil jusqu'au décès de Rosenberg en 1947. Reverdy réussit alors à recouvrer ses droits. Compte tenu de l'attachement de Kahnweiler pour l'œuvre et pour la mémoire de Juan Gris, on aurait pu imaginer que ce soit lui qui édite finalement ce livre. Tériade s'en chargea en fait, avec l'aval probable de Kahnweiler. Le marchand « accompagna » en effet la parution de l'ouvrage en organisant rue d'Astorg, en mai 1955, une exposition Juan Gris précisément intitulée *Au soleil du plafond*.

Un autre exemple de coopération entre Tériade et Kahnweiler concerne le peintre Beaudin. Tériade édita en effet en 1960 un « classique », *Sylvie* de Gérard de Nerval, illustré par le peintre²⁹⁷, pourtant sous contrat avec la galerie Louise Leiris. Au moment de la parution du livre, Kahnweiler organisa également une exposition pour l'artiste qui s'intitulait précisément *Autour de Sylvie*. Visiblement donc, Kahnweiler et Tériade se concertaient et le marchand laissait « ses » artistes libres de réaliser des travaux d'illustration pour d'autres éditeurs que lui.

Des éditions de prestige maintenant

On peut noter également une évolution dans la forme des éditions de Kahnweiler parues après la seconde guerre mondiale.

Les formats d'abord s'élargirent, en particulier pour les albums de Masson et de Picasso, le record revenant à *Poèmes et lithographies*, de Picasso précisément, dont le format atteignit 65 x 50 cm. La couleur, ensuite, qui avait disparu pendant les années 1930, réapparut. Les imprimeurs des gravures enfin furent de plus en plus des maisons spécialisées de grand renom, comme Mourlot Frères, Lacourière ou l'atelier Crommelynck.

²⁹⁶ Pierre Reverdy, *Au soleil du plafond*, onze lithographies de Juan Gris, Paris, Tériade, 1955, 152 p.

²⁹⁷ Gérard de Nerval, *Sylvie*, lithographies originales d'André Beaudin, Paris, Tériade, 1960, 131 p.

Clairement, en servant ses peintres devenus mondialement célèbres, la galerie Louise Leiris ne pouvait en faire moins. Le temps où Apollinaire, Derain et Kahnweiler se retrouvaient chez l'imprimeur de quartier pour tirer, avec des caractères usés²⁹⁸, *L'Enchanteur pourrissant* était donc révolu.

L'abandon de toute velléité d'extension de ses éditions

Comme nous l'avons vu, Kahnweiler avait un moment envisagé d'élargir le périmètre de ses éditions. Il avait dû renoncer à ce dessein du fait de la crise économique. Compte tenu de l'aisance financière de la galerie Louise Leiris à partir des années 1950, le marchand aurait pu reprendre ces projets. Ce ne fut pas le cas, bien au contraire.

Kahnweiler laissa tout d'abord les artistes de sa galerie libres d'entreprendre des travaux d'illustration pour d'autres éditeurs comme nous venons de le mentionner. Il confia ensuite lui-même ses écrits sur l'art à Gallimard. Cet éditeur fit par exemple paraître en 1946 l'œuvre majeure du marchand, consacrée à Juan Gris²⁹⁹. Kahnweiler ne chercha pas non plus, a fortiori, à éditer les nombreux travaux qui furent publiés, pendant ces années 1945 à 1970, sur « ses » peintres. Lorsque, par exemple, Leiris et Limbour souhaitèrent faire paraître une monographie sur leur ami Masson, ils s'adressèrent, en 1947, aux éditions des Trois Collines à Genève³⁰⁰. La galerie Louise Leiris aurait sans doute pu assurer la publication de cet ouvrage. Si Leiris et Limbour en confièrent l'édition à François Lachenal, l'animateur de ces éditions genevoises, ce fut sans doute en raison de leurs relations avec ce dernier pendant l'Occupation. Pour mémoire, les éditions des Trois Collines jouèrent à cette période un rôle essentiel pour diffuser plus ou moins clandestinement en Suisse les œuvres d'écrivains français. Lachenal, diplomate suisse à Vichy, était en effet en relation avec Vercors, Pierre Seghers, Paul Éluard, Jean Lescure, Jean Paulhan etc. À partir de 1944, il développa une nouvelle collection « Les grands peintres par leurs amis » qui s'ouvrit en décembre avec *À Pablo Picasso* d'Éluard³⁰¹, se poursuivit en 1946 par *Braque le patron* de Paulhan³⁰² puis, en 1947, par cet ouvrage sur André Masson. Tous ces auteurs édités par Lachenal étaient en fait des amis ou des relations de Leiris et de Kahnweiler ou de « ses » peintres. Nombre d'entre eux, comme Éluard ou Lescure, signèrent par exemple les préfaces de catalogues des expositions de la galerie Louise Leiris.

²⁹⁸ Voir le chapitre 3.

²⁹⁹ Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits*, op. cit., 411 p.

³⁰⁰ Michel Leiris et Georges Limbour, *André Masson et son univers*, Genève, Paris, Éd. des Trois collines, 1947, 249 p.

³⁰¹ Paul Éluard, *À Pablo Picasso*, Genève, Paris, Éd. des trois collines, 1944, 168 p.

³⁰² Jean Paulhan, *Braque le patron*, Genève, Paris, Éd. des trois collines, 1947, 181 p.

Kahnweiler avait donc bien abandonné dès les années 1930 toute idée d'élargir le périmètre de ses publications, voire de créer une maison d'édition à part entière. Le succès de sa galerie après la Libération ne l'amena pas à revenir sur sa décision. Il resta cependant en relation avec le milieu de l'édition d'art, auteurs, artistes et éditeurs, comme Skira, Tériade ou Lachenal, et favorisa le cas échéant les projets en ce domaine de ses artistes ou de ses amis.

Des éditions intégrées à l'activité commerciale de la galerie Louise Leiris

Kahnweiler s'était impliqué dans le domaine de l'édition d'abord par goût pour la littérature et pour la poésie « émergentes ». À partir des années 1930, il perdit peu à peu contact avec le milieu des jeunes poètes ou écrivains, si ce n'est par l'intermédiaire de Leiris ou de Bataille. Il se trouva donc moins motivé pour reprendre après 1945, du moins sur les mêmes bases, ses publications. Le marchand avait également « perdu la main » dans ce domaine. Sa dernière édition d'avant la guerre, le *Glossaire...* de Leiris et de Masson était la reprise d'un projet antérieur d'au moins dix ans. Vingt années s'étaient donc écoulées entre sa période active d'éditeur et la parution du *Verre d'eau* de Ponge et de Kermadec.

L'activité débordante déployée par le marchand pour relancer – avec succès – sa galerie à partir de 1945, ses tournées de conférences, les souhaits aussi de Picasso et de Masson quant à leurs travaux d'« illustration » au sein de la galerie, son âge ensuite, contribuèrent également à ce que les éditions de la galerie Louise Leiris se centrent pour l'essentiel sur un accompagnement de l'activité principale de celle-ci, le commerce d'art. Un autre facteur alla dans le même sens. L'activité d'édition de Kahnweiler releva toujours de ses goûts personnels. Lorsqu'il se trouva trop occupé puis trop âgé pour suivre cette activité, ses collaborateurs, Louise Leiris et Maurice Jardot, ne prirent pas ou très peu sa relève en termes de prospection d'auteurs ou de projets de publications. Ils orchestrèrent en revanche la parution des albums de Masson et de Picasso et la mise en œuvre des quelques publications « résiduelles » relevant encore de l'« esprit Kahnweiler ».

Dès 1959, les éditions du marchand évoquaient donc plutôt « un temps révolu » selon l'expression de Peyré. Une exposition commémorative de son œuvre éditoriale, *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler*, fut organisée cette année-là, avec un catalogue³⁰³ préfacé par Jean Hugues, libraire et éditeur lui-même de multiples « livres de dialogue ». Nombre de critiques,

³⁰³ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, galerie Louise Leiris, 1959, *op. cit.*

parmi lesquels Peyré, considèrent d'ailleurs Hugues, plus encore que Tériade par exemple, comme l'héritier de Kahnweiler en matière d'édition :

Si, parmi tous, quelqu'un fut l'exemple du meilleur, par l'ampleur de son projet, par la quête de l'alliance audacieuse entre peintres et poètes, par la rigueur touchant jusqu'à la matérialité des livres [...], Jean Hugues immédiatement se désigne à l'attention [...]. Jean Hugues est indéniablement l'héritier de Kahnweiler, le plus fidèle en esprit [...]³⁰⁴.

³⁰⁴ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, *op. cit.*, p. 84.

Chapitre 3

La réception de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler

Une réception limitée et différée

Ce chapitre est consacré à l'étude de la réception des éditions de Kahnweiler parues entre 1909 et 1939, c'est-à-dire les 28 ouvrages étudiés au chapitre précédent. Comme nous l'avons indiqué en introduction, cet examen de l'accueil réservé aux publications du marchand est effectué sur une période s'étendant jusqu'en 1950, identique pour les trois corpus d'ouvrages considérés dans cette recherche.

Les éditions de Kahnweiler ne connurent, de manière générale, que peu d'échos jusqu'après la dernière guerre mondiale, contrairement aux réalisations d'un Daragnès par exemple. Son œuvre éditoriale pourrait même être considérée comme une « invention critique » de Skira¹, de Chapon² voire, plus récemment encore, de Peyré³. L'extension jusqu'en 1950 de cette période d'étude permet cependant de mettre en évidence l'inflexion sensible observée après 1945 dans la réception de ces ouvrages, à la faveur, notamment, de l'engouement qui s'affirmait à l'époque pour les « livres de peintres ».

Cet examen de réception est d'abord basé sur les écrits des critiques d'art et de bibliophilie⁴. L'absence de toute mention des ouvrages de Kahnweiler, ou une présence très sélective, dans tel ou tel article ou ouvrage de synthèse de l'entre-deux-guerres est également signalée, ce « silence critique » faisant partie de la réception. Compte tenu, ensuite, de la rareté de ces avis bibliophiliques, il a également été fait appel à d'autres sources d'information. Celles-ci seront présentées au cas par cas, à l'instar de la participation de l'éditeur Kahnweiler aux Expositions internationales de 1925 et de 1937 ou de la présence – ou non – de ses éditions au

¹ Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, av.-prop. de Claude Roger-Marx, « Comment j'ai fait mes livres » par Henri Matisse, Genève, A. Skira, 1946, 121 p.

² François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.*

³ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, *op. cit.*

⁴ Nous commentons les sources utilisées pour cette revue de la critique bibliophilique – comme *Plaisir de bibliophile*, *Byblis*, *Arts et métiers graphiques*, *Le Mercure de France* pour sa rubrique bibliophilique, etc. – en introduction du chapitre 6, « Réception de l'œuvre de Daragnès ». Les publications de ce dernier ont fait l'objet, en effet, d'une couverture critique particulièrement dense de la part de ces médias.

sein de la bibliothèque privée assemblée par le mécène Jacques Doucet, en tant que marqueur de la réception de l'œuvre éditoriale du marchand par les milieux de l'avant-garde.

Présentée de manière chronologique, cette étude explicitera la réception, à un même moment, des parutions récentes et des publications antérieures. Les évolutions dans le temps de perception des différentes éditions de Kahnweiler seront ainsi mises en évidence. La fortune critique, immédiate et ultérieure, des ouvrages des trois cycles de publications du marchand s'avèrera ainsi sensiblement différente.

Ce chapitre ne traite que de la réception des éditions de Kahnweiler. La réception des œuvres picturales de « ses » artistes n'est donc pas directement examinée ici, bien qu'elle influe sur celle de leurs travaux d'illustration. La même remarque s'applique d'ailleurs aux textes. Nous nous sommes efforcé cependant de relier la réception de chaque ouvrage au contexte de renommée de l'auteur et de l'artiste.

Des ouvrages ignorés ou décriés (1909-1914)

L'Enchanteur pourrissant fut publié par souscription le 27 novembre 1909 et l'ami Salmon signala la parution de l'ouvrage dans *Paris-Journal*⁵. Comme l'explique Laurence Campa, cette première publication de Kahnweiler – et la première édition d'Apollinaire – passa cependant pratiquement inaperçue⁶.

Le même *Paris-Journal* annonça peu après la publication « pour la saison prochaine d'une édition de luxe d'un roman fort curieux de Max Jacob : *Saint Matorel* »⁷. L'entrefilet⁸ précisait que l'ouvrage serait illustré de « remarquables eaux-fortes » de Picasso. Cette annonce d'une intervention à venir de Picasso dans l'illustration d'un livre déclencha immédiatement une sorte de critique préventive, parue dans la revue *Le Livre et l'Image* sous le titre de « L'éditeur des "ratés" du dessin » :

M. Kahnweiler semble vouloir devenir l'éditeur dont *Paris-Journal* souhaitait un jour la venue, qui se fit une spécialité d'illustrer les œuvres de bons poètes des produits extravagants des ratés et des pasticheurs [...]. De si beaux débuts nous font espérer que continuant sa série, nous devons bientôt à M. Kahnweiler des illustrations de Dufy, autre cynique pasticheur ; de

⁵ André Salmon, « Les livres », dans *Paris-Journal*, 20 janvier 1910.

⁶ Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. 299.

⁷ *Paris-Journal*, 21 juin 1910.

⁸ L'entrefilet, non signé, fut probablement rédigé ou inséré par Salmon.

Marquet [...] et de tous les « phénomènes » artistiques, en un mot, dont M. Charles Morice, le critique canaque, s'est fait le défenseur professionnel⁹.

L'auteur¹⁰ de ces lignes s'en prenait donc moins aux poètes édités par Kahnweiler, Apollinaire ou Max Jacob, qu'à leurs illustrateurs, et surtout à Picasso. Il faut évidemment placer cette intervention critique envers le peintre – encore une fois « préventive » ! – dans la cadre de la cabbale contre le cubisme « canaque » qui faisait rage à cette période. Il est probable aussi que la critique bibliophilique voyait d'un très mauvais œil l'irruption dans le livre d'une imagerie révolutionnaire, qu'elle soit produite par des « fauves » ou par des « cubistes ».

Les parutions proprement dites de *Saint Matorel*, des *Œuvres burlesques...* et du *Siège de Jérusalem* ne soulevèrent pas plus d'écho dans la presse que celle de *L'Enchanteur pourrissant*. Un assez long article du critique d'art et de bibliophilie Noël Clément-Janin, paru en 1913, s'en prit cependant à nouveau à *Saint Matorel*, cette fois après sa publication. Après avoir glosé sur « le livre cubiste », Clément-Janin déplorait l'impression défectueuse de l'ouvrage puis traitait de ses illustrations :

Reste l'illustration. Le mot est en toutes lettres, ou presque, sur le titre du volume « *illustré d'eaux-fortes par Pablo Picasso* ». Généralement, l'éditeur indique le nombre de planches ; c'est un attrait pour l'amateur. On sait que Jean Gigoux en avait mis 600 dans *Gil Blas* ; Tony Johannot, 600 dans *Molière* ; Doré, 425 dans *Les Contes drolatiques*. Plus récemment, [...], Grasset, 240 dans *Les Quatre Fils Aymon*, etc.

Combien croyez-vous qu'en ait composé M. Picasso ? N'oubliez pas que la fécondité est un apanage du génie.

QUATRE, pas une de plus, pas une de moins ! Mais quelles eaux-fortes !

Un grattouillage insane du cuivre où les lignes droites se butent contre les lignes courbes, en faisant jaillir un clapotis de petits traits noirs et pressés. Et pas de légende ! À quel passage du livre, à quel personnage se rapporte cette illustration de cabanon ? Mystère ! [...].

Celui que je plains le plus dans cette affaire, ce n'est point le spéculateur qui oublie que le sens critique a toujours été nécessaire pour discerner les œuvres valables de celles qui ne le sont pas ; ce n'est pas le rusé fabricant de ces rébus, non plus que les écrivains qui font le boniment devant la baraque, non plus que les marchands, au nez et aux doigts crochus, qui agrippent au passage les billets de banque imprudents qui volètent... Non ! Celui que je plains, c'est le malheureux auteur de *Jean Matorel*, M. Max Jacob.

Car – c'est invraisemblable ! – ce roman n'est pas mauvais. Il rappelle successivement des tas de bons auteurs [...]. M. Max Jacob ne manque ni d'esprit, ni de fantaisie, ni d'observation. Ce sont de vieilles qualités, des qualités bien françaises, qui n'ont rien de cubiste. Est-ce pour cela que l'Espagnol Picasso s'est trouvé impuissant à les rendre ?¹¹

⁹ « Varia », dans *Le Livre et l'Image*, nouvelle série n° 2, avril-juillet 1910, p. 99.

¹⁰ L'article n'est pas signé.

¹¹ Noël Clément-Janin, « Variétés. Un livre cubiste », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 juin 1913, p. 3.

Cet article, qui résume sans doute la perception « immédiate » par le milieu de la bibliophilie des quatre premières éditions de Kahnweiler, épargne donc les auteurs, Apollinaire et Max Jacob, et éreinte les artistes, en particulier Picasso. La forme des ouvrages – l’absence de tout élément décoratif, la présence d’un nombre limité d’illustrations, etc. – est également critiquée. Elle ne répondait en effet à aucun des canons en vigueur à l’époque dans l’édition bibliophilique. Enfin, le rapport très distendu, ou peu perceptible, des images au texte choqua à une époque où l’illustration était majoritairement narrative, voire légendée.

Au travers de cette intervention de Clément-Janin, transparait également tout un arrière-plan raciste et antisémite qui sous-tendra jusqu’en 1945 l’évaluation de l’œuvre éditoriale du juif et allemand Kahnweiler¹² par tout un pan de la critique d’art et de bibliophilie française.

Une réception très sélective (1915-1927)

La guerre et l’immédiate après-guerre fut évidemment une période de silence critique sur l’œuvre de Kahnweiler. Tout au plus trouve-t-on quelques propos racistes à l’encontre du marchand d’art¹³.

En 1920, Morin-Jean¹⁴ fit paraître l’une des premières études rétrospectives sur la gravure sur bois française. Sans citer explicitement *L’Enchanteur pourrissant* ou *Les Œuvres burlesques...*, le critique fit état des travaux xylographiques de Derain, évoquant notamment la « vigueur » de l’artiste dans sa manière de graver¹⁵. Il s’agit d’un écho, assourdi, à « l’effroi des bibliophiles » lorsqu’ils découvrirent les gravures « nègres » de Derain pour *L’Enchanteur* notamment¹⁶. Mais, une décennie après la parution de l’ouvrage, ignorée alors par la presse, le contexte de sa réception avait changé du tout au tout.

¹² On peut noter que ces relents de racisme s’appliquaient également à l’Espagnol Picasso, *a contrario* du cas de Derain.

¹³ Par exemple : Marc Henry, « Milieux juifs allemands », dans *Le Mercure de France*, 16 juin 1916, p. 639 ; ou, au moment des ventes Kahnweiler à Drouot : « Le carnet d’un curieux », dans *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*, 4^e année, 1921, p. 486.

¹⁴ L’archéologue et spécialiste de la xylographie Morin-Jean intervint curieusement assez peu pour l’édition de luxe et illustra essentiellement des ouvrages de la collection *Le Livre de demain* de Fayard, la série concurrente du *Livre moderne illustré* étudiée en troisième partie.

¹⁵ Morin-Jean, « Essai sur la gravure sur bois originale moderne », dans *L’Art et les artistes*, nouvelle série, 1920, p. 119.

¹⁶ Comme le rapporte Gérard Bertrand dans son ouvrage de 1971 : Gérard Bertrand, *L’illustration de la poésie à l’époque du cubisme : 1909-1914, Derain, Dufy, Picasso, op. cit.*, p. 25. Nous n’avons pas trouvé, en effet, de référence directe à ce propos.

Apollinaire, tout d'abord, déjà épargné en 1909 par la critique, se trouvait désormais auréolé d'une gloire posthume. Le peintre Derain, ensuite, tout récemment démobilisé, connaissait un large et vif succès. Les exemplaires invendus de *L'Enchanteur pourrissant*, mis sous séquestre en 1914 comme tous les biens de Kahnweiler¹⁷, partirent donc très vite lors des ventes de Drouot et Gallimard fut en mesure, en 1921, de rééditer¹⁸ l'ouvrage en *fac simile*¹⁹. *L'Enchanteur pourrissant* fit désormais partie des ouvrages majeurs de la bibliophilie, souvent cité dans les articles de revue, à l'instar du *Bestiaire* du même Apollinaire illustré par Dufy²⁰.

Les très nombreuses éditions de Kahnweiler des années 1920 à 1926 ne connurent que des échos immédiats restreints, selon un scénario identique à celui qui prévalut pour ses publications d'avant la guerre.

La NRF ne rendit ainsi compte, pour toute la durée de l'entre-deux-guerres, que de trois éditions du marchand, *Lunes en papier* de Malraux²¹, *Cœur de chêne* de Reverdy²² et *Soleils bas* de Limbour²³. Les courtes interventions correspondantes, élogieuses, relèvent de l'analyse littéraire et les « illustrateurs » de ces ouvrages, de Léger à Masson, ne sont même pas cités. Bien qu'elle ne comportât pas de rubrique bibliophilique, la NRF commentait pourtant, assez souvent, des éditions illustrées. L'équipe de la revue semble donc avoir considéré Kahnweiler, à juste titre sans doute, comme un éditeur avant tout littéraire. Edmond Jaloux, en revanche, ajouta un commentaire sur l'intervention de Suzanne Roger pour *La Couronne de Vulcain* dans un article sur l'œuvre poétique de Max Jacob paru dans *Les Nouvelles littéraires* :

Et je signale, pour finir, un étrange conte breton, savoureux et pittoresque, princièrement édité par la galerie Simon. Il est illustré par Mme Suzanne Roger, qui est une admirable artiste peu connue et dont les œuvres dégagent une impression de mystère et de fièvre tout à fait singulière. C'est un illustrateur fantastique de la plus rare qualité, et je souhaite que les éditeurs utilisent ses dons, très personnels, de visionnaire²⁴.

¹⁷ Il restait, en 1914, 5 des 25 exemplaires sur Japon et 38 des 75 exemplaires sur Hollande.

¹⁸ Nous ignorons, comme nous l'avons indiqué, dans quel cadre juridique cette réédition eut lieu : accord commercial avec Kahnweiler ou rachat à l'État par Gallimard des droits sur *L'Enchanteur pourrissant* mis sous séquestre.

¹⁹ Encart dans la N.R.F., n° 89, 1^{er} février 1921.

²⁰ Voir par exemple « Au pays des livres », dans *Plaisir de bibliophile*, 1^{ère} année, n° 1, février 1925, p. 56.

²¹ Georges Gabory, « LUNES EN PAPIER, par André Malraux avec des gravures sur bois de Fernand Léger (Éditions de la galerie Simon) », dans N.R.F., n° 101, 1^{er} février 1922, p. 228.

²² Paul Morand, « CŒUR DE CHÊNE, par Pierre Reverdy (Éditions de la galerie Simon) », dans N.R.F., n° 104, 1^{er} mai 1922, p. 599.

²³ Marcel Arland, « SOLEILS BAS, par Georges Limbour (Kahnweiler) », dans N.R.F., n° 136, 1^{er} janvier 1925, p. 89.

²⁴ Edmond Jaloux, « L'esprit des livres », dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 3 mai 1924, p. 3.

L'Exposition des arts décoratifs de 1925²⁵ comportait une section du livre. Tous les métiers correspondants furent invités à y participer. La galerie Simon fit ainsi partie des exposants²⁶ au même titre que Vollard, la NRF²⁷, Émile-Paul frères²⁸, Ferenczi²⁹ et bien d'autres éditeurs. Pendant quelques semaines, les « modestes » plaquettes de Kahnweiler, du moins celles qu'il édita après 1920, côtoyèrent donc les ouvrages prestigieux de Vollard, les illustrés de luxe de Daragnès et les brochés « grand public » imagés par Serveau et par ses collaborateurs.

L'Exposition donnait lieu à la remise de récompenses. La galerie Simon n'en reçut aucune³⁰ et son nom n'est cité ni dans le rapport officiel³¹, ni dans les comptes rendus de l'évènement publiés à divers titres dans des ouvrages ou des revues. L'Exposition mettait en effet en exergue les arts décoratifs français et les productions austères d'un Kahnweiler n'intéressèrent que fort peu le jury et la critique. Tout au plus peut-on trouver ici ou là³² des références aux travaux xylographiques de Vlaminck, et donc, sans nécessairement les citer, aux éditions de *Voyages* de Fritz Vanderpyl et de *Communications* de Vlaminck lui-même.

Un premier article s'intéressant d'un peu plus près à des œuvres récentes éditées par Kahnweiler parut en 1926 sous la plume de Claude Roger-Marx. Le critique mit ainsi en avant précisément ces deux ouvrages illustrés par Vlaminck ainsi que *Brigitte...* de Jouhandeau et de Marie Laurencin :

Qu'il grave sur bois ou sur pierre, Vlaminck triomphe dans le blanc et le noir. Quand les bibliophiles rendront-ils justice aux deux plaquettes, *Voyages*, *Communications*, publiées avec soin et sans réclame par la Galerie Simon où vient de paraître un charmant opuscule, *Brigitte*, orné de lithographies de Marie Laurencin ?³³

L'intervention de Roger-Marx constitue donc l'un des rares « coup de chapeau » donné à Kahnweiler au cours de ces années difficiles. On remarquera cependant que le critique se base

²⁵ Le titre complet de l'évènement était : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925.

²⁶ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes : catalogue général officiel*, Paris, avril-octobre 1925, Paris, impr. de Vaugirard, 1925, p. 110.

²⁷ La NRF, rappelons-le, publiait, sous la houlette de Roger Allard, des ouvrages illustrés de luxe.

²⁸ Daragnès dirigea une collection d'illustrés de luxe chez Émile-Paul frères à partir de 1923.

²⁹ Serveau assura, chez Ferenczi, la direction artistique du *Livre moderne illustré*.

³⁰ « Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : liste des récompenses », dans *Journal officiel de la République Française*, 5 janvier 1926, p. 100-104.

³¹ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : rapport général, Livre, classe 15*, Paris, Lib. Larousse, 1929, p. 45-68.

³² Par exemple : « Au pays des livres », dans *Plaisir de bibliophile*, 1^{ère} année, n° 4, automne 1925, p. 188 ou Noël Clément-Janin, « Le livre et ses éléments », dans *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, 1925, « L'Art vivant » éd., Paris, Larousse, 1929, p. 65.

³³ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Le Mercure de France*, 1^{er} juillet 1926, p. 217.

sur les œuvres les plus « accessibles » au milieu bibliophilique parmi les productions du marchand. Il n'est en effet ici question ni des *Lunes en papier* illustrées par Léger, ni des *Pélican* illustrés par Laurens, ni d'aucun des ouvrages illustrés par Masson. Roger-Marx était sans doute, à l'époque, l'un des plus ouverts des critiques de bibliophilie mais il appartenait bien à ce milieu qui appréciait peu ou pas les avant-gardes, qu'elles soient cubistes, post-cubistes, abstraites ou surréalistes.

La revue *Plaisir de bibliophile* avait lancé en fin d'année 1925 un référendum parmi ses lecteurs pour désigner les dix plus beaux livres illustrés du XX^e siècle. Le critique Georges Première avait alors proposé une liste indicative d'une cinquantaine de volumes allant de *Parallèlement* de Verlaine accompagné de lithographies de Bonnard (Vollard, 1900) à *Thaïs* d'Anatole France illustré par Louis Jou (Les Cent Bibliophiles, 1924). *L'Enchanteur pourrissant* figurait bien entendu dans cette liste³⁴. La revue rendit compte des résultats de l'enquête quelques mois plus tard. Aucune des œuvres de Kahnweiler ne figura au palmarès final³⁵ bien que des ouvrages comme *L'Enchanteur* de Derain ou *Communications* de Vlaminck aient réuni un certain nombre de suffrages. Le milieu bibliophilique restait donc toujours réticent vis-à-vis des ouvrages publiés par le marchand, trop éloignés dans leur conception de ses goûts.

Roger-Marx, grand amateur, dès cette époque, de livres illustrés par des peintres, fit paraître peu après, dans la même revue, un article entièrement consacré à « Vlaminck illustrateur ». Le critique y confirmait son appréciation des deux ouvrages imagés par l'artiste, *Voyages* et *Communications* :

Une âme naïve, populaire, brusque et pathétique s'exprime ici par la plume et le canif. Ces étonnements, ces sursauts, cette invention du monde sont d'un homme-enfant que n'a pas encore ligoté l'habitude [...]. Il a besoin de contraste : partout il en crée. C'est ce qui fait de lui un graveur unique. Du blanc, du noir, cela lui suffit : il va les déchaîner l'un contre l'autre, jamais on n'aura vu d'ombre plus opaque, de plus brusques clartés [...]. Sans archaïsme volontaire, Vlaminck, d'instinct, a retrouvé la fraîcheur d'âme et de métier des illustrateurs du XV^e [...]. Vlaminck est, avant tout, un imagier. Aïmons-le dans sa force et sa chaude sauvagerie³⁶.

L'intérêt de Roger-Marx pour les travaux de Vlaminck, et donc pour ces deux éditions, est cependant l'exception. C'est, en effet, pour l'essentiel *L'Enchanteur pourrissant* qui est cité

³⁴ Georges Première, « Les plus beaux livres illustrés du XX^e siècle », dans *Plaisir de bibliophile*, 1^{ère} année, n° 4, automne 1925, p. 226-230.

³⁵ Georges Première, « Enquête sur les plus beaux livres illustrés du XX^e siècle », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 5, hiver 1926, p. 37-44.

³⁶ Claude Roger-Marx, « Vlaminck illustrateur », dans *Plaisir de bibliophile*, 3^e année, n° 10, printemps 1927, p. 74-82.

dans les nombreux ouvrages ou articles de revue bibliophilique qui parurent à cette période³⁷. La réception de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler fut donc éminemment sélective pendant les années 1920, la critique ne retenant pratiquement, *a posteriori*, que *L'Enchanteur* et, pour les productions récentes, les deux ouvrages de Vlaminck.

La traversée du désert (1928-1945)

La crise de l'édition de luxe en 1927-1928 puis la crise économique aviva les tensions entre les diverses composantes de l'illustration littéraire, des éditions de l'avant-garde jusqu'aux collections de vulgarisation. D'une réception sélective, l'accueil réservé aux éditions de Kahnweiler se mua en une quasi ignorance, sauf de la part de quelques initiés, d'autant plus que les productions du marchand cessèrent pratiquement à partir de 1931.

Dans un ouvrage-maître sur la gravure sur bois européenne, le critique belge Roger Avermaete dressa, en 1928, l'historique du renouveau de la xylographie en France. Les travaux de Vlaminck et de Derain sont évidemment cités. Selon le critique, le parti pris de « simplification déformante » de Derain, dans *L'Enchanteur* notamment, se « heurte à la typographie. L'ensemble manque d'harmonie, de style »³⁸. À l'instar de Roger-Marx³⁹, Avermaete trouvait plus de « saveur » aux bois gravés par Vlaminck, y compris les plus récents⁴⁰. En revanche, les travaux xylographiques de Léger et de Braque – *Lunes en papier* et *Le Piège de Méduse* sont, rappelons-le, ornés de bois – n'eurent guère les faveurs d'Avermaete : « Fernand Léger et Braque n'ont pas manqué de graver le bois. Ce n'est pas ce qu'ils ont fait de mieux »⁴¹. De telles appréciations de la part d'un critique belge sur des travaux de gravure et d'illustration d'éminents peintres français ne manquèrent pas de provoquer quelques réactions au sein du milieu bibliophilique⁴², sans pour autant que ce même milieu se soit particulièrement intéressé aux ouvrages incriminés, du moins à leur parution.

³⁷ Par exemple André Warnod, « Le livre moderne », dans *L'Ami du lettré*, 1927, p. 215-229 ou Raymond Hesse, *Le livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du livre, 1927, p. 218-221.

³⁸ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, rééd. Vaduz, Quarto Press, 1977 [éd. originale 1928], p. 19.

³⁹ Roger-Marx réitéra, à propos de *Communications*, son appréciation des travaux xylographiques de Vlaminck dans un article de 1929 : Claude Roger-Marx, « S'illustrer », dans *Plaisir de bibliophile*, 5^e année, n° 17, mars 1929, p. 14.

⁴⁰ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴² Comme celle de Bertrand Guégan qui tenait la rubrique « L'œil du bibliophile » de la récente revue *Arts et métiers graphiques* : Bertrand Guégan, « L'œil du bibliophile », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 11, 15 mai 1929, p. 692.

Raymond Hesse publia en 1929 une nouvelle somme, très détaillée, sur le livre d'après-guerre. L'ouvrage traite largement des ouvrages illustrés par des peintres, Derain, Vlaminck, Segonzac, etc. Toutefois, comme dans sa précédente étude, Hesse ne cite, parmi les éditions de Kahnweiler, que *L'Enchanteur pourrissant*.

Le milieu bibliophilique restait donc très peu réceptif aux productions de Kahnweiler. Nous savons en fait que le marchand ne plaçait ses ouvrages qu'auprès de sa clientèle d'art, celle qui s'intéressa, pour simplifier, au cubisme puis à l'art de Masson. Pour tenter de documenter ce pôle de réception positive, nous avons inventorié⁴³ les publications de Kahnweiler acquises par le couturier Jacques Doucet pour sa collection privée, en tant que reflet d'une réception par les milieux de l'avant-garde⁴⁴. Le mécène décéda en 1929 et ses acquisitions s'étaient interrompues en 1927-1928. Le dernier ouvrage de Kahnweiler présent dans sa bibliothèque est *C'est les bottes de 7 lieues...* de Desnos et de Masson, paru en 1926. Sur les 22 publications éditées jusqu'à cette date, 17 figurent dans la collection de Doucet. Les quatre éditions du premier cycle, avec notamment les deux titres illustrés par Picasso, sont bien sûr présentes. Les principaux « manquants »⁴⁵ du deuxième cycle sont, comme par hasard, *Voyages* de Vanderpyl et de Vlaminck, *Communications* de Vlaminck et *Brigitte...* de Jouhandeau et de Marie Laurencin ! Enfin, tous les titres du cycle « Masson », jusqu'en 1926, sont présents⁴⁶. Autrement dit, la réception de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler par les milieux de l'avant-garde – du moins telle que perçue par ce recensement – est à peu près l'image inversée de celle réservée aux éditions du marchand par le milieu bibliophilique, si l'on excepte le cas de *L'Enchanteur* qui fait l'unanimité.

La revue *Plaisir de bibliophile* organisa en 1930 une nouvelle enquête auprès de ses lecteurs, cinq ans après la première, en leur demandant cette fois de sélectionner dix des « plus beaux livres illustrés des dix dernières années »⁴⁷. Georges Première donnait à titre indicatif une liste d'une soixantaine d'ouvrages parus depuis 1920. La seule édition de Kahnweiler

⁴³ Il s'agit d'une recherche sur le catalogue de la BLJD en prenant soin de ne retenir que les ouvrages référencés comme appartenant à la collection Jacques Doucet.

⁴⁴ Pour ses acquisitions, le mécène s'appuya – contre rémunération – sur les avis d'auteurs comme André Suarès, Max Jacob, Aragon et André Breton. Pour les conseils de Breton et d'Aragon, voir notamment : André Breton, *Lettres à Jacques Doucet : 1920-1926*, prés. et éd. par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, 2016, 265 p.

⁴⁵ Il manque également, pour ce cycle, *Le Guignol horizontal* de Hertz et de Togorès et *Le Casseur d'assiettes* de Salacrou et de Juan Gris.

⁴⁶ Nous avons vu au chapitre précédent que *La Révolution surréaliste* incluait des encarts annonçant la parution de ces ouvrages. Il n'est donc pas étonnant qu'André Breton ait recommandé à Doucet de les acquérir.

⁴⁷ Georges Première, « Les plus beaux livres illustrés des dix dernières années », dans *Plaisir de bibliophile*, n° 21, avril 1930, p. 84-91, n° 23, 1930, p. 160-167 et n° 24, 1930, p. 211-216.

figurant dans cette « présélection » est, comme l'on pouvait s'y attendre, *Communications* de Vlaminck. Mais aucune des publications du marchand n'apparut dans le score final. Le critique Roger-Marx⁴⁸ n'apporta pas même ses suffrages à Vlaminck et préféra élire Laboureur, Segonzac et... Daragnès ! En réalité, depuis plusieurs années, Kahnweiler n'éditait plus que des ouvrages d'avant-garde et ses publications étaient passées au-dessous du seuil de visibilité et d'acceptation du milieu de la bibliophilie, y compris de ses acteurs les plus ouverts comme l'était Roger-Marx.

L'heure était venue, en fait, aux grandes rétrospectives sur une activité, l'illustration, en déclin, voire moribonde, comme l'affirma, en novembre 1931, le dessinateur et critique Jean Bruller (le futur Vercors) : « Le Livre d'après-guerre, en tant qu'il reflète une période, est bien mort ». Son article⁴⁹, une revue sur les illustrés de l'après-guerre, ne cite pas une œuvre du corpus de Kahnweiler.

Le conservateur de musée et critique d'art Paul Angoulvent mentionna bien, en revanche, *L'Enchanteur pourrissant* dans un ouvrage d'histoire du livre français⁵⁰. Toutefois, l'éditeur de cette première publication d'Apollinaire se trouva être maintenant la NRF ! S'agit-il d'une erreur du critique, liée à la réédition de l'ouvrage par Gallimard en 1921 ? Ou d'une contrevérité « spontanée », Angoulvent ne pouvant admettre que le poète national ait été édité par un juif allemand ? Nous penchons pour cette dernière hypothèse à la lecture des nombreux développements du critique sur « la période d'inflation et de licence » dans laquelle, selon lui, était entrée après-guerre l'édition illustrée et dont Angoulvent appelait la fin :

À ce moment, toute la belle jeunesse qui avait rempli la scène aura pris de l'âge, et les qualités profondes de la race auront établi la prédominance de l'ordre et de l'équilibre⁵¹.

Le critique d'art et de bibliophilie Noël Clément-Janin publia lui aussi, à la même période, un imposant ouvrage illustré sur la bibliophilie contemporaine. Dressant tout d'abord un panorama des époques bibliophiliques, Clément-Janin faisait remarquer, non sans quelque justesse, que le cubisme avait moins bouleversé la littérature que l'art si bien que les œuvres

⁴⁸ Georges Première détaille en effet les réponses fournies par les critiques ou les collectionneurs les plus connus.

⁴⁹ Jean Bruller, « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 26, 15 novembre 1931, p. 41-62.

⁵⁰ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 205.

⁵¹ *Ibid.*, p. 209.

« cubistes », telle « Saint Malhorel » [sic], faisaient montre d'un hiatus entre leur texte et leurs illustrations :

Celle-ci [la littérature], en dépit de certaines échappées (Jean Cocteau) demeure intelligible, explicite, voire objective. De sorte qu'il y a un désaccord frappant entre la netteté du texte, sa correction grammaticale et syntaxique, et l'insignifiance prétentieuse ainsi que l'inintelligibilité, disons la farce, des vignettes qui l'accompagnent. Je renvoie, par exemple, au Saint Malhorel de Max Jacob, auquel les rébus de Picasso n'ajoutent que le prestige d'un nom, lequel serait bien surfait, s'il n'avait que ces insanités à son actif.⁵²

Presque 20 ans plus tard, le critique retrouvait donc le ton de ses diatribes à l'encontre des premières illustrations cubistes de Picasso. Clément-Janin ne manqua pas, ensuite, de rappeler les propos tenus récemment par Vlaminck sur le cubisme :

M. Maurice de Vlaminck, remontant à la grande crise originelle, n'est pas plus tendre pour le « cubisme asexué » qui ne devait avoir qu'une « durée éphémère », parce qu'il n'était qu'une « duperie », une « formule étroite », troublante par son imprévu, mais sans lien avec la nature⁵³.

Enfin, un peu plus loin dans son ouvrage, Clément-Janin faisait remonter aux premières éditions de Vollard « le point de départ du mouvement extrémiste en illustration »⁵⁴. Le critique rejoignait ainsi le point de vue d'Angoulvent, expliquant ainsi le peu de succès rencontré par les premières publications de Vollard, de Derain ou de Dufy :

Mais le même public [qui appréciait les ouvrages « académiques »] ne ménageait ni ses critiques ni son dédain aux détracteurs de l'ordre établi, qu'il fût politique, littéraire ou artistique. On s'explique facilement, dans ces conditions, que les protagonistes de livres non orthodoxes aient vu leurs efforts mal accueillis. Tels furent les éditeurs Floury, Ambroise Vollard, Pellet, le peintre Derain et le décorateur Raoul Dufy⁵⁵.

Quelques lignes de Christian Zervos, parues la même année 1932 dans sa revue *Cahiers d'art*, détonnent dans ce concert « réactionnaire ». Un numéro spécial de la revue était en effet consacré à l'œuvre de Picasso et l'un des articles présentait *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac illustré par l'artiste, récemment édité par Vollard. Bien au fait des publications de Kahnweiler, Zervos fit ainsi un parallèle entre les publications des deux marchands :

M. Ambroise Vollard est incontestablement aujourd'hui le seul éditeur français qui ose innover toutes les fois que cela lui est possible [...]. M. Vollard est le premier éditeur qui ait osé en grand ce qu'un autre éditeur remarquable, M. Kahnweiler, avait essayé en petit, c'est-

⁵² Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, Paris, R. Kieffer éd., 1931-1932, vol. 1, p. 28.

⁵³ *Ibid.*, vol. 1, p. 52.

⁵⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 200.

⁵⁵ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 204.

à-dire de nous donner un texte illustré avec des dessins de Picasso autres que ses dessins à figuration dite classique⁵⁶.

Nous trouvons donc là un nouveau et fort rare « coup de chapeau » à l'œuvre éditoriale du marchand pendant l'entre-deux-guerres. On notera cependant que Zervos parle presque au passé de cette œuvre et que, en 1932, c'était encore le « maître » de Kahnweiler en matière d'édition, Vollard, qui faisait l'actualité.

Un grand silence critique entoura ensuite les publications du marchand, suspendues il est vrai en 1931 après la parution de *L'Anus solaire* de Georges Bataille.

Nous retrouvons trace, cinq ans plus tard, de l'éditeur Kahnweiler en tant que participant à l'Exposition internationale de 1937⁵⁷. La galerie Simon est en effet citée parmi les éditeurs exposants de la classe 52 « Illustrations, illustrés, livre d'art » présidée par l'artiste et imprimeur Jean-Gabriel Daragnès⁵⁸. Comme en 1925, Kahnweiler exposa donc ses ouvrages aux côtés de ceux de Ferenczi, de la NRF ou de Vollard. Nombre d'illustrateurs participèrent également à l'évènement dans cette même classe 52, à l'instar de Clément Serveau⁵⁹. Mais aucun des peintres sous contrat de la galerie Simon à cette période⁶⁰ n'exposa, pas même en peinture (classe 27) ou en gravure (classe 29 ou classe 54), puisque, contrairement à l'Exposition de 1925, celle de 1937 avait ouvert ses portes à toutes les disciplines artistiques.

Compte tenu du succès très relatif de sa présence à l'Exposition de 1925, on peut s'interroger sur les motivations de Kahnweiler dans cette nouvelle participation. On peut rappeler, tout d'abord, que le marchand était en quelque sorte déjà représenté à l'évènement par le biais de ses prêts d'œuvres pour les deux expositions d'art parallèles à l'Exposition internationale proprement dite⁶¹. Des artistes comme Picasso, Derain, Vlaminck, Braque, Léger ou Juan Gris étaient maintenant reconnus. Le marchand pouvait donc escompter intéresser quelques clients à ses publications illustrées par ces artistes, voire aux travaux de Laurens et de Manolo, eux aussi exposés au Petit Palais. En revanche, les milieux de l'art à l'origine des expositions de 1937 restaient pas ou peu ouverts à l'abstraction et au surréalisme. Aucune toile

⁵⁶ Christian Zervos, « Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac illustré par Picasso », dans *Cahiers d'art*, n° 3-5, 1932, p. 193.

⁵⁷ Le titre complet de l'Exposition est : Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris, 1937.

⁵⁸ *Exposition internationale, Paris, 1937, Catalogue général officiel*, Paris, R. Stanger, 1938, p. 385.

⁵⁹ Les trois protagonistes de cette thèse se trouvèrent donc à nouveau réunis à l'occasion de cet évènement.

⁶⁰ Beaudin, Borès, Kermadec, Klee, Lascaux, Masson, Roger, Roux.

⁶¹ Nous avons déjà évoqué la participation de Kahnweiler à ces deux expositions, l'une tenue au Petit Palais, « Les maîtres de l'art indépendant », et l'autre au Jeu de Paume, « Origine et développement de l'art international indépendant ».

de Masson, par exemple, ne fut exposée lors de ces événements. Dans cette ambiance, les dernières éditions de Kahnweiler n'avaient guère de chance de soulever de l'intérêt.

Comme en 1925, l'Exposition de 1937 donna lieu à des remises de récompenses, et, comme en 1925, la galerie Simon n'en reçut aucune⁶², tandis que le jury de la classe 52, présidé par Daragnès, remettait un « grand prix » à Vollard, un « diplôme d'honneur » à Ferenczi et à Vlaminck, une « médaille d'or » à Serveau etc.⁶³ Aucun rapport détaillé de l'Exposition ne parut ou n'eut le temps de paraître avant la dernière guerre mondiale. Non primées, les éditions de Kahnweiler n'y auraient certainement pas figuré. Elles ne sont pas non plus citées, du moins directement, dans un ouvrage paru en accompagnement de l'Exposition, *Les Artistes à Paris, 1937*, dans lequel Daragnès traitait de l'illustration, Louis Marcoussis de l'eau-forte et Armand Lanoux du bois gravé. Lanoux commenta cependant, une fois n'est pas coutume, *Les Œuvres burlesques...* illustrées par Derain mais pour déplorer, à cette occasion, l'intrusion des peintres dans le bois gravé :

Une dernière distinction importante reste à esquisser. Il y a le graveur professionnel et le peintre qui élargit ses moyens d'expression par la gravure. Le peintre connaît généralement peu la technique de cet art particulier, en improvise une et fait une apparition bouleversante. [...]. Je pense particulièrement à Derain le secret qui intervint avec véhémence dans les bois gravés, vers 1912, avec d'étonnantes illustrations d'œuvres de Max Jacob. Quelque éclatante qu'ait pu être cette intervention, elle eut la mauvaise fortune de servir de justification aux planches bâclées de ceux qui se réclamèrent de cet illustre exemple⁶⁴.

L'« effroi des bibliophiles »⁶⁵ perdurait donc en 1937 !

Trois articles publiés la même année dans *Arts et métiers graphiques* retraçaient, à l'occasion de l'Exposition, l'historique du livre illustré depuis la guerre. Aucune de ces revues, signées par Jean Bruller⁶⁶, Pierre Mac Orlan⁶⁷ et Roger Dévigne⁶⁸, ne crut utile de mentionner le nom de Kahnweiler. Traitant, lui aussi, de l'œuvre de Derain en illustration, Dévigne

⁶² « Exposition internationale de Paris 1937. Rapport sur les opérations du jury, suivi de la liste des récompenses décernées », dans *Journal officiel de la république française, documents administratifs*, 22 juillet 1938, p. 912-913.

⁶³ Picasso, qui n'« exposait » pas en illustration, mais en peinture et en gravure, se vit décerner un double « grand prix » par les jurys correspondants.

⁶⁴ Armand Lanoux, « Force et facilité du bois gravé », dans *Les artistes à Paris, 1937*, préf. Jean de Bosschère, Paris, Éd. Arts, Sciences, Lettres, 1937, p. 77.

⁶⁵ Rappelons qu'il s'agit d'une expression rapportée par J.-R. Thomé dans l'article : J.-R. Thomé, « Derain, Dufy et Marcoussis illustrateurs de Guillaume Apollinaire », dans *Le Livre et ses amis*, n° 10, 1946, p. 31.

⁶⁶ Jean Bruller, « Évolution du livre de collectionneur de 1919 à nos jours », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 31-36.

⁶⁷ Pierre Mac Orlan, « Les décorateurs, les illustrateurs du Beau Livre » (1^{re} partie), dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 36.

⁶⁸ Roger Dévigne, « Les décorateurs, les illustrateurs du beau livre, suite », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 40-46.

mentionna bien *L'Enchanteur* mais, comme Angoulvent quelques années auparavant, le critique en attribua la paternité à la NRF ! Les éditions de Kahnweiler avaient donc presque définitivement disparu, en 1937, de l'horizon bibliophilique.

Une chappe de silence s'abattit ensuite sur l'œuvre éditoriale du marchand jusqu'en 1939 et, *a fortiori*, jusqu'en 1945.

Les premiers signes d'une reconnaissance (1945-1950)

Après la période faste, sous l'Occupation, du livre illustré de luxe, le libraire et éditeur Léopold Carteret fit paraître, en 1946, une version complétée du *Trésor du bibliophile*⁶⁹, une somme en cinq volumes sur les illustrés modernes édités jusqu'en 1945. L'ouvrage, comportant un répertoire classé par ordre alphabétique des noms d'auteurs, listait bien l'ensemble des publications de Kahnweiler et de la galerie Simon. Cependant, alors que l'œuvre éditoriale de plusieurs acteurs de l'illustration, comme la NRF ou Vollard, faisait l'objet de commentaires particuliers, celle de Kahnweiler était passée sous silence. Enfin, seuls les travaux de Derain et de Vlaminck, parmi les artistes sollicités par le marchand, firent l'objet d'une analyse détaillée⁷⁰. Visiblement, la grille d'évaluation des illustrés de Carteret, en 1946, restait voisine de celles développées, pendant les années 1930, par Clément-Janin ou par Angoulvent. Cette interprétation du *Trésor du bibliophile* paraît confirmée à la lecture d'une diatribe⁷¹ de Carteret à l'encontre des pouvoirs publics en place en 1937 – cette « période politique de facilité » –. Le libraire, à l'époque président du Syndicat des éditeurs de livres d'art, s'était en effet insurgé contre les faveurs offertes à l'avant-garde pour les admissions à l'Exposition.

La même année 1946, Albert Skira publia son *Anthologie* sur les livres de peintres⁷², la première du genre. L'ouvrage présentait une sélection de livres, tous illustrés par des artistes de renom. Bien au fait des publications de Kahnweiler et le connaissant personnellement, comme nous l'avons vu précédemment, Skira reprit dans son anthologie toutes les éditions du marchand⁷³. Il paraît donc utile de comprendre les motivations de l'éditeur dans ses choix. Skira ne s'exprima pas lui-même à ce sujet mais confia à Claude Roger-Marx, qui avait sans doute

⁶⁹ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, Paris, L. Carteret, 1946-1948, 5 vol., 305 p., 261 p., 330 p., 412 p., 207 p.

⁷⁰ *Ibid.*, vol. 3, p. 293-295.

⁷¹ *Ibid.*, vol. 1, p. 255-257.

⁷² Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, op. cit.

⁷³ Il manque cependant dans le répertoire de Skira *Le Glossaire...* En revanche, l'éditeur attribue à tort à Kahnweiler la paternité de *La Cassette de plomb* de Gabory et de Derain (Cf. le paragraphe « Sources »).

contribué à l'exercice, le soin d'en expliciter les critères dans l'avant-propos de l'ouvrage. Le critique fit d'abord état de l'élément essentiel ayant guidé leur choix :

Qu'un beau livre doive être bien construit, d'accord. Mais, avec Albert Skira, nous pensons que l'important, c'est qu'à l'origine une intelligence, une sorte de *complicité* règnent entre ces êtres complémentaires [l'auteur et l'illustrateur] qui parfois se sont longuement cherchés à travers l'espace, à travers les siècles, qui se *répondent* sans s'être connus, et qu'un même livre unit à jamais⁷⁴.

Skira et Roger-Marx mettaient donc en avant, pour leur sélection, l'observation, éminemment subjective, de cette « complicité » entre l'artiste et l'auteur, laquelle devait, à leurs yeux, prendre le pas sur des considérations plus techniques comme l'architecture du livre ou son « unité ». Ils indiquaient ensuite clairement leur goût pour les travaux des peintres, par opposition à ceux des professionnels de l'illustration :

Par amour pour l'illustrateur occasionnel opposé à l'illustrateur de carrière, par méfiance envers les spécialistes du livre, Albert Skira, tout en reconnaissant les mérites des graveurs de métier, n'a mis au premier plan que des peintres, ceux qui lui ont paru les plus audacieux et les plus représentatifs de notre temps⁷⁵.

L'intérêt de Skira pour les peintres les plus « audacieux » du moment n'était sans doute pas une nouveauté. En revanche, l'adhésion – peut-être partielle ? – de Roger-Marx à ce propos constituait une évolution esthétique significative de la part du critique d'art qui, tout au long des années 1930, ne s'intéressa ni aux surréalistes ni aux abstraits, par exemple. Roger-Marx dressait ensuite un historique de ces livres de peintres, ce qui l'amena à rappeler, notamment, la période héroïque des premières éditions de Kahnweiler :

C'est l'époque où furent publiés *L'Enchanteur pourrissant*, *Le Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée*, *Les Œuvres burlesques et Mystiques de frère Matorel*, *Saint Matorel*, *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*. Pour combien de lecteurs ? [...] Les clients n'affluaient ni chez Kahnweiler ni chez Deplanche⁷⁶.

Poursuivant sa fresque, le critique passa des livres cubistes aux ouvrages des surréalistes :

C'est dans un sens un peu différent que le Surréalisme, prévu par Redon dans ses *Tentations*, permettra plus tard à Salvador Dali, Miró, Masson, Chirico, Beaudin, Vieillard, de créer, par la combinaison de lignes abstraites, qui s'accordent si volontiers avec les signes imprimés, un domaine de rêve⁷⁷.

Opinions du seul Skira ? Effet d'un mûrissement des idées esthétiques du critique liée à la période de guerre ? Roger-Marx, en incluant les peintres surréalistes et surtout Masson dans

⁷⁴ Claude Roger-Marx, « Avant-propos », dans Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, op. cit., p. X.

⁷⁵ *Ibid.*, p. XII.

⁷⁶ *Ibid.*, p. XIV.

⁷⁷ *Ibid.*, p. XV.

son horizon esthétique, paraît en tout cas avoir nettement évolué dans ses convictions depuis les années 1930. Quoi qu'il en soit, *L'Anthologie* de Skira marqua les débuts d'une pleine reconnaissance de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler.

Il n'y eut plus, ensuite, jusqu'en 1950, de référence de synthèse traitant des éditions du marchand. Pour suivre l'évolution de leur réception, il y a donc lieu de se reporter aux multiples monographies dédiées à des peintres-illustrateurs qui fleurirent à cette période. Les plus connues sont celles publiées par Pierre Mornand, en association avec J.-R. Thomé, dans une série d'ouvrages traitant des « artistes du livre ». Nous commentons ici leurs analyses de l'œuvre de Derain, de Picasso et de Masson, les trois principaux intervenants pour Kahnweiler.

Mornand, à l'époque conservateur honoraire de la BNF, se chargea de la monographie concernant Derain⁷⁸. Commentant la genèse de *L'Enchanteur*, le conservateur rappelait tout d'abord l'influence, à l'époque, de l'art nègre sur les recherches picturales de l'artiste : « Une sorte d'archaïsme oriental vint se greffer sur le modernisme de Derain »⁷⁹. Mornand rendait ainsi compte, sans employer le terme, de l'« effroi des bibliophiles » à la vue des illustrations révolutionnaires de cet ouvrage :

Nous avons sous les yeux des images évocatrices de contrées lointaines et barbares où, [...], des êtres aux formes simiesques serpentent, s'accroupissent ou s'érigent immuables comme des idoles nègres⁸⁰.

Le conservateur trouvait ensuite visiblement plus à son goût les illustrations des *Œuvres burlesques*, également commentées, ainsi que celles du *Nez de Cléopâtre* de Gabory. Mais, pour Mornand, l'artiste ne pouvait en rester à ces divertissements : « Ce ne fut là qu'un intermède. Derain ne pouvait se complaire en des fantaisies un peu trop faciles et futiles »⁸¹. Dès lors, les interventions ultérieures du peintre faisaient l'objet de commentaires appréciateurs de la part du conservateur, en particulier *Les Héroïdes*, « jusqu'à présent la plus belle réussite néo-classique d'André Derain »⁸². À la lecture de ces propos, on peut comprendre que, dans leur répartition des tâches, ce soit le critique et historien d'art J.-R. Thomé, et non Mornand, qui intervint pour les monographies de Picasso et de Masson.

⁷⁸ Pierre Mornand, « André Derain », dans *Vingt-deux artistes du livre*, intr. J.-R. Thomé, Paris, A. Cymboliste, 1948, p. 133-144 et p. 297.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁸¹ *Ibid.*, p. 138.

⁸² *Ibid.*, p. 140.

Thomé débuta son analyse des ouvrages illustrés de Picasso par un exposé sur le cubisme dont *Saint Matorel* et *Le Siège de Jérusalem* sont, en matière de livre, les premières manifestations : « Il s'agissait pour Picasso non de la compréhension sensible de l'objet, mais de sa connaissance transcendante, et de donner ainsi forme à l'abstraction »⁸³. Le critique mettait ensuite en avant l'aspect multiforme de l'art de Picasso, du classicisme des *Métamorphoses* au « surréalisme » de ses compositions accompagnant des textes d'Éluard ou de Desnos. Sans complaisance excessive – Thomé soulignait telle ou telle opération commerciale de l'artiste –, cette monographie faisait donc entrer, en quelque sorte, les œuvres illustrées de Picasso, et notamment les deux titres édités par Kahnweiler, dans l'histoire de l'illustration.

L'appréhension par Thomé de l'œuvre illustrée de Masson⁸⁴, l'une des premières publiées, relevait au contraire d'un processus doublement inachevé, en termes à la fois de création et d'évaluation. Dans son introduction, Thomé faisait remarquer que les surréalistes n'avaient pas véritablement fourni « le criterium indispensable pour les juger esthétiquement »⁸⁵. Dès lors, la critique n'avait d'autre choix que d'user des « normes habituelles ». Aux yeux de Thomé, toutefois, les travaux de Masson s'avaient sans doute les plus accessibles, parmi ceux des surréalistes, à un tel examen :

André Masson pourrait bien être un des rares surréalistes qui aient réussi parfois à nous imposer un autre univers, d'une réalité aussi vivante, mais surnaturelle, que celui qui tombe sous nos sens⁸⁶.

Le critique exposait ensuite le contexte qui prévalut lors de la conception par Masson de la série des ouvrages que l'artiste illustra pour Kahnweiler, de *Soleils bas* au *Glossaire*, ce qui constitue un fait nouveau et notable dans cette revue de réception. Thomé avouait son intérêt pour telle de ces œuvres, sa déception pour telle autre, à l'instar de *L'Anus solaire* :

On est assez déçu de voir Masson, au lieu de s'élever jusqu'à l'envergure cosmique que réclamait le sujet, se borner à griffonner de petites pointes sèches [...] ⁸⁷.

Malgré ces avis partagés, à propos d'ailleurs d'une œuvre à l'époque encore en devenir, cette intervention de Thomé constituait, en 1950, l'une des premières appréhensions positives

⁸³ J.-R. Thomé, « Pablo Picasso », dans Pierre Mornand, J.-R. Thomé, *Vingt artistes du livre*, op. cit., p. 224.

⁸⁴ J.-R. Thomé, « André Masson », dans Pierre Mornand, J.-R. Thomé, *Vingt artistes du livre*, op. cit., p. 193-202 et p. 304.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 198.

des travaux d'illustration de Masson, le grand absent de l'horizon critique de l'entre-deux-guerres.

Skira, Roger-Marx et Thomé avaient donc ouvert la voie à une pleine reconnaissance de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler, selon un processus qui ne s'achèvera, en fait, qu'au début du troisième millénaire.

Synthèse provisoire

Un premier niveau d'explication de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler

Au cours des chapitres précédents, plusieurs des raisons ayant amené le marchand à entreprendre cette activité d'édition ont été mentionnées. Il en est de même de certains facteurs ayant régi les caractéristiques de ses publications. Nous complétons et synthétisons ici cette analyse « explicative » en ayant soin de distinguer les éléments attribuables à la personnalité de Kahnweiler de ceux liés au contexte artistique, littéraire, économique, politique etc. auquel le marchand se trouva confronté.

L'exposé de ces déterminants de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler est agencé en traitant successivement des trois caractéristiques principales de ses éditions, la primauté du texte, la sobriété des ouvrages et le dialogue établi – souvent – entre peintre et poète. Un dernier paragraphe introduit une représentation simplifiée de cette « explication » de l'éditeur Kahnweiler.

Des textes avant tout

Comme nous l'avons vu, Kahnweiler a d'abord édité des auteurs, le plus souvent des poètes, avant de publier « ses » peintres.

Cet aspect de ses publications est évidemment à rapprocher de son goût pour la poésie de son époque. Le marchand s'en est clairement expliqué en évoquant ses premières années d'activité à Paris, lorsqu'avec « ses » quatre « hussards », il côtoyait tous les jours Apollinaire ou Max Jacob :

Vous comprenez, nous vivions dans une atmosphère d'euphorie, de jeunesse, d'enthousiasme qu'on ne peut plus guère imaginer. Les œuvres des poètes, Apollinaire et Max à ce moment-là (Reverdy n'est venu qu'un peu plus tard), représentaient pour nous quelque chose de formidable : ma femme savait *La Chanson du mal aimé* par cœur, entièrement, moi aussi. D'autre part ces poètes n'avaient pas d'éditeur à ce moment-là. C'est ainsi que l'idée m'est venue de faire des éditions avec ces poètes-là, illustrées par leurs amis les peintres¹.

¹ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 66.

S'il est possible que, pendant les années 1911-1914, le jeune Kahnweiler se soit progressivement trouvé moins intégré dans le milieu de la poésie et des lettres, il s'efforça, durant son exil à Berne, de se tenir informé de l'actualité littéraire et artistique parisienne.

Dès son retour à Paris, son ami Max Jacob, désormais le poète de référence après le décès d'Apollinaire, lui ouvrit grand l'accès à son réseau et Kahnweiler put inviter à ses « dimanches de Boulogne » la plupart des jeunes écrivains et poètes émergents de la scène parisienne, comme André Malraux ou Raymond Radiguet, ainsi que des auteurs déjà reconnus comme Pierre Reverdy ou Marcel Jouhandeau. Le marchand participa largement au cours de ces « années folles » aux divers événements organisés par Jean Cocteau notamment. Les textes édités à cette période, très variés par leur style, mais d'une même « verve acidulée », constituent un véritable feu d'artifice littéraire.

Une inflexion nette se produisit ensuite, entre 1923 et 1926, dans les relations de Kahnweiler au sein du milieu littéraire. Par l'intermédiaire de deux de « ses » peintres, Élie Lascaux et surtout André Masson, il rencontra tout le « groupe de la rue Blomet », de Michel Leiris à Robert Desnos, et se trouva « projeté » à l'avant-garde surréaliste en éditant plusieurs textes-phares de ce mouvement. Le lyrisme et l'humour qui prévalaient depuis 1909 dans ses publications cédèrent alors la place à une ironie grinçante ou à l'angoisse existentielle qui étreignait ces auteurs.

Partageant dès 1927-1928 les réticences de Masson vis-à-vis de l'embrigadement politique et moral orchestré par André Breton, le marchand accompagna « ses » jeunes écrivains dans leur dissidence par rapport à l'orthodoxie surréaliste. Après avoir été une succursale de *La Révolution surréaliste*, ses éditions s'apparentèrent alors à la revue *Documents* d'où Georges Bataille, seule figure intellectuelle à même de tenir tête à Breton, menait la fronde.

La crise économique mit ensuite en sommeil les activités de commerce et d'édition de Kahnweiler. Le marchand resta cependant en contact avec l'actualité littéraire, ne serait-ce que par l'intermédiaire de Leiris, de Masson et de Bataille. Il suivit de près, par exemple, l'implication de ces derniers dans l'aventure de la revue *Minotaure*, les amenant à reprendre langue avec Breton, en une sorte d'union sacrée littéraire, artistique et antifasciste. La dernière publication de Kahnweiler avant la dernière guerre mondiale, le *Glossaire...*, s'inscrit d'ailleurs dans ce même mouvement.

Moins en contact avec de jeunes poètes après 1945, Kahnweiler se désintéressa de son activité d'édition qui devint alors, pour l'essentiel, un accompagnement de son commerce d'art.

Sobriété et économie

Les éditions de Kahnweiler se caractérisent également par leur sobriété, dans leur présentation comme dans leur esprit.

Nous avons évidemment rapproché cet aspect de ses publications de son esprit janséniste hérité de sa formation à Stuttgart ainsi que de ses réticences envers toute forme de décoration. Il y a lieu également de rappeler les éléments de contexte qui amenèrent Kahnweiler, au cours des années 1910, à instituer le modèle épuré de ses éditions. Comme nous l'avons vu, l'architecture de sa première publication, *L'Enchanteur pourrissant*, qu'il avait déléguée à Apollinaire, était encore relativement proche de la norme bibliophilique. Le recours ensuite, improvisé, à Picasso pour accompagner le *Saint Matorel* de Max Jacob modifia la donne. Kahnweiler osa alors publier un ouvrage accompagné simplement de quelques gravures en hors texte et cette édition lui servit de modèle pour la plupart de ses publications ultérieures.

Il faut rappeler à ce propos l'un des traits de caractère du marchand qui, dans ses choix esthétiques, ne se soucia jamais de l'opinion du public ou de celui des critiques, comme il s'en expliqua au cours de son entretien avec Francis Crémieux :

[Francis Crémieux] : - [...] il faut aussi compter sur le public, il a son mot à dire.

[Kahnweiler] : - Non, il n'a rien à dire.

[F.C.] : - Vous ne croyez pas au public ?

[K.] : - Rien, il n'a rien à dire du tout. Il y viendra forcément ; il y en aura d'abord quelques-uns puis il en viendra d'autres. La chose bonne et belle percera toujours, prévaudra toujours. Ça peut mettre plus ou moins longtemps, mais ça viendra. Tandis que le succès public rapide est à mon avis plutôt mauvais signe pour la simple raison [...] que tout de même il n'est pas donné à tout le monde de goûter la peinture, d'être sensible à la peinture [...]².

Ce même aspect de la personnalité de Kahnweiler peut être invoqué pour expliquer divers détails de conception de ses ouvrages comme l'absence de toute légende en regard des gravures, même les plus impénétrables, accompagnant ses livres.

Il y a lieu, enfin, de faire ressortir les aspects simplement économiques dans cette présentation « sobre » des éditions du marchand, en se référant, par exemple, aux éditions de

² Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 179.

Vollard. Ce dernier fut en effet l'un des maîtres de Kahnweiler et le jeune marchand s'inspira certainement du précédent de ses publications – prestigieuses – pour se lancer, lui aussi, dans cette activité. Toutefois, dès ses débuts d'éditeur, Kahnweiler se départit de l'exemple donné par son maître, dont il faut rappeler, avec Yves Peyré, le caractère des publications :

En fait, ces hommes [Vollard, Skira, Tériade...] se sont passionnés pour le *livre de peintre*, le livre coûteux, chic, claironnant, tapageur, dont la subtilité (sauf exceptions) n'est pas franchement le fort³.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Kahnweiler n'eut en fait ni le goût ni les moyens financiers, du moins jusqu'aux années 1950, de reconduire la forme des éditions de Vollard.

Les motivations des deux marchands dans leurs activités éditoriales, largement concomitantes, diffèrent d'ailleurs. Vollard publia des *peintres* pour accompagner en quelque sorte le succès de son activité de marchand, à des fins donc proche de la publicité ou du mécénat. Kahnweiler, quant à lui, édita des *auteurs* accompagnés par « ses » peintres, à des fins donc avant tout littéraires. Tout au plus escompta-t-il quelques synergies à long terme entre cette activité et son commerce d'art, « ses » auteurs étant pour la plupart également des critiques d'art à même de soutenir les orientations esthétiques de ses galeries successives.

Dialogue entre peinture et poésie

Yves Peyré, rappelons-le, voit en Kahnweiler « le paradigme » du « livre de dialogue » entre peintre et poète :

D'un bout à l'autre de son destin, il [Kahnweiler] restera fasciné par ce tandem singulier de la peinture et de l'écriture se défiant et se mêlant dans le désir de deux hommes si proches et si dissemblables, épris du travail de l'autre. Kahnweiler, par l'opiniâtreté de sa démarche, son absence de concession sans faille, son jansénisme inquiet, a instauré une continuité qui a rendu le *livre de dialogue* irréversible [...]⁴.

Pour autant, doit-on considérer Kahnweiler, ainsi que le fait Yves Peyré, comme le réel architecte de ce dialogue entre peinture et poésie au travers de ses éditions ?

Rappelons en premier lieu l'enchaînement logique des facteurs mis au jour comme déterminants du rapport images-texte des publications du marchand. Nous avons ainsi relié les orientations esthétiques des artistes à la facture des images qu'ils créaient, celle-ci au mode préférentiel d'illustration qu'ils pratiquaient, et ce dernier, enfin, à leur propension à s'accorder

³ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000, op. cit.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

avec un auteur et un texte. Le caractère d'écriture picturale de l'art des avant-gardes, cubistes avant 1914 et surréalistes pendant l'entre-deux-guerres, par exemple, nous a permis d'expliquer le haut niveau de dialogue peintre-poète d'éditions comme *Saint Matorel* ou *Simulacre*, reposant essentiellement sur une homologie de structure entre les images et le texte. Nous nous sommes alors interrogé sur le rôle de Kahnweiler dans la conception de tels ouvrages.

Kahnweiler fut bien conscient, mais peut-être *a posteriori*, du caractère d'écriture picturale du cubisme et de l'art de Masson. Il voyait par exemple dans les travaux de Picasso, de Braque et de Gris une rhétorique nouvelle :

Le cubisme a fait table rase de toutes les formules usées dont les débris traînaient encore. Il a repensé le problème de l'art plastique figuratif tout entier. En considérant la peinture et la sculpture comme ce qu'elles sont, comme des *écritures* et non comme la création de doubles du monde extérieur, les quatre grands peintres cubistes ont redonné à ces arts une base solide, tout en leur ouvrant le chemin de toutes les libertés. *Ils ont créé une rhétorique nouvelle [...]*⁵.

Le marchand interprétait la peinture de Masson en termes proches, avec seulement quelques nuances quant au caractère des signes graphiques utilisés par cet artiste :

Ce qu'il convient de relever ici, c'est qu'en même temps il [Juan Gris] arrivait à réaliser dans toute son acception la définition de la peinture qui s'est imposée à nous dès le début de cette étude, à savoir une *écriture utilisant des signes graphiques*⁶.

Les signes dont se sert Gris sont des « emblèmes ». Ils sont un couteau, un verre. Ils ne sont jamais des « symboles » car ils n'ont jamais de double identité, comme c'est le cas si fréquemment chez Masson⁷.

En fait, cet art en forme d'écriture plastique, de Picasso à Masson, correspondait aux goûts esthétiques essentiels du marchand et fut celui auquel il voua sa carrière et sa vie. Seules les évolutions du contexte général, politique et artistique, l'amenèrent, en effet, à s'écarter, momentanément ou partiellement, de ce centrage esthétique. Le marchand paraît ainsi avoir plus subi que soutenu le retour à l'ordre de « ses » peintres historiques au cours des années 1920. Et s'il intégra à sa galerie, à la même époque, des artistes dont l'inspiration esthétique était autre, ce fut largement pour des raisons de circonstances.

Pour autant, ce penchant esthétique ne guida pas réellement ses choix en matière d'édition. Comme nous l'avons vu à propos de la constitution des tandems peintres-poètes, les

⁵ Daniel Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, op. cit., p. 147. Les italiques sont de l'auteur.

⁶ Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, op. cit., p. 265. Les italiques sont de l'auteur.

⁷ *Ibid.*, p. 246.

auteurs et les artistes de Kahnweiler furent, bien mieux que lui, à même de réunir les conditions d'une « fusion » entre peinture et poésie dans leurs œuvres communes.

Kahnweiler s'avère en réalité un éditeur de textes qu'il faisait illustrer par des peintres de sa galerie. Lorsque ces peintres avaient les dispositions nécessaires pour dialoguer avec leurs homologues en poésie, les ouvrages produits en portèrent la marque. Les « livres de dialogue » de Kahnweiler, un tiers environ de ses publications, sont donc avant tout l'œuvre commune de leurs intervenants. *Ces ouvrages, qui font aujourd'hui la renommée de l'éditeur, ne sont pas la résultante d'un concept éditorial et artistique que le marchand d'art aurait mis en œuvre. Ils sont issus d'une conjonction, à un moment donné, entre ses goûts littéraires d'une part et ses goûts esthétiques d'autre part, ceux-là mêmes qui l'avaient conduit à intégrer le ou les artistes concernés à sa galerie.*

Kahnweiler a dû sans doute percevoir – *a posteriori* là encore – la consonance particulière entre les illustrations et le texte de certaines de ses publications. Ses écrits sur la littérature cubiste, par exemple, pourraient en être le témoin :

On peut dire que l'accord est *complet* sur tous les points entre peintres et poètes cubistes : même conception de la structure de l'œuvre comme de son contenu, même manière d'objectiver l'Erlebnis [expérience] pour autrui⁸.

On peut noter cependant que seules deux de ses éditions, les ouvrages de Max Jacob et de Picasso, relèvent de ce modèle d'une littérature cubiste illustrée par un peintre cubiste. Le marchand lui-même comptait pourtant également Apollinaire, Reverdy, Einstein et Stein parmi les poètes cubistes⁹. S'il avait réellement eu en tête d'éditer d'autres livres « doublement cubistes », synonymes d'une haute consonance probable, il aurait par exemple associé Laurens, et non Manolo, avec Reverdy comme il en avait la possibilité.

L'ambition de Kahnweiler en matière d'illustration de ses ouvrages semble en fait avoir eu trait d'abord à l'esthétique des images elles-mêmes. Or le marchand tenait en estime les travaux de tous « ses » artistes dès lors qu'il les avait intégrés à sa galerie¹⁰. Il laissa donc souvent l'auteur qu'il avait choisi d'éditer s'entendre avec l'un de ses peintres pour la réalisation de l'ouvrage ou l'inverse d'ailleurs avec Masson, confiant dans le résultat de leur

⁸ *Ibid.*, p. 315. Les italiques sont de l'auteur.

⁹ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰ Kahnweiler, commentant les « lignées » esthétiques de « ses » nouveaux peintres, distinguait les néo-manieristes issus de Juan Gris, comme Beaudin, Lascaux et Roux, et les néo-baroques issus de Picasso, à l'instar de Masson, Miró [sic], Suzanne Roger et Kermadec : Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits, op. cit.*, p. 289. Comme par hasard, cette distinction proposée par Kahnweiler lui-même recouvre peu ou prou la propension de chaque lignée à dialoguer avec des poètes au travers d'un livre illustré.

collaboration, et lorsqu'il intervint, il n'eut sans doute guère de scrupules ou de doutes quant à ces questions d'accord entre partenaires.

Le marchand d'art Kahnweiler fut donc paradoxalement un éditeur avant tout littéraire et plus un médiateur, souvent libéral, entre « ses » auteurs et « ses » artistes qu'un réel architecte de leur « dialogue ». S'il fut bien le paradigme des éditeurs de « livres de dialogue », ce fut la résultante de son génie « double », celui d'un marchand d'art hors norme, d'une part, et celui d'un éditeur de poésie exceptionnel, d'autre part. En somme, le concepteur, en 1909, de sa marque d'éditeur « aux deux coquilles » (figure 3), symbole sans doute du dialogue entre peinture et poésie¹¹, aurait donc pu, tout autant, lui proposer comme emblème un Hermès janiforme, dont les deux faces auraient symbolisé ses qualités d'exception.



Figure 3 La marque des éditions Kahnweiler (reprise de l'illustration 1-4)

Une « explication » imagée de l'éditeur Kahnweiler

Les principaux facteurs explicatifs de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler sont rassemblés sur la figure 4.

¹¹ Nous faisons ici référence à une interprétation nouvelle de la marque « aux deux coquilles » des éditions Kahnweiler proposée en annexe 1 p. 836-41. Celle-ci est censée être une allusion à une règle d'imprimerie limitant à deux le nombre de coquilles autorisées dans un ouvrage. Nous pensons qu'Apollinaire, le concepteur sans doute de cet emblème, a voulu symboliser le dialogue entre peinture et poésie.

En partie gauche, sont listés les principaux traits de personnalité du marchand mentionnés au cours de cette étude comme ayant pesé dans sa décision d'entreprendre cette activité d'édition ou sur les caractéristiques de celle-ci. Les spécificités principales de ses publications apparaissent à droite du schéma.

Au centre de l'image, sont figurés des éléments de contexte général, comme la guerre de 1914-1918, la crise économique ou les tensions politiques, ainsi que des éléments de contexte spécifique comme la fréquentation par Kahnweiler de cercles littéraires ou artistiques ou comme ses relations avec tel ou tel acteur de ces milieux.

Les flèches symbolisent des interactions ou des effets.

Cette figure fait bien apparaître une liaison logique « en amont », via Picasso et Masson, entre les chaînes artistique et littéraire « menant » aux éditions mais une absence de relation d'effet « aval » entre ces mêmes chaînes : Kahnweiler n'est pas intervenu directement sur le dialogue entre « ses » peintres et « ses » auteurs.

Cette « explication », ici simplifiée, de l'éditeur Kahnweiler sera complétée en quatrième partie.

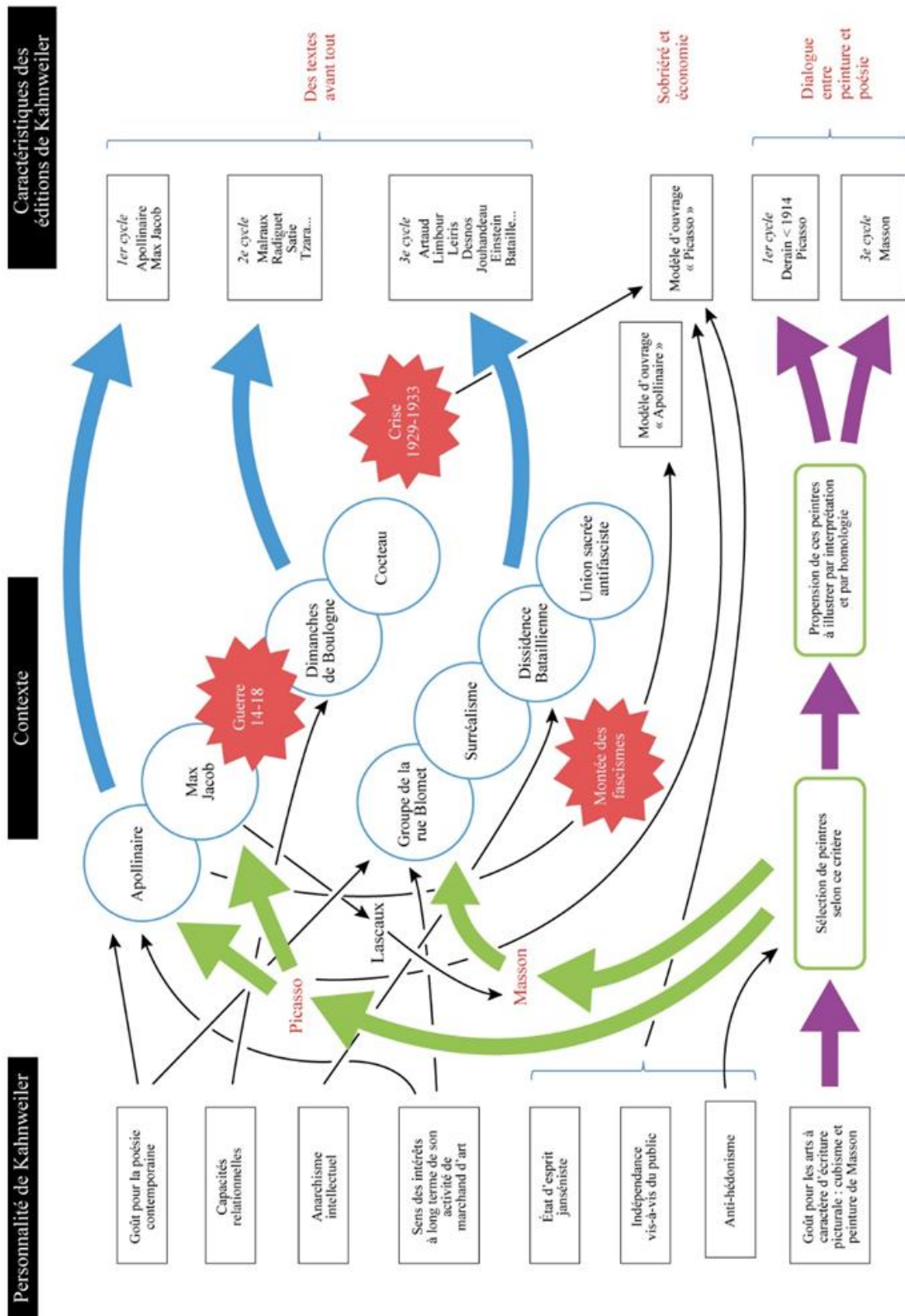


Figure 4 Les déterminants de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler

Figure 4 Les déterminants de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler

Deuxième Partie

Jean-Gabriel Daragnès : l'artisan

Chapitre 4

La vie de Daragnès et le contexte de ses publications

La vie et le parcours professionnel de Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) sont relativement documentés. Les éditions du Linteau ont notamment publié en 2001¹ puis en 2007² deux dossiers consacrés à l'artiste et à l'imprimeur d'art. Ces publications comportent des éléments biographiques ainsi que de nombreux témoignages. Nous nous référerons donc très souvent à ces deux sources principales. Des informations complémentaires, permettant notamment des recoupements, ont été rassemblées en recourant à des documents de l'époque, articles de presse et de revues ou ouvrages, ou aux sources manuscrites ou orales commentées dans le paragraphe « Sources », à l'instar des informations directement reçues de Baptiste-Marrey³ ou de Peter Frank⁴ auxquelles nous ferons ponctuellement référence.

Daragnès ayant consacré, sous diverses formes, toute son existence au livre illustré, nous traiterons dans ce chapitre à la fois de sa vie et de sa personnalité et des contextes successifs de ses publications.

De son apprentissage chez *Christofle* à la publication de *La Ballade*

Jean-Gabriel Daragnès est né en 1886 à Bordeaux⁵ dans une famille de milieu très modeste. Son père, originaire de Gironde, était charpentier et sa mère, landaise, ouvrière⁶. La famille monta en 1888 à Paris où ses parents et lui-même vécurent jusqu'à leur décès. Les

¹ *Jean-Gabriel Daragnès*, Villeneuve sur Yonne, les Amis du Vieux Villeneuve, Paris, Éd. du Linteau, 2001, 114 p.

² *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*

³ Comme nous l'indiquons dans le paragraphe « Sources », nous avons pu recueillir le témoignage sur Daragnès de l'écrivain Baptiste-Marrey peu avant son décès.

⁴ De même, Peter Frank a bien voulu nous communiquer de précieuses informations sur la vie et l'œuvre de Daragnès.

⁵ La plupart des biographies de Daragnès donnent Guéthary pour son lieu de naissance alors qu'il est né à Bordeaux. André Beucler, cherchant peut-être à concilier légende et réalité, indique, dans un texte non daté mais postérieur au décès de Daragnès : « D'origine basque, Daragnès, Gab, comme on disait dans presque tous les milieux, était né le 2 avril 1886 dans le train qui emmenait sa mère à Bordeaux » : « André Beucler », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 16. Cette même information sur les circonstances de la naissance de Daragnès se retrouve dans les écrits de Léon-Paul Fargue de 1955 : Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture*, Paris, Gallimard, 1955, p. 157.

⁶ Baptiste-Marrey précise que la mère de Daragnès aurait été « culottière » : Baptiste-Marrey, « Une adolescence sur la butte », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 28.

origines basques de Daragnès, qu'il revendiqua constamment, sont donc discutables. Le fait est qu'il fut toujours attaché, sentimentalement, à cette région, en invoquant notamment les souvenirs familiaux de son père et d'un grand-père⁷. L'artiste fit par exemple le choix de Jean de Guéthary comme pseudonyme pour publier des ouvrages licencieux au début de sa carrière.

Le jeune Jean-Gabriel fut scolarisé à l'école communale⁸, sans doute jusqu'au niveau du certificat d'étude, puis il fut placé en apprentissage comme graveur d'orfèvrerie chez *Christofle* de 1900 – il n'avait alors que quatorze ans – à 1905 : « Il apprend à graver les entrelacs et les chiffres à la mode de 1900 sur des couverts en argent »⁹. Cette première expérience professionnelle – significative puisqu'elle dura de l'ordre de cinq années – fut déterminante dans la carrière de Daragnès. Il apprit et pratiqua en effet très tôt la gravure sur métal, ce qui lui permit de maîtriser plus tard toutes les formes de gravures artistiques. Ayant été, ensuite, lui-même un ouvrier, il se trouva ultérieurement bien placé pour créer son propre atelier d'imprimerie d'art et pour gérer son personnel et ses machines. Cette expérience chez *Christofle* le différencia ainsi de la plupart de ses « collègues » artistes-illustrateurs qui, souvent, ne pratiquèrent, comme travaux manuels, que des « petits boulots » alimentaires et n'apprirent la gravure que comme mode d'expression artistique.

Ayant terminé son apprentissage, le jeune Daragnès décida de s'embarquer comme mousse sur un voilier bananier commerçant entre la France et les îles Canaries et Açores. Il dut interrompre son expérience maritime en 1906, soit au bout d'une année environ, pour des raisons de capacités physiques. Cet épisode de vie en mer fut cependant, là encore, marquant pour lui. Plus tard, par exemple, Daragnès se fit construire un voilier sur lequel il navigua tous les ans en Méditerranée et il devint peintre de la Marine. Nombre de ses travaux d'illustration ont par ailleurs trait à la mer, depuis *À bord de l'Étoile Matutine* de Pierre Mac Orlan, édité en 1920, jusqu'au *Cimetière marin* de Paul Valéry qu'il fit paraître en 1947.

Revenu à Paris, Daragnès commença à dessiner et à peindre. Il semble également que ses premiers contacts à Montmartre avec des artistes, comme les sculpteurs Henri Laurens¹⁰ et Léon John Wasley¹¹, le graveur André Deslignères ou le peintre Gaston Modot¹², datent de cette

⁷ Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès, aperçu biographique », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 81.

⁸ Probablement dans le XVIII^e arrondissement où habitaient ses parents.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ À l'époque où Daragnès et Henri Laurens se fréquentaient, le sculpteur travaillait en ronde-bosse et ne pratiqua un style cubiste qu'après 1914 environ. Laurens intégra la galerie Simon en 1920.

¹¹ Wasley fut tué au combat en 1917.

¹² Modot devint par la suite acteur de cinéma.

période. Hésitant sur son avenir, Daragnès devança l'appel sous les drapeaux et effectua son service dans l'infanterie à Saint-Lô d'octobre 1906 à septembre 1907. En tant qu'« ouvrier d'art », il n'était en effet soumis qu'à un service de 12 mois. Au cours de cette période militaire, Daragnès semble avoir fait un séjour au « mitard » à la suite d'une altercation avec un adjudant. Plusieurs commentateurs de ses travaux d'illustration rappellent cet épisode à propos de sa première œuvre-phare, *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde, parue en 1918.

Libéré de ses obligations militaires, Daragnès retrouva à Montmartre ses amis. Le cercle de ses relations et de ses amitiés s'élargit très vite. Il fit notamment la connaissance d'un proche de Wasley, Pierre Dumarchey, alias Mac Orlan, ainsi que de Francis Carco – François Carcopino-Tusoli –. De 1907 à 1914, Daragnès partagea, sur la Butte, la vie de bohème de ces artistes et de ces écrivains en devenir. Certains d'entre eux, comme Mac Orlan, André Warnod ou Max Jacob, hésitaient encore, d'ailleurs, sur leur voie entre la plume ou le pinceau. Daragnès est cité parmi les clients, à l'époque, du Lapin Agile que tenaient Frédé et sa compagne Berthe¹³. Avec ses amis Mac Orlan¹⁴ et Carco, il côtoya donc sans doute, dans ce cabaret, des « anciens » du lieu comme Aristide Bruant¹⁵, des « aînés » comme les poètes Max Jacob ou Léon-Paul Fargue¹⁶, ou des jeunes de sa génération à l'instar d'André Warnod ou de Roland Dorgelès. Daragnès eut sans doute aussi à cette période l'occasion de rencontrer, comme le firent ses amis Mac Orlan ou Carco, Apollinaire¹⁷, André Salmon¹⁸, Picasso, Braque, Manolo¹⁹ etc. Ceci dit, Daragnès n'est pas mentionné, dans les témoignages disponibles²⁰, comme étant l'une des « figures » de la bohème de Montmartre pendant les années 1910, *a contrario* d'un Manolo, d'un Max Jacob ou d'un Mac Orlan. Il y participa donc mais sans doute assez discrètement, ce qui est aussi révélateur de sa personnalité.

Daragnès vivait de « petits boulots » plus ou moins artistiques, étiquettes, affiches, etc. Contrairement, cependant, à nombre de ses confrères-artistes, il ne semble pas avoir fait de

¹³ Bernard Baritaud, *Pierre Mac Orlan : sa vie, son temps*, Genève, Droz, Paris, diff. Champion, 1992, p. 61.

¹⁴ Mac Orlan fréquentait Marguerite, la fille de Berthe et serveuse du Lapin Agile, qu'il épousa en 1913.

¹⁵ Aristide Bruant était propriétaire des murs du cabaret et habitait à proximité.

¹⁶ On ne peut être certain des dates exactes de rencontre de Daragnès avec les divers « clients » du Lapin Agile ou, plus largement, avec les artistes ou les écrivains habitant ou fréquentant la Butte. Léon-Paul Fargue, par exemple, indique n'avoir rencontré Daragnès qu'en 1917 : Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷ Bernard Baritaud, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ Mac Orlan succéda à André Salmon dans l'un des « ateliers » du Bateau-Lavoir : *ibid.*, p. 60.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

²⁰ Le seul témoignage direct de la participation de Daragnès à la « vie de bohème » de Montmartre que nous ayons trouvé est celui de Carco dans sa préface à l'édition de *La Bohème et mon cœur* illustrée par Daragnès : Francis Carco, *La Bohème et mon cœur*, gravures de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1929, p. ii (corpus).

dessins de presse. Daragnès suivit, en étudiant libre, les cours de Luc-Olivier Merson à l'École des beaux-arts puis ceux de l'académie Humbert²¹. Le premier tableau connu de sa part date de 1907. Le second, un portrait de sa mère, est daté de 1910. Daragnès semble avoir réussi à vendre quelques toiles par l'intermédiaire du galeriste Clovis Sagot, le « découvreur », parmi d'autres, de Picasso. Ses travaux de peinture ne soulevèrent cependant guère d'intérêt.

En 1912, Daragnès fut sollicité par un poète-amateur, Edward Montier, pour illustrer un recueil de ses poèmes, *Les Mois*. Ce fut sa première expérience d'illustration. L'ouvrage, comportant une reproduction d'aquarelle et douze bois en noir, parut chez un petit éditeur de plaquettes commerciales, Ehret. La première estampe connue de Daragnès, gravée sur bois, date de la même année, 1912²², marquant ainsi les débuts de l'artiste en xylographie. On ne trouve ensuite plus de mentions de travaux de sa part, que ce soit en peinture ou en illustration, avant les années 1914-1915 au cours desquelles parurent chez Calmann-Lévy, dans *La Nouvelle Collection illustrée*, deux opuscules illustrés par Daragnès, *Les Rencontres de M. de Bréot* d'Henry de Régnier puis *Mathilde et ses mitaines* de Tristan Bernard²³. Ces petits recueils brochés de vulgarisation littéraire étaient accompagnés, comme ceux de *La Modern-Bibliothèque* de Fayard ou de *La Select-Collection* de Flammarion, de « similis », souvent en couleurs sur la couverture et en noir et blanc dans le texte (illustration 2-4). Il s'agissait d'un travail alimentaire comme en firent la plupart des illustrateurs à leurs débuts²⁴.

Dans ce même cadre « alimentaire », Daragnès travaillait pour les Éditions d'art et de publicité, réalisant sans doute des prestations de dessin ou de gravure²⁵. Cette société, qui produisait notamment des affiches, venait, en 1913, de nommer comme sous-directeur un jeune affichiste déjà reconnu, Gus Bofa²⁶. Ce même Gus Bofa était par ailleurs rédacteur en chef du

²¹ Sylvie Ballester-Radet précise bien que Daragnès ne figure ni sur la liste des élèves de l'École des beaux-arts ni sur celle de l'académie Humbert : Sylvie Ballester-Radet, « Peintures et œuvres décoratives de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 103.

²² *La Moisson*, bois, 1912, (épr. unique). Source : Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Inventaire du fonds français après 1800*, t. cinquième, Cidoine-Daumier, par Jean Adhémar, Paris, Bibliothèque nationale, 1949, p. 383.

²³ La date de publication de ce dernier ouvrage varie selon les sources. Les livres de cette collection étaient constamment retirés par l'éditeur. Les dates données par la BNF ne sont donc pas fiables. Nous préférons retenir 1915 comme le fait le catalogue des ouvrages illustrés par Daragnès dressé en 1935 : *L'œuvre de J.-G. Daragnès*, exposition, musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, du 11 janvier au 8 février 1935, préf. Jean Giraudoux, Paris, impr. de L. Kaldor, 1935, p. 58. Léon-Paul Fargue donne également la date de 1915 pour la première parution de *Mathilde* : Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture*, *op. cit.*, p. 159.

²⁴ L'un des ouvrages les plus connus de cette *Nouvelle Collection illustrée* de Calmann-Lévy est *Poils de Carotte* de Jules Renard illustré par Poulbot.

²⁵ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, Paris, Éd. Cornélius, 2013, p. 53.

²⁶ Les informations biographiques sur Gus Bofa sont notamment issues de l'ouvrage précédemment cité.

journal humoristique *Le Sourire* après avoir occupé la même fonction au *Rire*. Pour ces journaux, Bofa faisait travailler, parmi d'autres, ses amis dessinateurs Poulbot, Chas Laborde²⁷, Henry Mirande ou Carlègle et, pour les textes, Warnod, Dorgelès ou Mac Orlan²⁸. Bien que Daragnès n'ait pas pratiqué le dessin de presse, il se lia, à cette période, avec toute cette équipe des humoristes de Gus Bofa, qu'il sollicita, plus tard, pour des illustrations.

À la déclaration de guerre, Daragnès fut réformé pour tuberculose pulmonaire²⁹. Il fut envoyé en sanatorium d'abord dans les Landes puis dans les Yvelines. C'est à cette période qu'il aurait commencé à graver les bois de la *Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde qui ne paraîtra qu'en début d'année 1918. Rendu à la vie civile en 1915, Daragnès reprit sans doute quelques-unes de ses activités alimentaires précédentes. Il prépara également, pour s'assurer de revenus complémentaires, les illustrations de deux ouvrages licencieux³⁰, *Femmes* de Paul Verlaine et *Les Pièces condamnées* de Charles Baudelaire. Ces projets n'aboutirent qu'en 1917. *Femmes*, imprimé à compte d'auteur, fut écoulé « sous le manteau » sans nom d'illustrateur ni d'éditeur. Le second ouvrage fut édité par Leharanger-Coq et parut au nom de Daragnès. Les deux livres sont illustrés de bois, en camaïeu pour le premier et tirés en sanguine pour le second. Quant au projet de se faire éditer pour la *Ballade* d'Oscar Wilde, Daragnès conta par le menu ses difficultés dans un article publié en 1926³¹. Il fit le tour des éditeurs de livres de luxe et fut éconduit, aimablement, par chacun d'eux. Daragnès n'avait pourtant pas ménagé ses efforts. Il avait présenté en 1916 son projet au sculpteur Auguste Rodin³² qui avait bien voulu lui remettre une lettre de recommandation³³. Il avait fait de même avec Colette, à l'époque Colette de Jouvenel³⁴. Finalement l'éditeur Léon Pichon accepta de prêter son nom mais sans engager de fonds et l'ouvrage fut imprimé « à compte d'illustrateur », la mère de Daragnès ayant accepté de « mettre au clou » ses bijoux pour aider son fils. Le livre parut en

²⁷ Les informations biographiques sur Chas Laborde sont notamment issues de la monographie sur l'artiste réalisée par son neveu : Guy Laborde, « Chas Laborde », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 6-7, 1970, 193 p.

²⁸ Mac Orlan avait d'ailleurs fait ses débuts « littéraires » à l'instigation de Gus Bofa.

²⁹ Deux références indiquent qu'il aurait d'abord participé à des combats à Charleroi avant d'être réformé : Raymond Escholier, « Daragnès », dans *Art et Décoration*, avril 1924, p. 110 et Maur.-G. Linephty, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Art et Industrie*, février 1936, 12^e année, p. 35. Daragnès lui-même n'a jamais fait état d'un tel engagement militaire.

³⁰ Nous préférons utiliser ce qualificatif de « licencieux » plutôt que celui de « érotiques », s'agissant d'un genre bibliophilique très convenu.

³¹ Jean-Gabriel Daragnès, « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 6, printemps 1926, p. 78-81.

³² Rodin décéda en 1917.

³³ *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste*, vente, Paris, Drouot, salle 9, 29 novembre 1924, commissaire-priseur É. Giard, avec une préf. de Pierre Mac Orlan, Paris, G. Andrieux, 1924, p. 43.

³⁴ *Loc. cit.*

début d'année 1918³⁵, tiré à 395 exemplaires, avec 25 bois en camaïeu (illustrations 2-5 à 2-7). Daragnès considérait, à juste titre, la *Ballade* comme l'ouvrage inaugurant sa carrière d'illustrateur et de concepteur de livres artistiques. De fait, le livre se vendit bien et contribua à asseoir la réputation naissante de l'artiste.

Nous reviendrons au chapitre suivant sur les raisons du succès de ce premier « grand » livre de Daragnès. À ce stade, on peut s'intéresser aux indices, fournis indirectement par cette édition, quant à l'état des relations de l'artiste, pendant ces années 1915-1918, au sein du milieu littéraire. Il était certes proche de Mac Orlan, de Dorgelès, de Warnod etc., mais il s'agissait alors d'écrivains ou de journalistes en devenir. Le contexte de publication de *La Ballade* montre, en revanche, que le jeune Daragnès – autodidacte au plan littéraire – avait réussi à se mettre en rapport étroit avec le traducteur Henry D. Davray, son aîné de près de quinze ans, qui avait connu Oscar Wilde à Paris³⁶. Ce fut d'ailleurs sans doute par l'intermédiaire de Davray que Daragnès négocia les droits pour la *Ballade* avec Alfred Vallette, le directeur du *Mercure de France*. On peut noter aussi que ses premiers contacts avec Colette datent de cette période. L'accueil réservé à la *Ballade* permit en tout cas à Daragnès d'étendre, très vite après la parution du livre, le maillage de ses relations au sein des milieux des lettres et de l'édition.

Les débuts d'une carrière d'illustrateur

Daragnès avait, à l'époque, quitté Montmartre pour s'installer quai aux Fleurs dans l'île de la Cité. Il avait sur place un petit matériel d'imprimerie lui permettant de tirer des épreuves, en particulier de ses bois. Tout en travaillant à ses projets, il vit revenir du front, les uns après les autres, ses amis, blessés pour la plupart³⁷. Mac Orlan fut blessé en octobre 1916 – une « bonne » blessure, permettant d'être réformé sans trop de conséquence – et rendu à la vie civile en fin d'année 1917. Chas Laborde, touché plus gravement, fut gazé à Verdun au printemps 1917. Son retour à Paris se fit dans des conditions très difficiles. Lourdemment blessé en décembre 1914, Gus Bofa faillit être amputé d'une jambe et ne rentra à Paris, mutilé, qu'en

³⁵ Peter Frank précise que *La Ballade* aurait paru en fin d'année 1917 bien que l'achèvement d'imprimerie de l'ouvrage porte la date du 15 janvier 1918 : Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ Oscar Wilde était décédé à Paris en 1900. Davray avait traduit la *Ballade* en 1898 et était le traducteur « officiel » du poète anglais pour le *Mercure de France*. Nous proposerons au chapitre suivant une hypothèse quant à l'origine des contacts entre Daragnès et Davray.

³⁷ Nous ne disposons pas d'un état complet du réseau d'amis de Daragnès en 1914. On ne peut donc mentionner le sort que de ses amis connus. On sait par ailleurs que l'un de ses proches à Montmartre, le sculpteur Wasley, fut tué au combat en 1917.

octobre 1915. André Warnod fut fait prisonnier puis eut la chance d'être libéré en 1915. Affecté ensuite au « camouflage » dans la section menée par le peintre André Dunoyer de Segonzac³⁸, il fut blessé, sans trop de gravité, à la tête et démobilisé. Roland Dorgelès, qui participa à de nombreux combats, s'en sortit miraculeusement indemne. Devenu aviateur, Carco fut légèrement blessé et démobilisé en 1917. Pour tous ces amis de Daragnès qui furent confrontés aux réalités des combats, il y eut un « avant » et un « après » la guerre et cette expérience douloureuse se traduisit dans leurs œuvres, écrites ou picturales. Bernard Baritaud fait ainsi le constat suivant pour Pierre Mac Orlan :

La guerre n'a donc pas seulement imposé un brutal vieillissement à l'homme jeune qu'était Mac Orlan. Ses personnages la porteront en eux, longtemps après la cessation des hostilités, comme un souvenir obsédant, « comme une maladie secrète »³⁹, et le romancier aura, durablement, le sentiment de pratiquer une « littérature de rescapés »⁴⁰.

Daragnès étant resté « à l'arrière », il y eut certainement quelques tensions entre lui et ses amis à leur retour. On n'en trouve cependant pas de trace, du moins dans les témoignages écrits conservés. Il faut donc croire que Daragnès avait une sensibilité particulière dans ses relations avec ses amis pour que celles-ci survivent à un tel hiatus dans leurs expériences.

La publication de la *Ballade* valut à Daragnès de rencontrer le poète Léon-Paul Fargue :

J'ai connu Daragnès en 1917⁴¹, au lendemain des illustrations qu'il avait faites pour la *Ballade de la geôle de Reading*, à la satisfaction de tous, si j'ose dire, afin de ne pas éclabousser ce modeste, qui aime bien qu'on le laisse jouer la partie tranquillement avec les démons de sa demeure aux beaux noirs⁴².

Le poète et l'artiste devinrent des amis proches, flânant ensemble entre le quai aux Fleurs et la gare de l'Est⁴³. Fargue introduisit Daragnès dans son vaste cercle d'amis écrivains, André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel, Valéry Larbaud etc. Il lui fit connaître également Adrienne Monnier qui avait ouvert, en 1915, une librairie rue de l'Odéon⁴⁴. La librairie organisait des

³⁸ Les éléments de biographie sur le peintre André Dunoyer de Segonzac sont principalement issus de la référence : Jean Melas Kyriazi, *Dunoyer de Segonzac : sa vie, son œuvre*, Lausanne, Edita, Paris, diffusion Vilo, 1976, 136 p.

³⁹ Il s'agit de citations de Pierre Mac Orlan issues de *Bob bataillonnaire* et de *La Clique du Café Brebis*.

⁴⁰ Bernard Baritaud, *op. cit.*, p. 123.

⁴¹ Fargue se trompe sans doute sur l'année. Il affirme en effet avoir fait la connaissance de Daragnès après la parution de *La Ballade* qui fut publiée en fin d'année 1917. Fargue et Daragnès se seraient donc rencontrés en 1918.

⁴² Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture, op. cit.*, p. 145.

⁴³ Fargue évoque longuement, et dans plusieurs de ses ouvrages de souvenirs, ses déambulations à travers Paris en compagnie de Daragnès. Par exemple : Léon-Paul Fargue, *ibid.*, p. 145-157.

⁴⁴ Les circonstances exactes qui amenèrent Daragnès à s'introduire dans le cercle des relations d'Adrienne Monnier sont floues. Selon Peter Frank en 2001, ce serait bien Léon-Paul Fargue qui aurait introduit Daragnès rue de l'Odéon : Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès, aperçu biographique », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 84. En 2007, Peter Frank attribue cette introduction à un abbé : Peter Frank, « Les livres

soirées littéraires et un petit noyau d'habitues, les « Potassons », se forma. Daragnès devint un membre actif du groupe comme en témoigne Adrienne Monnier dans ses mémoires :

Les vrais potassons, il n'y en avait pas beaucoup, mais il y en avait tout de même un certain nombre. Je me contenterai ici de donner les noms des anciens : Valéry Larbaud, Charles Chanvin [un avocat-poète], Léon Pivet [un dessinateur, ami de Fargue], Daragnès, Léon Delamarche. Ceux-là composaient une sorte de ministère. Parmi les femmes, outre Raymonde Linossier [égérie de Francis Poulenc], il y avait surtout Thérèse Bertrand-Fontaine [médecin] et Jacqueline Fontaine [médecin et amie de Thérèse Bertrand-Fontaine]. Sylvia Beach [libraire et éditrice américaine à Paris] formait à elle-seule une classe un peu sauvage. Je n'aurais garde d'oublier Erik Satie qui était à Fargue, si l'on veut, ce que le Tachi-Lama est au Dalai-Lama⁴⁵.

Léon-Paul Fargue lui-même évoque les moments passés avec Daragnès chez Adrienne Monnier, en particulier au cours des années 1918-1919 :

Entre l'armistice et la paix de l'époque de 1918-1919, nous [Fargue et Daragnès] avions l'habitude de nous retrouver chez Adrienne Monnier, rue de l'Odéon, dans cette boutique qui fut assurément le premier lobe du cerveau de Paris nouveau, qui évoque encore pour moi la bouteille de champagne abstraite lancée sur le paquebot invisible de l'avenir, et où nous aimions rencontrer les membres délicieux, tout souriants d'amitié, du groupe des *Potassons*, que j'ai célébré ailleurs en mètres divers : Claudel, Gide, Joyce, Jean Prévoist naissant, Raymonde Linossier, Paul Claudel, Charlie du Bos, Valéry Larbaud, Francis Poulenc, tout jeune alors et fringant de talent, Dufy, et Paul Valéry, le cher, l'irremplaçable, dont Daragnès devait orner pour les amis Émile-Paul, en 1925, *La Jeune Parque*⁴⁶.

Le même Fargue se remémore également telle ou telle de ces soirées littéraires organisées rue de l'Odéon au cours desquelles Daragnès côtoya le tout-Paris littéraire et artistique. Il s'agit ici de l'une des dernières apparitions publiques de l'actrice Réjane, venue lire des poèmes :

La dernière fois qu'elle [Réjane] parut en public, c'était chez Adrienne Monnier, notre vigilante amie, cette libraire de la rue de l'Odéon qui apprit à lire à tant de monde. Réjane vint au cours d'une de ces soirées de bonnes lettres où Jammes, Valéry, Gide, Claudel, Larbaud venaient lire de la prose et des vers, où Ricardo Vinès [pianiste] jouait du piano. Je revois, et je revois bien, serrés comme un bouquet d'attentions, sous les trois lampes du magasin, dans le mirage du souvenir, les premiers amis de cette maison célèbre. J'y distingue Arthur Fontaine [industriel, mécène], Albert Thibaudet [critique littéraire], Proust, la princesse d'Arenberg, Couvreur, Benoist-Méchin [journaliste], la duchesse de Clermont-Tonnerre, Pierre Haour,

illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 46. Consulté au sujet de cette hypothèse, Peter Frank indique qu'il s'agirait bien de l'abbé Petit auquel se réfère Mac Orlan dans son éloge de Daragnès : Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, avec une lettre de l'éditeur à l'artiste, orné de gravures originales [de Daragnès], Paris, M. Bruker (impr. de Mme J.-G. Daragnès), 1956, [p. 8]. Peter Frank confirme cependant que les deux hypothèses sont plausibles. N'ayant pas trouvé de trace d'une participation de l'abbé Petit aux réunions de la rue de l'Odéon, nous privilégions ici l'hypothèse d'une introduction de Daragnès dans le cercle d'Adrienne Monnier par l'entremise de Fargue. Quoi qu'il en soit, Léon-Paul Fargue et Adrienne Monnier ont, conjointement, « parrainé » Daragnès au plan littéraire à partir de 1918. Nous reviendrons plus loin sur l'influence probable de l'abbé Léonce Petit sur les orientations de l'œuvre illustrée de l'artiste.

⁴⁵ Adrienne Monnier, *Rue de l'Odéon*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 49.

⁴⁶ Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture*, *op. cit.*, p. 160.

Daragnès, Léon Delamarche, Léon Pivet, Ricardo Guiraldés, La Morandière, et tant d'autres...Mais voici que Réjane arrive par la porte du fond [...]»⁴⁷.

Lorsque l'on rapproche ces témoignages, datant des années 1918-1920, des origines très modestes de Daragnès, d'une part, et de son bagage scolaire limité, d'autre part, on ne peut qu'être médusé par son « parcours » et par sa personnalité. Sans réel mentor connu – jusqu'à ses rencontres avec L.-P. Fargue et A. Monnier précisément –, Daragnès devait être doté d'une sensibilité littéraire et artistique hors du commun pour se trouver ainsi intégré, à 30 ans, au cœur-même de la vie culturelle parisienne. Il en est de même sur le plan musical. On sait⁴⁸, par exemple, qu'il avait assisté, tout jeune⁴⁹, du poulailler, à toutes les premières représentations de l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy⁵⁰. On ne sait pas plus, en revanche, qui a pu l'initier si tôt à la musique. L'influence d'A. Monnier et de L.-P. Fargue sur le parcours et l'œuvre de Daragnès fut en tout cas déterminante comme nous le développerons aux chapitres suivants.

Avant-même l'armistice, les premiers signes d'un décollage du marché du livre de luxe appurent. Pichon, voyant le succès de la *Ballade*, sollicita Daragnès pour une nouvelle version illustrée du *Corbeau* d'Edgar A. Poe. Il s'agissait en quelque sorte d'un « exercice imposé » compte tenu des précédentes éditions illustrées du même poème, notamment par Doré ou par Manet⁵¹. Daragnès, qui joignit au texte de Poe trois bois en camaïeu, passa l'épreuve à la satisfaction de l'éditeur puisque ce dernier le sollicita à nouveau deux ans plus tard.

Après la *Ballade* d'Oscar Wilde, un autre projet tenait au cœur de Daragnès, l'illustration d'un recueil de contes d'Henri de Régnier paru au Mercure de France en 1897 sous le nom de *La Canne de jaspe*. Comme pour la *Ballade*, Daragnès dut se résoudre à financer lui-même l'impression de l'ouvrage qui parut en 1918, officiellement chez Georges Crès, sous le titre de *Monsieur d'Amercœur*⁵². Ce livre, comportant 35 bois en noir (illustrations 2-8 et 2-9), fut entièrement conçu par Daragnès comme l'avait été la *Ballade* « chez » Pichon. Il comporte une préface d'Henri de Régnier. Comme le montrent plusieurs courriers échangés⁵³, Daragnès avait

⁴⁷ Léon-Paul Fargue, *Lanterne magique*, Marseille, R. Laffont, 1943, p. 94.

⁴⁸ Baptiste-Marrey, « Souvenirs d'un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹ *Pelléas et Mélisande* fut créé en 1902. Daragnès avait à l'époque 16 ans et était apprenti chez *Christofle*.

⁵⁰ C'est un point commun entre Daragnès, Kahnweiler et Fargue, qui, à l'époque, ne se connaissaient nullement.

⁵¹ Ségolène Le Men, « Manet et Doré, l'illustration du *Corbeau* de Poe », *art. cit.*, p. 4-21. Les références bibliographiques détaillées des deux versions du *Corbeau* sont données en annexe 5.

⁵² Le fait que *Monsieur d'Amercœur* ait été publié au moins partiellement « à compte d'illustrateur » est une précision fournie par Peter Frank : Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès » dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 46.

⁵³ *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste*, vente, 1924, *op. cit.*, p. 31.

été en relation avec l'auteur lors de la conception du livre, au même titre qu'il avait travaillé avec Davray lorsqu'il préparait l'édition du poème de Wilde.

Le succès commercial de *Monsieur d'Amercœur*, tiré à 590 exemplaires, convainquit Georges Crès d'éditer, cette fois, d'autres ouvrages illustrés par Daragnès⁵⁴ ainsi que de faire appel à lui pour diverses prestations de conception ou de décoration de livres. Il ne s'agissait pas d'un rôle complet de direction artistique puisque l'éditeur s'appuyait, pour cette tâche, sur l'expertise d'Adolphe Van Bever, un érudit et bibliophile, avec qui Daragnès se lia d'ailleurs d'amitié⁵⁵. C'est à ce titre que nous n'avons inclus dans le « corpus Daragnès », parmi les éditions de Georges Crès, que les ouvrages illustrés par l'artiste lui-même et dont il assura la conception d'ensemble.

Daragnès s'assura également, en 1919, de rentrées financières sûres en publiant, à ses frais, un nouvel ouvrage licencieux, *Les Amies* de Verlaine (illustrations 2-11 à 2-13). Confortant ses origines « basques », il édita l'ouvrage à « Bayonne », À l'Enseigne de la Guirlande⁵⁶. Il avait échangé avec A. Messein, le détenteur des droits de Verlaine, à propos du texte⁵⁷. Les lettres autographes du poète mises en vente en 1924 par Daragnès⁵⁸ montrent également qu'il s'était documenté sur ces écrits de Verlaine et qu'il proposait à ses clients, amateurs de ce genre très prisé, un produit de haut niveau bibliophilique. Dans un autre registre, Daragnès fournit également, en 1919, les couvertures et les frontispices de plusieurs romans d'aventure pour la collection de l'Édition française illustrée que dirigeait son ami Mac Orlan.

Enfin, premier effet sans doute des contacts de Daragnès chez Adrienne Monnier ou de recommandations de Léon-Paul Fargue, Roger Allard, à la NRF, le sollicita pour accompagner *Protée*, un « drame satyrique en deux actes » de Paul Claudel⁵⁹. L'artiste joignit vingt-huit illustrations, des « grotesques », gravées sur bois, que Claudel, pourtant réticent vis-à-vis d'une mise en images de ses œuvres, trouva « charmantes, pleines de caractère et d'entrain »⁶⁰ (illustrations 2-14 et 2-15). Daragnès pouvait donc se targuer d'avoir été édité par la NRF, cette

⁵⁴ La parution « chez » Crès de *Monsieur d'Amercœur* fut suivie, au cours des années 1918-1919, de celle de quatre autres titres illustrés par Daragnès, ornés pour la plupart que d'un frontispice.

⁵⁵ Comme en témoigne par exemple la teneur de deux lettres de Daragnès reçues par Van Bever et datées de 1918 : manuscrits BNF Tolbiac (documents numérisés) cote NAF 28128 (cf. « Sources », tableau 57).

⁵⁶ Préfigurant sans doute l'intitulé des éditions de La Banderole ?

⁵⁷ *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste*, vente, 1924, *op. cit.*, p. 37-39.

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ L'ouvrage ne parut qu'en début d'année 1920.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

jeune maison d'édition « montante », avant son ami Mac Orlan⁶¹ ! Un portrait de l'artiste, datant de cette période, nous montre ainsi un Daragnès sûr de lui et de son succès (illustration 2-1).

Le Salon de l'Araignée et l'aventure de La Banderole (1920-1922)

À la suite de ses graves blessures, Gus Bofa fut démobilisé en octobre 1915. Il reprit lentement ses activités pour la presse humoristique, en collaborant notamment au journal *La Baïonnette*, dirigé depuis peu par Charles Malexis. Le retour à la vie civile, en 1917, de Chas Laborde fut d'autant plus difficile que son épouse l'avait quitté. Son ami Pierre Falké l'aida notamment dans cette épreuve. Falké avait été démobilisé après avoir fait partie, comme André Warnod, de la section de camouflage dirigée par le peintre Segonzac⁶², par ailleurs ami de jeunesse de Gus Bofa. Chas Laborde et Falké rejoignirent Bofa à *La Baïonnette*, reformant ainsi, avec d'autres, le petit groupe des humoristes du *Rire* et du *Sourire* d'avant la guerre. Les mêmes Bofa, Laborde et Falké collaborèrent également à d'autres journaux et notamment au *Crapouillot*, initialement une feuille épisodique des tranchées, que son fondateur Jean Galtier-Boissière relança en 1919 en tant que périodique satirique.

Mac Orlan, rendu à la vie civile en 1917, publia cette année-là deux ouvrages marqués par la guerre, *Les Poissons morts* et *U713 ou les Gentilshommes d'infortune*, tous deux illustrés par Gus Bofa. Ce dernier, comme Chas Laborde et Falké d'ailleurs, souhaitait en effet étendre ses activités – au-delà du dessin humoristique – en abordant l'illustration de textes littéraires. Pour s'exercer à ce nouveau métier, Bofa, Laborde et Falké fournirent des dessins de couverture pour les romans d'aventure de L'Édition française illustrée, comme le faisait Daragnès. Mac Orlan dirigeait en effet, au sein de cette maison d'édition⁶³, la collection correspondante et il ne manqua pas de solliciter ses amis pour les 32 titres qui parurent entre 1918 et 1922. Le même Mac Orlan publia, en 1918, *Le Chant de l'équipage* et demanda, à nouveau, à Gus Bofa d'illustrer l'ouvrage qui parut chez Crès. Chas Laborde dut attendre 1920 pour voir paraître un roman illustré par ses soins, *Jésus-la-Caille*, de Francis Carco. Encore ne fournit-il que trois dessins, qui furent gravés par un autre artiste. Il ne débuta réellement dans l'illustration qu'avec Daragnès à La Banderole. Gus Bofa se fit également remarquer à cette période en publiant des

⁶¹ Mac Orlan publiera *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin* en pré-originale dans la revue NRF en juin 1920.

⁶² *Dunoyer de Segonzac*, exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mansart, juin-septembre 1958, cat. réd. par Jean Vallery-Radot et Jean Adhémar, préf. de Julien Cain, Paris, Bibliothèque nationale, 1958, p. 60.

⁶³ Qui dépendait du même patron de presse Charles Malexis, déjà cité à propos de *La Baïonnette*.

albums de dessins humoristiques « à thème ». Parurent ainsi, en 1917, *Chez les toubibs*, une satire de la médecine militaire, puis, en 1919, un conte philosophique sur l'absurdité de la guerre, *Rollmops, le Dieu assis*.

Gus Bofa avait donc reconstitué autour de lui, entre 1917 et 1919, l'équipe des humoristes de Montmartre que la guerre avait un moment dispersée. Cette même équipe et lui-même souhaitaient par ailleurs se tourner vers l'illustration littéraire, aidés et aiguillonnés en cela par leurs amis écrivains, comme Mac Orlan ou Carco, ou artistes-illustrateurs comme Daragnès. Ce fut dans ce contexte que Georges Weil, le gérant de la galerie Devambez, approcha en 1919 Bofa pour monter une exposition de ses travaux. Bofa, qui n'avait rien de prêt, proposa d'abord à Weil de mettre sur pied une exposition commune d'humoristes puis il s'ouvrit auprès de lui d'un projet plus vaste qui comporterait la création d'une maison d'édition, le lancement d'une revue littéraire et artistique et la tenue d'un Salon annuel. L'idée de Bofa était de faciliter la diffusion d'œuvres – dessins, peintures, ouvrages illustrés, etc. – plus créatives que les travaux, généralement pauvres, exposés au Salon des humoristes. Weil accepta, dans un premier temps, le principe d'un Salon. Celui-ci portera le nom de Salon de l'Araignée, sans que l'on sache exactement les raisons de cet intitulé⁶⁴.

Pour mettre sur pied ce Salon, Bofa s'entoura de ses amis et de ses soutiens, celui de Charles Malexis notamment⁶⁵. L'organisation de ces expositions périodiques se voulut, dès le départ, informelle. Le « comité directeur » était composé de Bofa, de Daragnès, de Chas Laborde, de Falké, d'André Foy⁶⁶, de Galtier-Boissière⁶⁷ et, plus tard, de Jean Oberlé⁶⁸. La première exposition eut lieu du 8 au 22 mars 1920 à la galerie Devambez, boulevard Malesherbes. Elle était centrée sur un hommage à trois artistes, Marcel Capy⁶⁹, le peintre André Devambez, le fils du fondateur de la galerie, et Jean Veber⁷⁰. Des œuvres de Daragnès, d'André

⁶⁴ On peut noter toutefois que ce nom rappelle l'*ex libris* de Daragnès « *laborem solertis araneae imitor* » avant qu'il ne s'installe *Au cœur fleuri*.

⁶⁵ L'essentiel des informations présentées sur le Salon de l'Araignée proviennent de l'ouvrage : Emmanuel Pollaud-Dulian, *Le Salon de l'Araignée et les aventuriers du livre illustré, 1920-1930*, Paris, M. Lagarde, 2013, 235 p.

⁶⁶ André Foy était un humoriste collaborant au *Canard enchaîné* et au *Crapouillot* notamment.

⁶⁷ Jean Galtier-Boissière était, comme nous l'avons vu, le fondateur du *Crapouillot*.

⁶⁸ Jean Oberlé, le plus jeune membre de cette équipe d'humoristes, travailla pour *Le Crapouillot* et pour d'autres journaux.

⁶⁹ Marcel Capy était à l'époque un collaborateur de Bofa à *La Baïonnette*.

⁷⁰ Jean Veber, sans doute le doyen de l'exposition, était un caricaturiste qui avait travaillé pour *L'Assiette au beurre* et pour *Gil Blas*.

Foy, de Falké, de Chas Laborde, de Charles Martin⁷¹, de Galtier-Boissière, de Joseph Hémard⁷² et de Gus Bofa⁷³ furent également exposées. Se joignirent aux artistes, pour parrainer l'évènement, les écrivains Mac Orlan, Carco, Henri Béraud, Paul Reboux, Max Jacob, Jean Cocteau et Sacha Guitry.

On peut noter que le cercle des artistes, des auteurs et des sympathisants de ce premier Salon de l'Araignée se recouvre largement avec celui des amis du *Crapouillot*, tel que l'on peut l'appréhender au vu de la liste des convives des « dîners du *Crapouillot* » que Galtier-Boissière organisait tous les mois. André Warnod mentionne ainsi comme participants à ces réunions amicales, outre Galtier-Boissière bien sûr, les mêmes Oberlé, Carco, Mac Orlan, Bofa, André Foy, Daragnès, Béraud, Reboux etc. cités ci-dessus, mais aussi, plus ou moins régulièrement, Jean Giraudoux, Paul Morand, Léon-Paul Fargue, André Salmon, Dignimont, Dunoyer de Segonzac, Luc-Albert Moreau, Villeboeuf, Marcel Achard, et bien d'autres⁷⁴. Nous verrons plus loin un recouvrement similaire entre le cercle des intervenants des éditions de La Banderole et ceux du *Crapouillot* et de l'Araignée.

Des sessions annuelles du Salon de l'Araignée se tinrent jusqu'en 1927, permettant ainsi de présenter de nombreux nouveaux talents, comme Oberlé, Serge (Maurice Féaudière), Jean Bruller, Carlo Rim, Yves Tanguy ou Touchagues. L'Araignée se délocalisa également à plusieurs reprises, à Mayence – en Rhénanie occupée – en 1923 et à Marseille en 1925. Les participants revendiquaient leur liberté d'expression, tant à propos des thèmes traités que de leur style : « L'Araignée emprunte à l'art japonais, à l'Art Déco, au cubisme, mais sa fantaisie naturelle, son refus de l'esprit de sérieux lui évitent de sombrer dans la sécheresse théorique »⁷⁵. *A contrario* du Salon des Humoristes, très « cocardier », le Salon s'ouvrit aussi aux artistes étrangers, américains comme John Barber, Georges Biddle ou Calder, russes comme Chagall, Chana Orloff, Olga Sakharoff ou Marie Vassilieff, hongrois comme Vertès, japonais comme Foujita, belge comme Frans Masereel, ou même allemand comme George Grosz. L'Araignée n'hésitait pas non plus à exposer des travaux d'artistes juifs, ce à quoi rechignaient les Humoristes, se rangeant derrière Hermann-Paul « qui finira sa carrière à *Je suis partout* »⁷⁶.

⁷¹ Charles Martin fut avant-guerre un collaborateur de *L'Assiette au beurre* puis, après-guerre, de la *Baïonnette* notamment. Il s'orienta vers une illustration d'un style proche de celui de Dubout.

⁷² Hémard avait collaboré au *Rire* et à *L'Assiette au beurre*. Il fit carrière dans l'illustration pendant l'entre-deux-guerres.

⁷³ Bofa exposa des planches de son futur album *Le Livre de la guerre de Cent Ans*.

⁷⁴ André Warnod, *Fils de Montmartre, souvenirs*, Paris, A. Fayard, 1955, p. 216-220.

⁷⁵ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Le Salon de l'Araignée et les aventuriers du livre illustré, 1920-1930, op. cit.*, p. 16.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

Session après session, le Salon de l'Araignée devint donc de plus en plus cosmopolite. Il s'orienta également davantage vers l'illustration, de concert avec l'évolution des activités de ses membres. Daragnès participa à la plupart des Salons, exposant, selon le cas ou simultanément, peintures, dessins ou ouvrages illustrés.

Selon une pratique établie, chaque Salon se terminait par une vente aux enchères des œuvres exposées. Les recettes du Salon lui-même ne couvraient pas les frais engagés et des mécènes et amis du groupe, comme Paul Poiret, aidaient discrètement l'affaire. Le Salon de 1927 fut pour la première fois bénéficiaire, au plus haut du pic spéculatif du livre de luxe. Pressentant une sclérose du mouvement, anticipant peut-être aussi un désintérêt du public, Bofa décida alors de saborder l'Araignée. En 1930, Carlo Rim tenta, en accord avec Bofa, de ranimer le Salon en organisant une « nouvelle » exposition mais l'expérience tourna court.

Dressant le bilan de l'Araignée, Emmanuel Pollaud-Dulian fait, comme le firent à l'époque Bofa, Daragnès ou Dorgelès, le constat d'un malentendu entre le public, les avant-gardes et les artistes du Salon. Le public, s'attendant à des farces à la Dubout, fut désorienté. Bofa et ses amis, « cette curieuse assemblée des philosophes de la caricature et des caricaturistes de la philosophie »⁷⁷, ne jouèrent pas assez, par ailleurs, le jeu des avant-gardes, surréalistes et autres, pour que celles-ci les reconnaissent comme des leurs. La disparition du Salon de l'Araignée semblait donc programmée. Elle est aussi symptomatique du désintérêt des bibliophiles, au cours de ces années chahutées par la crise économique, vis-à-vis de ce courant particulier de l'illustration de l'entre-deux-guerres que représentaient les travaux des humoristes ou ex-humoristes Bofa, Chas Laborde et leurs amis.

L'année 1920 fut, pour Daragnès, exceptionnelle à un double titre. Ce fut en effet l'année du lancement des éditions de La Banderole, que nous exposerons plus loin, et celle d'un record en termes de nombre de publications d'ouvrages illustrés par ses soins. Parurent en effet cette année-là six livres pleinement illustrés par Daragnès ainsi que six ouvrages pour lesquels il eut à fournir une prestation plus limitée, comme une couverture ou un frontispice ou les deux à la fois. Un tel record témoigne du travail intense qu'il accomplit en 1919 et au cours de l'année 1920 elle-même, parallèlement aux préparatifs des premières publications de La Banderole qui eurent lieu en milieu de cette même année 1920. Il y a lieu également de se rappeler que, pour

⁷⁷ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, op. cit., p. 300.

ces travaux d'illustration et de gravure, Daragnès travaillait seul dans son « petit » atelier-logement du quai aux Fleurs.

Daragnès publia d'abord chez Pichon une œuvre « classique », *La Main enchantée* de Nerval, avec une préface d'H. de Régner (illustration 2-16). L'académicien et poète continuait, depuis la parution de *Monsieur d'Amercœur*, à suivre et à apprécier les travaux d'illustration de Daragnès. Parut ensuite chez Crès, dans un tout autre registre, *À bord de l'Étoile Matutine* de Mac Orlan. Daragnès illustre ainsi pour la première fois un ouvrage, ici un roman d'aventure de mer, de son ami et futur collaborateur à La Banderole (illustrations 2-18 et 2-19). Il suivait en cela Gus Bofa qui avait déjà, à l'époque, illustré trois titres de Mac Orlan⁷⁸.

L'artiste poursuit également ses prestations, limitées en général à une couverture ou un frontispice, pour la collection de l'Édition française illustrée dirigée par Mac Orlan⁷⁹. Pour l'une de ces publications, *Chansons de la chambrée* de R. Kipling, Daragnès fournit cependant des illustrations complètes. Le statut de cette collection était d'ailleurs intermédiaire entre édition populaire et édition de luxe puisqu'il existait des tirages sur « grand papier » de ces livres⁸⁰.

Comme les années précédentes, Daragnès fit également paraître des ouvrages bibliophiliques licencieux, *Le Doctorat impromptu* d'André de Nerciat et *Gamiani ou deux nuits d'excès* d'Alfred de Musset (illustration 2-20). Il s'agit d'ailleurs des dernières publications de ce genre qu'il illustra ou même, à quelques rares exceptions près, des dernières éditions licencieuses parues sous sa direction artistique⁸¹. Les deux ouvrages répondent entièrement aux canons du genre : pseudo-pseudonyme d'illustrateur, Jean de Guéthary encore, éditeur « inconnu » sis rue du Coq Hardy ou à Bayonne etc. Mac Orlan, sous son vrai nom, voulut bien préfacier l'ouvrage de Musset...

Enfin, dans un autre domaine, Daragnès fut sollicité pour accompagner de bois gravés *Le Livret de l'imagier* de Remy de Gourmont. Le libraire et éditeur Simon Kra avait confié à son fils Lucien la tâche de développer une activité d'édition de luxe, ce dont il s'acquitta notamment en faisant appel au jeune André Malraux en tant que directeur littéraire et artistique :

⁷⁸ Notamment, comme nous l'avons indiqué, *Le Chant de l'équipage*, paru en 1918 chez Crès également.

⁷⁹ Pas moins de sept titres de cette collection parurent en 1920 avec des couvertures et/ou des frontispices de Daragnès !

⁸⁰ *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste*, vente, 1924, *op. cit.*, p. 6, 7, 8, 15, 18, 19, 23, 34, 36.

⁸¹ Compte tenu du codage, pour ce genre de livres, des noms d'éditeur, d'illustrateur et d'imprimeur, il est difficile de statuer réellement sur un tel bilan des œuvres licencieuses illustrées ou publiées par Daragnès.

De retour du front, Lucien Kra entreprend de développer l'entreprise paternelle en chargeant André Malraux en 1920 de composer un programme d'éditions de luxe sous la marque des éditions du Sagittaire. En moins d'un an, il y publie des textes de Laurent Tailhade et de Baudelaire, de Gabory, de Gourmont, de Reverdy, de Sade, de Jean de Tinan et de Max Jacob avant de s'éloigner, pour un temps, de l'édition⁸².

Déjà bon connaisseur du milieu de la bibliophilie, Malraux demanda à Daragnès de l'aider à concevoir sa collection sans que l'on connaisse le détail des prestations que ce dernier effectua chez Kra. Il semble établi que Daragnès conçut le sigle, gravé sur bois, des éditions du Sagittaire et il pourrait même avoir « baptisé » la nouvelle maison d'édition :

Deux ans plus tard, sur les conseils de leur jeune directeur artistique, André Malraux, les Kra se lancent dans le livre d'art. C'est Daragnès qui baptise leur collection Le Sagittaire et en dessine l'emblème⁸³.

Malraux demanda, par ailleurs, à Daragnès d'illustrer *Le Livret de l'imagier*. Compte tenu de l'importance de ce texte, traitant du rapport à l'art et à l'image des Symbolistes⁸⁴, et du rôle de Remy de Gourmont, décédé en 1915, dans le renouveau naissant du bois gravé, une telle sollicitation était, pour Daragnès, une nouvelle reconnaissance, après *Protée*, de ses talents.

Comme nous l'avons mentionné, Gus Bofa avait en tête, en lançant le Salon de l'Araignée, d'y associer une maison d'édition. L'idée fut reprise par Charles Malexis qui avait bien compris l'intérêt potentiel d'investir dans une activité d'édition de luxe comme l'avaient fait, avant lui, ses confrères Paul Laffitte, dès 1917, avec les Éditions de la Sirène ou, plus récemment, Simon Kra pour Le Sagittaire. Malexis fit appel à deux de ses collaborateurs, Mac Orlan et Daragnès, pour assurer les directions littéraire et artistique de la nouvelle entité. Ce choix de personnes s'explique assez bien. La réputation littéraire de Mac Orlan commençait en effet à dépasser celle d'un humoriste grinçant ou d'un romancier d'aventures. Il avait été publié, par exemple, pour la première fois par la NRF en juin 1920⁸⁵. Quant à Daragnès, il avait déjà, à cette époque, une compétence reconnue pour assurer la conception d'ouvrages de luxe. Il était par ailleurs certainement mieux placé qu'un Gus Bofa pour animer une équipe d'artistes et d'illustrateurs allant au-delà du cercle des humoristes du Salon de l'Araignée. Enfin, par ses contacts avec le milieu littéraire, au travers notamment du cercle d'Adrienne Monnier,

⁸² *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrenté : 1900-1950*, Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), Fayard, Cercle de la librairie, 1991, p. 216.

⁸³ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, *op. cit.*, p. 271.

⁸⁴ Cf. par exemple : Alexia Kalantzis, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896) : une utilisation symboliste du rapport texte-image » dans *L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations*, Évanghélia Stead, Hélène Védrine, dir., Paris, PUPS, 2008, p. 281-284.

⁸⁵ On peut noter également que Mac Orlan fut nommé chevalier de la Légion d'Honneur en octobre 1920 : Bernard Baritaud, *op. cit.*, p. 155.

Daragnès amenait un réseau de relations complémentaire de celui de Mac Orlan. Malexis apporta à l'entreprise un capital de 60.000 francs⁸⁶ et les éditions de La Banderole virent le jour en milieu d'année 1920, partageant les bureaux de L'Édition française illustrée à laquelle collaboraient, à des titres divers, les mêmes Mac Orlan, Daragnès, Bofa etc.⁸⁷

Nous examinerons au chapitre suivant le détail des publications de La Banderole. Il s'agit ici simplement d'évoquer le contexte qui présida aux choix effectués par Mac Orlan et par Daragnès pour leurs éditions. L'essentiel des titres publiés à l'enseigne de La Banderole relèvent de contes plaisants ou de nouvelles d'aventure où l'humour, éventuellement grinçant, domine, et l'on reconnaît assez bien, dans cette orientation, la « main » de Mac Orlan. On peut citer, à titre d'exemple, *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin* de Mac Orlan lui-même (illustrations 2-30 à 2-32), *L'Amant des amazones* d'André Salmon ou *Conseils aux domestiques* de Jonathan Swift (illustration 2-36). Pour illustrer cette catégorie d'ouvrages, Daragnès fit naturellement appel, en premier lieu, à ses amis humoristes de l'Araignée comme Bofa, Chas Laborde, Falké et d'autres – ou bien sûr à lui-même comme c'est le cas pour le texte de Salmon –. Ces dessinateurs de presse n'avaient cependant pas pratiqué jusque-là la gravure, que ce soit sur bois ou en taille-douce. Or, pour répondre aux canons de l'édition de luxe ou même de demi-luxe, il était impératif que les illustrations de ces livres soient des gravures, si possibles originales, c'est-à-dire dessinées et gravées par le même artiste. Daragnès eut donc à « former » ses amis. C'est ainsi que Bofa apprit la gravure sur bois et Chas Laborde la pointe-sèche sous la gouverne de Daragnès. Falké fit également à La Banderole ses débuts en xylographie. On peut rattacher à cette même veine principale humoristique *Les Moralités légendaires* de Jules Laforgue, illustré par Daragnès (illustrations 2-38 et 2-39). Ce livre marque aussi l'apogée, si ce n'est la fin, de l'utilisation par l'artiste de la gravure sur bois en noir pour ses travaux d'illustration. La plupart des ouvrages suivants de Daragnès sont, en effet, accompagnés d'eaux-fortes ou de burins.

D'autres ouvrages publiés par La Banderole relèvent d'un registre littéraire moins « léger », comme c'est le cas pour les deux récits de guerre de Roland Dorgelès, *Les Croix de bois* et *La Boule de gui*, édités en 1921 et 1922. Le premier titre avait paru l'année précédente chez Albin Michel, avec d'ailleurs un bois de couverture de Daragnès, mais sans illustration. La Banderole proposa cette fois une version illustrée du texte, avec des pointes sèches de Segonzac (**illustrations 2-33 à 2-35**), qui accompagna de même *La Boule de gui*. Le bibliophile

⁸⁶ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, op. cit., p. 225.

⁸⁷ Bernard Baritaud, op. cit., p. 169.

René Blum⁸⁸, qui connaissait le peintre et ses dessins de guerre, était intervenu auprès de l'équipe de *La Banderole* pour suggérer ce projet⁸⁹. Segonzac, un artiste déjà reconnu à l'époque⁹⁰, ne faisait pas partie du groupe des humoristes mais il en était proche. Comme nous l'avons vu, Segonzac et Bofa étaient des camarades de lycée et d'atelier chez Luc-Olivier Merson, avant que leurs parcours artistiques ne divergent. Pendant la guerre, ensuite, le peintre, devenu officier, avait « employé » dans sa section de camouflage plusieurs artistes parmi lesquels se trouvèrent Falké et son ami Warnod. Segonzac, enfin, avait fait paraître dans *Le Crapouillot* nombre de ses dessins rapportés du front et de sa période au « camouflage ». Il fit donc naturellement partie, après la guerre, des amis du *Crapouillot*⁹¹ et il participa, occasionnellement, au Salon de l'Araignée.

Pour illustrer *Les Croix de bois* et *La Boule de gui*, Segonzac se servit de ses croquis de guerre. Toutefois, comme ses collègues humoristes, il n'avait jamais pratiqué la gravure, et ce fut cette-fois le graveur et illustrateur Jean-Émile Laboureur qui l'initia à la pointe sèche. *Les Croix de bois* de Dorgelès et de Segonzac est souvent considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de l'illustration de l'entre-deux-guerres. Cet ouvrage marque en tout cas le début d'une collaboration significative entre Daragnès et cet artiste, puisque l'on trouve six ouvrages illustrés par Segonzac dans le « corpus Daragnès », avec des interventions tout au long du parcours de ce dernier, à *La Banderole* donc, mais aussi chez Émile-Paul frères puis pour les presses de Daragnès avenue Junot. *Les Croix de bois* marque également les débuts de la carrière de graveur et d'illustrateur de Segonzac qui laisse une œuvre conséquente dans ces domaines.

Un autre titre de *La Banderole*, l'un des derniers parus, ne relève également pas de la veine littéraire principale de ces éditions. Il s'agit du *Spleen de Paris* de Baudelaire, illustré par Louise Hervieu (illustrations 2-40 à 2-42). Cette artiste s'était fait connaître comme illustratrice en 1920 en accompagnant *Les Fleurs du mal* du même Baudelaire. Ses compositions pour *Le Spleen de Paris* restituent la même ambiance envoûtante que celle ressentie à la « lecture » des *Fleurs du mal*. Louise Hervieu, qui est intervenue quelques autres fois pour Daragnès, eut un parcours singulier, typique de ces femmes engagées et féministes durant l'entre-deux-guerres.

⁸⁸ Le frère de Léon Blum et par ailleurs journaliste, critique d'art et directeur de théâtre et de ballets.

⁸⁹ *Dunoyer de Segonzac*, exposition, Paris, Bibliothèque nationale, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁰ Il avait été lancé par Paul Poiret avant la guerre et avait, par exemple, participé à l'exposition de l'Armory Show en 1913 aux États-Unis.

⁹¹ Segonzac est bien évidemment mentionné parmi les convives des « dîners du *Crapouillot* ».

Syphilitique de naissance et de santé fragile, elle milita pour la mise en place d'un carnet de santé pour les nouveau-nés et obtint gain de cause en 1939.

Après la parution d'une quinzaine de titres entre 1920 et 1922, tirés entre 500 et 1000 exemplaires, il s'avéra que les ventes réalisées par La Banderole ne couvraient pas les frais engagés. Charles Malexis mit un terme à l'activité et céda le fonds, c'est-à-dire le stock d'ouvrages invendus, à Georges Crès en mai 1923⁹². La Sirène de Paul Laffitte avait connu un sort équivalent quelques mois plus tôt. Crès réactiva la « marque » La Banderole pour quelques nouveaux titres en 1926, avec notamment *La Duchesse de Padoue* d'Oscar Wilde illustré par Charles Martin. Daragnès n'était plus à l'époque impliqué dans l'affaire. En réalité, pour La Sirène comme pour La Banderole, la « prise en diffusion en 1923 par Crès » de ces petites maisons d'édition équivalait « pratiquement pour elles à une disparition à brève échéance »⁹³.

Les déboires financiers de La Banderole n'entachèrent nullement la réputation de Daragnès. La sobriété, relative, des ouvrages « conçus » sous sa gouverne fit au contraire date dans l'édition de luxe et la bibliophilie, et de nombreux éditeurs et illustrateurs se référèrent ensuite aux productions de La Banderole. Daragnès pouvait aussi être fier d'avoir lancé, sous cette enseigne, plusieurs illustrateurs notables de l'entre-deux-guerres comme Gus Bofa, Chas Laborde, Falké et Segonzac, ainsi qu'il l'indique dans un article de 1926 :

C'est alors qu'avec mes amis Mac Orlan et Malexis, nous fondâmes *La Banderole* qui devait publier des textes illustrés par des artistes de qualité, même inconnus du public. C'est ainsi que Segonzac fit ses premières eaux-fortes pour *Les Croix de bois*, Chas Laborde ses premières pointes sèches pour *Jocaste et le Chat maigre*, Falké et Gus Bofa leurs premiers bois pour *Gordon Pym* et pour les *Conseils aux domestiques*. C'est pour moi une grande joie de penser que j'ai donné à ces artistes leurs premiers outils et que j'ai tiré avec eux leurs premières épreuves. Depuis cette époque, les bibliophiles et les éditeurs les ont mis dans leurs meubles, mais *La Banderole* aura été leur première couchette !⁹⁴

Un illustrateur et un architecte du livre très sollicité

Les années 1921 à 1924 furent, pour Daragnès, des années de transition à plusieurs titres. Le cadre éditorial principal de ses activités, tout d'abord, évolua au cours de cette période, pour simplifier, de Crès à La Banderole puis de la Banderole chez Émile-Paul frères. Nous évoquerons ici ses interventions pour d'autres éditeurs, au moment-même où se produisaient

⁹² *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, op. cit., p. 217.

⁹³ *Ibid.*, p. 222.

⁹⁴ Jean-Gabriel Daragnès, « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, art. cit., p. 80.

ces changements. Daragnès, ensuite, délaissa progressivement, à cette époque, le bois gravé en noir au profit de l'eau-forte et du burin. Sa dernière intervention, en 1922, pour *La Banderole*, *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti, annonçait cette évolution⁹⁵. Nous nous attacherons à la suivre au travers de ses prestations diverses jusqu'en 1924. Cette période de transition s'acheva en 1925. À partir de cette date, en effet, l'artiste se concentra sur ses fonctions principales chez Émile-Paul puis avenue Junot et n'intervint plus qu'épisodiquement pour d'autres éditeurs⁹⁶.

En 1921, Daragnès illustra tout d'abord pour Mornay *Marie Donadieu* de Charles-Louis Philippe. Mornay était spécialisé en livres de demi-luxe et privilégiait, pour des raisons de coût, le bois gravé. *Marie Donadieu*, la seule intervention de Daragnès pour cet éditeur, est effectivement illustré de 35 bois en noir sur fond ocre. Pour André Coq, ensuite, Daragnès fournit les dessins des illustrations de *Suora Scolastica* de Stendhal. Fait rarissime dans le « corpus Daragnès », ces dessins furent gravés sur bois par un autre artiste, Hoffmann. Cette intervention « extérieure » pourrait traduire le désintérêt, à cette époque, de l'artiste pour la xylographie ou son souhait de ne pas trop investir de temps à la réalisation de cet ouvrage.

Les réalisations de Daragnès en 1922 et 1923, hors de ses prestations, finissantes, pour *La Banderole* et naissantes pour Émile-Paul frères, furent très limitées : quelques frontispices pour Crès – ses dernières interventions pour cet éditeur – et pour d'autres maisons d'édition. L'année 1923 correspondit, d'ailleurs, à un creux marqué d'activité pour Daragnès : les activités de *La Banderole* étaient à l'arrêt, ses prestations pour Émile-Paul frères ne faisaient que débiter, et il n'intervint que très peu pour d'autres éditeurs. Cette période correspondait aussi à un tassement relatif des productions de toute l'édition de luxe après certains excès en 1921 et 1922.

En 1924, Daragnès reprit une activité significative. Outre ses travaux pour Émile-Paul frères dont nous parlerons plus loin, deux ouvrages pleinement illustrés par Daragnès parurent en effet cette année-là : *Faust* de Goethe aux Éditions de la Roseraie et *Isabelle* d'André Gide chez Henri Jonquières. Au cours de l'année 1923, Daragnès avait quitté le quai aux Fleurs pour installer son atelier chez le taille-doucier Roger Lacourière au 57bis boulevard de Rochechouart. L'artiste souhaitait en effet parfaire sa technique de gravure à l'eau-forte et au burin et, surtout, se former au tirage de ces gravures en prévision de sa future installation en

⁹⁵ Il s'agit du premier ouvrage de Daragnès illustré d'eaux-fortes.

⁹⁶ Nous traitons au chapitre suivant des quelques publications de ce type postérieures à 1925.

tant qu'imprimeur et taille-doucier, comme Lacourière. Daragnès ne quitta en fait son atelier du boulevard de Rochechouart que lorsqu'il put s'installer chez lui à Montmartre en 1927.

Faust est un ouvrage-jalon dans l'œuvre d'illustration de Daragnès, au même titre que *La Ballade de la geôle de Reading* parue en 1918 ou d'autres titres ultérieurs. Ce livre est tout d'abord l'un des premiers illustrés d'eaux-fortes, alors que jusque-là Daragnès pratiquait essentiellement la xylographie⁹⁷ (illustrations 2-21 à 2-23). Le thème de Faust fut ensuite une source d'inspiration prégnante pour l'artiste puisque, comme il le fit pour *La Ballade* d'Oscar Wilde⁹⁸, l'artiste reprit ce texte à la fin de sa vie sans d'ailleurs pouvoir achever l'ouvrage avant son décès. La version de *Faust* de 1924 fut publiée par les Éditions de la Roseraie, dirigées par la sœur de Roger Lacourière, lequel assura bien sûr le tirage des eaux-fortes. Il s'agissait donc d'une édition « familiale » dont les trois parties prenantes, Lacourière, sa sœur et Daragnès, partageaient les mêmes locaux⁹⁹. L'ouvrage parut avec une préface de l'ami Mac Orlan et un autre ami montmartrois, André Warnod, ne manqua pas d'en faire une critique élogieuse¹⁰⁰.

Le roman d'André Gide, *Isabelle*, est, lui, accompagné de burins. Là-encore, il s'agit d'une quasi-première pour Daragnès en termes de technique de gravure puisque l'artiste n'avait jusque-là pratiqué le burin que pour l'un ou l'autre frontispice. Daragnès et Gide s'étaient rencontrés dans l'entourage d'Adrienne Monnier. L'initiative de cette publication revient cependant sans doute à l'éditeur de l'ouvrage, H. Jonquières, par ailleurs beau-frère de G. Crès, puisqu'il publia l'année suivante, dans la même collection des « Beaux Romans », *L'Immoraliste* avec des illustrations, cette fois, de René Ben-Sussan. Cette intervention de Daragnès pour illustrer un texte de Gide apparaît comme un marqueur de sa notoriété, au même titre que, par exemple, sa précédente prestation pour la NRF avec *Protée* de Claudel¹⁰¹. *Isabelle* fut en tout cas la seule œuvre de Gide que Daragnès illustra ou qu'il fit illustrer au titre de ses responsabilités successives de direction artistique.

⁹⁷ Comme nous l'avons mentionné, le premier livre pleinement illustré d'eaux-fortes par Daragnès est *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti paru à La Banderole en 1922. *Faust* est le second.

⁹⁸ Daragnès reprit en 1944 le texte d'Oscar Wilde, en anglais cette fois, en l'accompagnant de cuivres à la manière noire.

⁹⁹ D'après Peter Frank, Daragnès tint pratiquement, de 1923 à 1927, un rôle de directeur artistique auprès de la sœur de Roger Lacourière qui dirigeait les Éditions de la Roseraie.

¹⁰⁰ *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste*, vente, 1924, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹ La plupart des versions illustrées des œuvres de Gide furent d'ailleurs publiées par son éditeur, Gallimard, comme, par exemple, *Le Prométhée mal enchaîné* illustré par Bonnard en 1920, *Paludes* accompagné de lithographies de Roger de la Fresnaye ou *La Tentative amoureuse*... illustré par Marie Laurencin, parus tous deux en 1921. Daragnès avait donc d'illustres prédécesseurs en intervenant pour ce texte de Gide.

Il convient enfin de signaler une dernière intervention de Daragnès en 1924 pour un ouvrage collectif, *L'Âme du cirque*. Sur un texte de Louise Hervieu, une vingtaine d'artistes de renom, Bonnard, Bourdelle, Cocteau, Dufy, Lhote, Luc-Albert Moreau, Picasso, Rouault, Segonzac, Vallotton etc., ainsi donc que Daragnès, proposèrent en effet, pour La Librairie de France, leur « vision » du cirque, dont la mode, dans les milieux artistique et littéraire, avait été lancée en 1920 par Cocteau lorsqu'il avait fait jouer les Fratellini dans *Le Bœuf sur le toit*¹⁰². Daragnès – et Roger Lacourière – avaient, il est vrai, comme voisin immédiat, boulevard de Rochechouart, le cirque Medrano...

En janvier 1925, Fayard fit paraître, dans sa collection *Le Livre de demain, La Belle Enfant ou l'Amour à quarante ans* d'Eugène Montfort illustré de bois gravés en noir par Daragnès (illustrations 2-24 à 2-26). Il s'agit de l'une des dernières interventions de l'artiste avec ce type de gravure.

Arthème Fayard avait lancé cette collection de vulgarisation littéraire en début d'année 1923 en s'inspirant de l'édition de demi-luxe où régnait alors la gravure sur bois¹⁰³. Ferenczi avait emboîté les pas de son concurrent en lançant à l'automne de la même année une série équivalente, *Le Livre moderne illustré*, également accompagnée, du moins à ses débuts, de gravures sur bois. Cet éditeur avait jugé nécessaire de s'adjoindre les services de Clément Serveau pour assurer la direction artistique de sa nouvelle collection. Il ne semble pas que Fayard ait créé une fonction équivalente au sein de son organisation. En revanche, cet éditeur s'entoura sans doute de conseils pour mettre au point la maquette du *Livre de demain* et pour choisir, au moins pendant quelques temps, ses illustrateurs. Nous évaluons ici, rapidement¹⁰⁴, l'éventualité d'une intervention de Daragnès à ce titre, au-delà donc de sa seule et unique prestation d'illustrateur pour cette collection « grand public »¹⁰⁵.

¹⁰² André Warnod, *Fils de Montmartre, souvenirs*, op. cit., p. 235. Pour Luc-Albert Moreau et le cirque, voir par exemple : Jeanine Warnod, *L'école de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris, le musée du Montparnasse, Arcadia éd., 2004, p. 113.

¹⁰³ Pour un historique des collections de Fayard et de Ferenczi, voir : Jean-Michel Galland, « Les gravures sur bois des collections *Le Livre de demain* (Fayard) et *Le Livre moderne illustré* (Ferenczi) : un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres », art. cit., p. 38-56.

¹⁰⁴ L'évaluation présentée ici succinctement est basée sur une analyse détaillée effectuée au cours d'un travail de master non publié : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mémoire de master 2, op. cit.

¹⁰⁵ Cette question est d'une pertinence limitée pour l'appréhension de la seule œuvre d'architecte du livre de Daragnès. Au-delà de son rôle de directeur artistique de La Banderole puis chez Émile-Paul frères, Daragnès a, en effet, fourni des prestations diverses à de multiples maisons d'édition – à l'instar de La Roseraie – sans que nous ayons pris le soin de les répertorier toutes ou de tenter d'en définir les contours. Nous traitons de ce sujet essentiellement pour mieux cerner les positionnements relatifs, dans le champ de l'illustration littéraire, de Daragnès et de Serveau.

En l'absence d'archives disponibles chez Fayard, nous avons trouvé deux sources contradictoires à ce sujet. Francis Lacassin, l'un des « historiens » de Georges Simenon¹⁰⁶, fait état, pour sa part, d'une intervention de Dignimont comme conseil de l'éditeur pour *Le Livre de demain* :

Dirigé par le peintre Dignimont, illustrateur favori de Colette, *Le Livre de Demain* (1923) offrait sous une couverture jaune des textes de qualité, illustrés de bois gravés dus aux meilleurs artistes de l'époque¹⁰⁷.

Cette hypothèse « Dignimont » nous semble très peu probable. L'artiste n'a en effet illustré aucun titre de la collection de Fayard alors qu'il en a illustré deux pour la série concurrente de Ferenczi¹⁰⁸, l'éditeur, par ailleurs, de Colette à cette période. L'historien du livre Jean-Alexis Néret mentionne en revanche une intervention de Daragnès pour cette collection de Fayard :

En 1903, c'est Arthème Fayard qui avait rénové la librairie en lançant les romans illustrés à 95 centimes, l'illustration étant obtenue par la reproduction mécanique des dessins. En 1924, c'est le même Arthème Fayard qui lance une collection de romans illustrés à 2 fr. 50, *Le Livre de Demain*, avec des bois gravés, demandés par Daragnès à des artistes aussi cotés que Lébédéff, Deslignères, Cochet, Hermann-Paul etc..¹⁰⁹.

Cette dernière hypothèse paraît plausible. Elle est cohérente avec cette unique intervention de Daragnès pour illustrer le roman de Montfort, à un moment où l'artiste n'intervenait plus, depuis longtemps, pour des collections à bas prix¹¹⁰. Ses prestations pour Fayard se situaient par ailleurs à une période où Daragnès multipliaient ses travaux et ses rôles de conseils pour réunir les fonds nécessaires à son projet de la rue Junot. Il est même possible que Fayard ait d'abord fait appel à Daragnès, en 1922, pour mettre au point la maquette de sa future collection, compte tenu de sa réputation, dès cette époque, de concepteur d'ouvrages illustrés. Il est probable, en revanche, que son rôle de conseil pour le choix des illustrateurs – tous des graveurs sur bois en noir – ne fut que de courte durée. Fayard utilisa en effet, assez vite, les services d'un groupe assez restreint d'artistes, et fit appel surtout à Jean Lébédéff et à Renefer, qui purent tous deux, ou ensemble, prendre le relais si nécessaire de Daragnès. En tout cas, il s'agissait d'une prestation de conseil, et non d'une direction artistique du *Livre de demain*

¹⁰⁶ Simenon fut « lancé » par Fayard.

¹⁰⁷ Francis Lacassin, *Simenon et la vraie naissance de Maigret*, Boulogne-Billancourt, Horizon illimité, 2003, p. 29.

¹⁰⁸ Francis Carco, *Les Innocents*, Paris, Ferenczi, 1924, *Le Livre moderne illustré* n° 7 et Marc Elder, *La Maison du pas périlleux*, Paris, Ferenczi, 1924, *Le Livre moderne illustré* n° 15 (Annexe 4).

¹⁰⁹ Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français : des origines à nos jours...*, Paris, Lamarre, 1953, p. 331.

¹¹⁰ Les interventions de Daragnès pour *La Nouvelle collection illustrée* de Calmann-Lévy, l'une des séries qui précédaient *Le Livre de demain* et *Le Livre moderne illustré*, dataient de 1914 et de 1915.

comme l'exerça Clément Serveau pour *Le Livre moderne illustré*. Nous disposons en effet de plusieurs témoignages¹¹¹ montrant l'intervention d'un seul et même collaborateur de chez Fayard pour assurer les liaisons avec l'auteur et avec l'illustrateur d'une future parution. Chez Ferenczi, au contraire, le seul interlocuteur des illustrateurs était Clément Serveau.

Nous pensons donc que Daragnès a fourni des prestations de conseil auprès de Fayard au cours des années 1922-1925 au moment du lancement du *Livre de demain*. Ni l'éditeur, ni l'artiste n'ébruitèrent trop cette intervention. Daragnès ne tenait sans doute pas à voir son nom associé, outre mesure, à une collection « grand public » à un moment où il préparait son projet d'envergure visant le milieu de la bibliophilie de luxe.

La vente « Daragnès » à Drouot en 1924 et son installation à Montmartre

Tout en œuvrant pour divers éditeurs, Daragnès forma sans doute très tôt le dessein d'imprimer lui-même les ouvrages qu'il illustrait ou qu'il concevait, souhaitant ainsi maîtriser entièrement la réalisation technique de « ses » productions. Nous avons interprété dans ce sens sa présence auprès du taille-doucier Lacourière. En s'équipant d'une presse typographique et du matériel nécessaire au tirage des tailles-douces, Daragnès pouvait en effet fabriquer tout ouvrage comportant du texte, des gravures sur bois et des gravures sur cuivre. Il ne devrait s'adresser à l'extérieur que pour l'impression des lithographies, une technique que lui-même ne pratiquait d'ailleurs que de manière limitée.

Pour réunir les fonds nécessaire à ce projet, Daragnès mit sur pied, en 1924, une vente aux enchères, savamment orchestrée, de ses principaux ouvrages publiés jusque-là, truffés de dessins originaux, de « suites » des gravures, de lettres des auteurs ou de personnalités diverses etc. Le catalogue de l'exposition, lui-même objet de luxe, comporte une préface de Mac Orlan et un portrait de Daragnès gravé à la pointe-sèche par Segonzac¹¹² (illustration 2-2). Dans sa préface, Mac Orlan évoque d'ailleurs les raisons de cette vente et le projet de Daragnès : « Il

¹¹¹ Voir par exemple l'intervention de Pierre Valdagne auprès de la romancière Myriam Harry et de l'illustrateur Pierre Falké ou celle de Lucien Curel auprès de l'illustrateur Thiollière : Sophie Grandjean-Hogg, *L'Évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*, thèse d'histoire, dir. J.-Y. Mollier, univ. de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, p. 546.

¹¹² *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste, vente, 1924, op. cit.*

[Daragnès] me disait, comme on parle d'une vision purement imaginaire, tout ce qu'il espérait d'une imprimerie dont il eût été le maître, [...] »¹¹³.

La vente, réalisée en novembre 1924, se tint à une période où le marché bibliophilique était au plus haut. L'opération fut donc un succès, avec un produit de 101 500 francs de l'époque – soit sensiblement un montant équivalent en euros –, même si Daragnès dut retirer quelques lots mais cela participait sans doute de sa stratégie de valorisation¹¹⁴. L'enchère la plus élevée, 20 000 francs, fut atteinte pour un *Faust* accompagné des 81 dessins originaux de l'artiste.

Le produit de la vente permit en tout cas à Daragnès de lancer son projet d'installation. Soucieux d'ailleurs de se constituer sa future clientèle, il rappela constamment son projet de s'établir comme imprimeur d'ouvrages illustrés de luxe tout au long des quatre années qui lui furent nécessaires pour le réaliser. En 1926, par exemple, Daragnès précisait au périodique *Plaisir de bibliophile* :

J'arrive maintenant à une étape nouvelle : je vais moi-même imprimer les livres que j'illustrerai ; j'essaierai d'apporter un peu de nouveauté dans cette technique, comme j'ai essayé d'en donner aux livres que j'ai illustrés ou établis, soit à *La Banderole*, soit chez Émile-Paul¹¹⁵.

Ce projet de s'établir comme imprimeur de « ses » ouvrages se doubla toutefois d'un autre objectif, plus personnel, qui fut de se bâtir une résidence correspondant à ses rêves. D'origine très modeste, ayant maintenant réussi grâce à ses dons et à son opiniâtreté, Daragnès voulut se construire une maison – à la fois résidence, atelier d'artiste et imprimerie – selon ses goûts et située précisément sur les lieux où, jeune apprenti puis rapin, il avait « tiré le diable par la queue » dans l'espoir de s'en sortir un jour : Montmartre. Cette motivation profonde de Daragnès pour ce « projet » fut bien perçue, à l'époque, par ses proches comme Mac Orlan ou comme, ici, Léon-Paul Fargue, s'exprimant en 1955 :

Daragnès est arrivé ici en 1925. Cette maison a été construite quasiment sous ses yeux et selon ses instructions, et je dirai même plus, avec ses propres moyens, et je m'explique. C'est la vente, faite à l'hôtel Drouot, d'une quarantaine de ses propres bouquins qui lui permit de mettre pierre sur pierre. Voilà qui s'appelle ne devoir rien à personne et gagner son pain à la

¹¹³ Pierre Mac Orlan, *ibid.*, préface, p. iv.

¹¹⁴ « La vente Daragnès » dans *Beaux-Arts*, n° 21, 15 décembre 1924. On peut signaler également que la police avait fait retirer deux lots de la vente, un exemplaire de l'édition originale complète des *Fleurs du mal* de Baudelaire ainsi qu'un exemplaire des *Pièces condamnées* du même auteur illustrées par Daragnès. Les pièces en question étaient en effet toujours sous le coup d'une condamnation de 1857 ! : Jean-Paul Goujon, « Chronique des ventes et des catalogues », dans *Histoires littéraires*, Octobre-Novembre-Décembre 2017, vol. 18, n° 72, p. 167. Voir aussi à ce sujet les articles du *Mercure de France* du 15 avril 1927, p. 460-461, et du 15 novembre 1929, p. 206-207.

¹¹⁵ Jean-Gabriel Daragnès, « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, art. cit., p. 81.

sueur de son front. Daragnès arrivait tout droit de l'atelier de Renoir, boulevard Rochechouart, à côté du cirque Medrano [...] ¹¹⁶.

Daragnès choisit de s'établir 14 avenue Junot, au cœur même de Montmartre – non loin du Moulin de la Galette et du Lapin Agile –, sur les terrains de l'ancien « maquis » qu'il avait connu en friche lorsqu'il était jeune. Il n'était pas le premier à faire ce choix. Poulbot, par exemple, ayant lui aussi « réussi » et un peu plus tôt que Daragnès, s'était fait construire un « hôtel particulier » en 1920 au 13 avenue Junot ¹¹⁷. Depuis les campagnes cocardières de cet artiste pendant la guerre de 1914-1918, Daragnès et ses amis du *Crapouillot* n'avaient cependant pas beaucoup d'estime pour lui. Bien que voisins, Daragnès et Poulbot ne se fréquentèrent donc pas. En revanche, en rejoignant Montmartre, Daragnès allait retrouver nombre de ses amis qui y résidaient comme les Galanis ou les Warnod.

Daragnès dressa les plans de sa nouvelle demeure. Cette bâtisse, qui existe toujours, comprenait au rez-de-chaussée, donnant sur la rue, l'imprimerie, à l'étage l'atelier de peinture et de gravure, puis aux étages supérieurs les appartements ¹¹⁸ (**illustration 2-3**). Lorsque l'artiste s'y installa, sans doute en 1927, il vivait avec Janine Trocellier avec qui il se maria en 1931. Un appartement au second était dédié à son épouse. Baptiste-Marrey émet d'ailleurs l'hypothèse que Daragnès aurait édifié cette demeure – ou tout au moins l'aurait aménagée – selon les souhaits de Janine Trocellier ¹¹⁹. Il s'agit bien cependant d'un projet personnel de Daragnès, mûri de longue date, au moins pour tout ce qui a trait à l'imprimerie et à son atelier.

L'artiste-imprimeur était très fier de son installation qui lui servait également de « vitrine » pour ses activités. La plupart des articles de presse sur Daragnès évoquent ainsi sa demeure avenue Junot, considérée comme un exemple-type de « maison d'artiste ». *Image de France. Plaisir de France* fit ainsi paraître en 1942 une double page largement illustrée sur la maison de Daragnès et sa décoration ¹²⁰. Lorsqu'ils évoquent leurs souvenirs à propos de l'artiste, la plupart de ses proches parlent de sa maison, de sa bibliothèque, de son imprimerie,

¹¹⁶ Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture*, *op. cit.*, p. 145. Roger Lacourière et Daragnès étaient en effet installés dans l'ancien atelier de Renoir.

¹¹⁷ Jeanine Warnod, *L'école de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, *op. cit.*, p. 34. Le peintre Charles Camoin habitait également avenue Junot, au 2bis, depuis 1925. Daragnès et Camoin ne se fréquentèrent pas.

¹¹⁸ Baptiste-Marrey décrit précisément l'agencement et les fonctions des diverses pièces de la maison du 14 avenue Junot : Baptiste-Marrey, « Souvenirs d'un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 41-56 et Baptiste-Marrey, « Une adolescence sur la butte », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 21-31.

¹¹⁹ Baptiste-Marrey, « Souvenirs d'un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁰ « Chez un illustrateur » [Jean-Gabriel Daragnès], dans *Images de France, Plaisir de France*, n° 85, mars 1942, p. 22-23.

de son atelier. Jeanine Warnod, la fille d'André Warnod, se souvient, par exemple, d'avoir vu la bâtisse se construire quand elle était enfant :

[...] je me réfugiais chez Gab [Daragnès] dans sa nouvelle demeure toute rose, un petit bijou prenant forme au jour le jour, selon ses plans. La terrasse-jardin, les portes et les balcons en fer forgé, les grandes baies vitrées, le somptueux appartement de Janine, m'émerveillaient¹²¹.

Plusieurs des amis de Daragnès perçurent un lien entre sa personnalité et l'architecture du lieu. En 1935, déjà, Mac Orlan disait : « La demeure de Gabriel Daragnès explique l'homme »¹²². L'écrivain confirma sa perception lorsqu'il dressa en 1956 l'éloge de Daragnès :

Au cœur même de Montmartre, dans une rue studieuse et apaisée, dans une avenue bordée de maisons soigneusement conçues et édifiées, s'élève, couleur de rose, la demeure de Daragnès, une demeure qui reflète fidèlement la personnalité de l'artiste [...] ¹²³.

En tout cas, l'avenue Junot devint à partir de 1928 et jusqu'au décès de Daragnès le lieu-pivot de sa vie. Il y avait sa résidence, son atelier, son imprimerie. Il y reçut aussi ses très nombreux amis¹²⁴. Il se lia enfin avec plusieurs de ses voisins, comme avec le peintre Gen Paul ou, plus tard, avec l'écrivain Louis-Ferdinand Céline.

Daragnès chez Émile-Paul frères – première phase : 1923-1931

Albert et Robert Émile-Paul avaient donné une impulsion nouvelle à leur maison d'édition lorsqu'ils obtinrent en 1908 le Goncourt pour *Écrit sur de l'eau* de Francis de Miomandre et surtout lorsqu'ils assurèrent, en 1913, la publication du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. Depuis la guerre cependant, les deux frères peinaient à développer leur activité face à la concurrence de Gallimard et de Grasset. Ils s'adjoignirent les services de l'écrivain et critique littéraire Edmond Jaloux qui mit sur pied et dirigea une collection littéraire portant son nom. Les éditions Émile-Paul frères publièrent ainsi des textes épars de Valéry, de Mauriac, de Cassou, de Benda, de Dorgelès, de Soupault etc. Les auteurs littéraires « permanents » de la maison, comme André Suarès ou comme les poètes Tristan Derème et Paul-Jean Toulet, ne faisaient cependant que des ventes limitées. Les ressources principales d'Émile-Paul provenaient des rééditions périodiques du *Grand Meaulnes* ou de ses « produits dérivés »

¹²¹ Jeanine Warnod, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 115.

¹²² Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 45, 15 février 1935, p. 28.

¹²³ Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, *op. cit.*, [p. 1].

¹²⁴ Nous développons ce point dans un paragraphe ultérieur.

– écrits sur Alain-Fournier, etc. – et de l'édition d'une partie des œuvres de l'écrivain et bientôt dramaturge Jean Giraudoux¹²⁵. Ce dernier, dont la renommée allait croissant, partageait en effet habilement ses publications entre Grasset et Émile-Paul frères¹²⁶.

Jusqu'en 1923, les frères Émile-Paul n'avaient que de loin participé à la floraison de l'édition de luxe illustrée. Comme rares interventions dans ce domaine, on peut signaler, en 1920, *Les Jardins* d'André Vera, illustré de vignettes réalisées par son frère, Paul Vera, ou *The Rime of the ancycnt marinere* de Coleridge accompagné de dessins d'André Lhote.

Les frères Émile-Paul souhaitèrent donc, en 1923, développer une activité d'édition de luxe, illustrée pour une part des ouvrages, comme l'avaient fait avant eux Gallimard et d'autres éditeurs littéraires. Ils s'adressèrent donc à Daragnès pour diriger au plan artistique ce nouveau créneau de leur maison. L'artiste était suffisamment connu à l'époque comme illustrateur et comme animateur d'équipe – après l'expérience de *La Banderole* en particulier – pour qu'ils s'adressent à lui directement. Au besoin, ils ont pu prendre conseil auprès de Giraudoux qui connaissait Daragnès avant son « entrée » dans la maison. L'écrivain était en effet un proche de L.-P. Fargue¹²⁷ et il avait fréquenté le cercle d'A Monnier¹²⁸. Giraudoux, ancien combattant et « pacifiste », participait également volontiers, de temps à autre, aux dîners du *Crapouillot*¹²⁹. Par tous ces canaux, l'écrivain connaissait donc Daragnès et ses amis, illustrateurs et autres.

Libéré de ses fonctions à *La Banderole*, Daragnès entama donc en milieu d'année 1923 une collaboration avec les frères Émile-Paul qui dura en fait jusqu'à son décès. Elle fut un moment suspendue par la crise qui entraîna une quasi-faillite de la maison Émile-Paul frères mais elle reprit pendant l'Occupation à la faveur du rebond de l'édition illustrée. Daragnès mena en tout cas de front à partir de 1928 sa propre activité de conception d'ouvrages et d'imprimerie, et ses fonctions de direction artistique pour les frères Émile-Paul. Nous évoquons ici rapidement le contexte de ses activités au sein de cette maison pendant une première phase d'intervention de 1923 jusqu'en 1931.

Compte tenu de sa réputation et de son savoir-faire, Daragnès disposa chez Émile-Paul frères d'une marge de manœuvre étendue dans ses fonctions : « Émile-Paul reconnaît la valeur

¹²⁵ Les éditions Émile-Paul pouvaient également compter sur les ventes du romancier à succès Pierre Frondaie.

¹²⁶ « Nouveau Tityre, il [Giraudoux] chantait sur la double flûte d'Émile-Paul et de Grasset » : Jacques Body, *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004, p. 580.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 220.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 359.

¹²⁹ André Warnod, *Fils de Montmartre, souvenirs, op. cit.*, p. 219

de Daragnès et lui laisse les mains libres »¹³⁰. Comme nous l'étaierons au chapitre suivant, Daragnès tint, en fait, au sein de cette maison, un rôle de directeur de collection – et plus seulement de directeur artistique comme à La Banderole – à l'instar de Roger Allard à la NRF, d'Adolphe Van Bever chez Crès ou d'André Malraux au Sagittaire.

Daragnès joua tout d'abord un rôle décisif dans le choix des auteurs et des textes publiés en version illustrée. Il puisa en premier lieu, bien entendu, dans le portefeuille des éditions « maison ». C'est ainsi que parurent, sous son égide, des ouvrages de Giraudoux, de Derème, de Toulet, de Suarès mais aussi d'Emmanuel Bove ou d'Armand Godoy. Daragnès proposa ensuite aux frères Émile-Paul des titres de Mac Orlan, de Carco, de Dorgelès, de Louis Chadourne, d'Henri Béraud etc., tous auteurs issus de la lignée des amis du *Crapouillot* et de La Banderole. On peut reconnaître, enfin, dans d'autres publications, comme celles de *La Jeune Parque* de Paul Valéry¹³¹ ou celle de *Fermina Marquez* de Valéry Larbaud, l'influence, dans les choix de Daragnès, du cercle littéraire de Léon-Paul Fargue et d'Adrienne Monnier. Quelques-uns, d'ailleurs, des auteurs introduits par Daragnès au catalogue d'Émile-Paul frères, comme Mac Orlan et Carco, confièrent par la suite un certain nombre de leurs écrits à l'éditeur et l'aidèrent dans ses orientations éditoriales.

Si l'on examine maintenant les illustrateurs sollicités, Daragnès intervint lui-même pour près d'un quart des titres publiés. Il se « réserva » notamment plusieurs textes de Giraudoux, *La Bohème et mon cœur* de son ami Carco (illustrations 2-59 à 2-61), *Marguerite de la nuit* de Mac Orlan ainsi que *La Jeune Parque* de Paul Valéry (illustrations 2-48 à 2-50). À quelques exceptions près, les illustrateurs auxquels il eut recours émanaient du groupe du *Crapouillot*, de l'Araignée et de La Banderole. On retrouve ainsi Chas Laborde auquel il confia trois textes-clés de la période : *Tendres Stocks* de Paul Morand (illustrations 2-43 à 2-45), *Fermina Marquez* de Larbaud et *Juliette aux pays des hommes* de Giraudoux. Bofa, Segonzac, Falké, Oberlé, Mirande etc. intervinrent également, chacun dans sa « spécialité ». Le peintre Segonzac, par exemple, illustra un troisième ouvrage de guerre de Dorgelès, *Le Cabaret de la belle femme*, achevant ainsi cette trilogie initiée à La Banderole.

¹³⁰ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 47.

¹³¹ Paul Valéry avait cependant déjà été édité – en 1920 – par les frères Émile-Paul pour une seule œuvre, qui fit date, *Le Cimetière marin*, et il est surprenant que Daragnès ne se soit pas emparé, dès cette époque, de ce poème pour ses éditions illustrées. Il le fera plus tard, dans un autre cadre, pour les bibliophiles de Provence.

Mais le fait nouveau de ces éditions chez Émile-Paul frères fut l'intervention répétée d'Hermine David. Cette femme-peintre, épouse de Pascin, était en 1924 une artiste reconnue, ayant déjà bénéficié de plusieurs expositions personnelles à Paris et à New-York¹³². Elle avait une bonne maîtrise de la gravure, de la pointe-sèche en particulier, alors que Pascin avait dû « prendre des cours » chez Daragnès, et l'un et l'autre avaient participé à certains Salons de l'Araignée. En revanche, Hermine David n'avait pas encore pratiqué l'illustration et Daragnès lança en fait sa carrière dans ce domaine en la sollicitant à plusieurs reprises entre 1924 et 1931 pour illustrer des textes qui appartenaient, pour la plupart, au « portefeuille Émile-Paul ». Elle accompagna ainsi des écrits de Giraudoux, comme *Elpénor* (illustrations 2-51 et 2-52) ou *Bella*, de Suarès, de Derème, de Toulet, comme *La Jeune Fille verte* ou *Les Trois Impostures* (illustrations 2-56 à 2-58), et, bien sûr, *Le Grand Meaulnes*, l'ouvrage-phare de la maison, que Daragnès se devait de publier en version illustrée.

On peut également signaler deux interventions « isolées » d'illustrateurs renommés, celle de Jean-Émile Laboureur, auquel Daragnès demanda d'illustrer la pièce de théâtre *Judith* de Giraudoux¹³³, et celle de Dignimont qui accompagna *Mes amis* d'Emmanuel Bove.

Daragnès se livra, enfin, chez Émile-Paul frères à un premier¹³⁴ exercice délicat, celui de publier un ouvrage multi-auteurs et multi-illustrateurs, *Tableaux de Paris*, paru en 1927. Ce livre met en pendant des textes sur Paris d'auteurs célèbres avec des gravures de peintres ou d'illustrateurs connus. On reconnaît bien sûr, parmi les intervenants de l'ouvrage, écrivains ou artistes, des proches de Daragnès – les auteurs et les illustrateurs qu'il fit éditer chez Émile-Paul frères –. Pour l'occasion, l'artiste fit cependant appel à quelques autres personnalités de renom comme Jean Cocteau ou Georges Duhamel pour les écrivains ou, pour les peintres, comme Bonnard, Marquet, Matisse ou Vlaminck. L'ouvrage permit à Daragnès d'asseoir sa réputation de chef de file de l'illustration en France, en démontrant sa capacité à mobiliser, autour d'un projet emblématique, la fine-fleur des artistes de ce métier.

Les ouvrages que nous venons d'évoquer correspondent à l'activité principale de Daragnès au sein des éditions Émile-Paul, la direction d'une collection de livres de luxe

¹³² Nous retraçons brièvement la carrière d'Hermine David au chapitre suivant.

¹³³ Laboureur, Daragnès et Hermine David furent les trois principaux illustrateurs de Giraudoux. Une fois « lancée » par Daragnès, Hermine David fut en effet sollicitée par plusieurs éditeurs pour accompagner des textes de l'écrivain et dramaturge.

¹³⁴ Cette publication préfigure la parution de l'ouvrage monumental *Paris 1937* dont la réalisation fut confiée à Daragnès à l'occasion de l'exposition internationale de 1937.

illustrés, même si cette dernière n'eut pas de nom ou d'identification particulière¹³⁵. Ces productions représentèrent en tout cas, de 1923 à 1931, une part significative des publications de l'éditeur, de l'ordre de 10 à 30 % des parutions selon les années. Daragnès intervint également pour deux autres collections de la maison, « Portrait de la France » et « Ceinture du monde ». Il s'agissait d'ouvrages de luxe avec frontispice¹³⁶ évoquant, pour la première collection, une ville française ou une région, et pour la seconde, l'équivalent à l'étranger. Les frères Émile-Paul avaient fait appel à l'écrivain et critique Jean-Louis Vaudoyer¹³⁷ pour diriger ces deux collections et Daragnès le seconda pour les illustrations. Nous avons identifié 34 titres pour les ouvrages de « Portrait de la France », parus de 1926 à 1930, et 13 titres, publiés de 1927 à 1932, pour la seconde collection. Compte tenu du caractère « régional » de l'exercice, on voit apparaître de nombreux noms « nouveaux » d'illustrateurs pour ces frontispices, comme Roger Grillon pour *Perpignan*, Othon Friesz pour *Rouen* ou Kisling pour *La Pologne*. Le « basque » Daragnès s'était réservé *Les Basses Pyrénées* de Jammes et *Bayonne* de Cassou, sans compter *L'Uruguay* de Jules Supervielle¹³⁸. Ces deux collections s'essoufflèrent au début des années 1930 comme le reste des éditions Émile-Paul.

Du fait de la crise économique en effet, et du portefeuille limité de la maison, les éditions Émile-Paul entrèrent en situation de quasi-faillite au cours des années 1930-1931. Les productions furent pratiquement suspendues et les frères Émile-Paul cherchèrent en vain à céder leur activité :

Les frères Émile-Paul, pourtant prudents dans leurs choix éditoriaux et qui n'ont depuis la guerre publié que quelques livres par an, Giraudoux et Pierre Frondaie par exemple, dont les succès permettent à la maison de vivre, réduisent encore leur production à partir de 1930 et entament en 1935 des négociations pour vendre leur fonds. En définitive ils continuent jusqu'à la guerre¹³⁹.

¹³⁵ La présentation générale et la formulation des pages de titre des ouvrages publiés chez Émile-Paul frères sous l'égide de Daragnès s'avèrent en effet disparates. Son nom n'apparaît jamais sur ces publications, contrairement aux pratiques de certains directeurs de collection, sans doute moins modestes que Daragnès, comme ce fut le cas du jeune André Malraux.

¹³⁶ Nous avons joint au corpus « Daragnès directeur artistique chez Émile-Paul frères » les listes des publications de ces deux collections, bien qu'elles ne comportent que des frontispices. En revanche, ces ouvrages ne font pas l'objet d'une étude détaillée au chapitre 5.

¹³⁷ Les trois écrivains-clés chez Émile-Paul frères, Giraudoux, Jaloux et Vaudoyer, se connaissaient de longue date et étaient des amis proches : Jacques Body, *op. cit.*, p. 234 et p. 493. Vaudoyer est également cité comme participant occasionnel des dîners du *Crapouillot* : André Warnod, *Fils de Montmartre, souvenirs, op. cit.*, p. 218.

¹³⁸ Daragnès fut amené à voyager en Amérique et en Asie plus particulièrement après avoir été nommé peintre de la Marine en 1933. Nous n'avons pas identifié, en revanche, à quel moment il se serait rendu en Uruguay, si tant est que ce fut le cas.

¹³⁹ *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950, op. cit.*, p. 234.

La « rentabilité » des éditions de luxe illustrées dirigées par Daragnès n'est pas connue¹⁴⁰. La maison Émile-Paul ne semble pas avoir commercialisé ces ouvrages par entente préalable avec des sociétés de bibliophilie ou, si elle le fit, ce ne fut que pour une partie de ses productions. Dès lors, l'économie de cette activité était soumise aux lois du marché et celui-ci déclina fortement dès 1928. Ces éditions de luxe furent donc également suspendues en octobre 1931 après la publication de *Judith* de Giraudoux illustré par Laboureur.

Les relations professionnelles et amicales entre Daragnès et les frères Émile-Paul perdurèrent cependant tout au long des années 1930. Dès la reprise du marché de l'édition de luxe, en particulier sous l'Occupation, les frères Émile-Paul firent appel à Daragnès pour réactiver cette activité qui constitua alors l'essentiel de leurs productions.

Une personnalité singulière : l'abbé Léonce Petit

Nous souhaitons évoquer à ce stade une personnalité singulière, celle de l'abbé Léonce Petit, du fait de son influence sur la pensée et les activités d'artiste de Daragnès. Nous soulignerons ensuite, au cours de ce chapitre et du suivant, les aspects de son œuvre qui nous semblent avoir été inspirés par cet abbé. L'influence de l'abbé Petit semble en effet plus perceptible dès lors que Daragnès fut seul aux commandes, avenue Junot, de ses productions.

L'artiste lui-même ne s'est jamais exprimé sur ses liens avec l'abbé. Mac Orlan, dans son éloge de Daragnès en 1955, commente explicitement l'influence de l'abbé Petit sur l'œuvre de son ami décédé :

En citant ces quelques noms [Mac Orlan vient de mentionner les amis artistes ou écrivains fréquentant l'avenue Junot], je décris un des détails importants qui permettent de meubler l'atelier et la bibliothèque de Daragnès de quelques témoignages non seulement aussi nécessaires, mais aussi évidents que des fleurs dans un jardin ? Je ne trouve pas d'expression pour qualifier la qualité de ce jardin. Bien que l'abbé Petit, qui eut une influence sur la mystique de Daragnès, le fréquentât souvent, il n'en fit pas le jardin des racines grecques. Car ce prêtre d'une érudition parfaitement vivante aimait la vie et l'associait naturellement aux textes les plus arides et aux exaltations de la poésie religieuse. Toute une partie de l'œuvre de Daragnès, à la fois païenne et nettement catholique, est née de ce commerce de plusieurs années¹⁴¹.

¹⁴⁰ Comme nous l'avons déjà indiqué, les archives des éditions Émile-Paul n'ont pas été confiées à l'IMEC.

¹⁴¹ Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès, op. cit.*, [p. 7].

À défaut d'évoquer cette influence de l'abbé Petit sur l'œuvre de Daragnès, une autre référence confirme en tout cas la proximité de l'ecclésiastique et de l'artiste¹⁴². Ce dernier se rendit notamment sur la tombe de l'abbé à son décès en 1935.

Les informations disponibles sur l'abbé Léonce Petit¹⁴³ sont limitées bien qu'il fut une figure du monde parisien de la musique et des lettres pendant les années 1900 à 1930. Nous résumons ici les résultats d'une recherche rapide à son sujet.

L'abbé Léonce Petit, d'origine provençale, est né en 1875 et décédé en 1935¹⁴⁴. Il enseigna le français dans diverses institutions religieuses à Meaux puis à Paris. L'abbé Petit était féru de musique notamment et il se fit remarquer en 1902 en assistant aux premières de Pelléas et Mélisande en ne quittant « le bréviaire qu'il lisait aux entractes [que] pour se mêler aux joutes courtoises ou discourtoises où s'opposaient partisans et adversaires »¹⁴⁵. Avec son ami l'abbé René-Pierre Roblot, par ailleurs poète connu sous le pseudonyme de Jacques Debout, il vint au secours, pendant les années 1902-1903, du romancier et essayiste catholique Léon Bloy et de sa famille, alors dans le plus grand dénuement¹⁴⁶.

Au cours des années 1905-1910, l'abbé Petit fit partie du « groupe des Apaches », ce cercle d'artistes, musiciens, poètes ou peintres, désireux de prôner l'avant-garde. Il rejoignait alors Maurice Ravel, Léon-Paul Fargue, le pianiste Ricardo Vinès¹⁴⁷, le compositeur Maurice Delage etc. L'abbé Petit et Fargue furent à l'époque – et ils le restèrent par la suite - des proches de Ravel et ses principaux soutiens au début de sa carrière, comme le rappelle Sylvain Ledda :

Le rôle des Apaches excède donc celui d'un groupe d'amis en goguette qui partagent des goûts communs. Chambre d'écho et laboratoire artistique, le cercle est une école d'indépendance et d'innovations. En témoigne une autre [que celle de Ravel pour Fargue] amitié particulière, celle de Ravel pour l'abbé Léonce Petit, surnommé « Tignasse de Loyola » à cause de sa chevelure. Dans les premières années du XX^e siècle, Ravel fréquente cet ecclésiastique qui se distingue par sa sensibilité musicale (il fut un excellent organiste) et son ouverture d'esprit. Si Fargue enseigne à Ravel une curiosité littéraire indépendante, l'abbé Petit prône la tolérance spirituelle¹⁴⁸.

¹⁴² Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous, l'homme, l'ami, le musicien*, préface de Colette, dessins inédits de Luc-Albert Moreau, Genève, Éditions du Milieu du monde, 1945, p. 23.

¹⁴³ Nous remercions ici Peter Frank pour les informations fournies sur l'abbé Léonce Petit.

¹⁴⁴ Philippe Rodriguez, *Maurice Delage ou la solitude de l'artisan*, Drize-Troinex (Suisse), Éd. Papillon, 2001, p. 21.

¹⁴⁵ Roland-Manuel, *Ravel*, Paris, Gallimard, 1948, p. 42.

¹⁴⁶ Michel Arveiller, « Léon Bloy et Marc Sangnier (1903-1904) », dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 78, n° 200, 1992, p. 103.

¹⁴⁷ Ricardo Vinès souhaitait rencontrer Léon Bloy et l'abbé Petit les mit en relation.

¹⁴⁸ Sylvain Ledda, *Ravel*, Paris, Gallimard, 2016, p. 106.

La violoniste Hélène Jourdan-Morhange, qui joua pour plusieurs créations de Ravel, évoque également les relations entre le compositeur et l'abbé Petit :

L'abbé Léonce Petit était parmi les plus fidèles [amis de Ravel]. On évoque difficilement la silhouette de Ravel à cette époque sans le voir flanqué de l'abbé Petit dont les cheveux drus en bataille supportaient mal le chapeau de curé. Ravel avait une grande admiration pour l'indépendance d'esprit de son ami, qui admettait ses opinions libérales sur la religion. L'abbé Petit, fin, nuancé, très artiste, jouait de l'orgue et de l'harmonium. Il fut un des premiers à savoir que Ravel était un grand musicien et l'encouragea dès ses débuts. Ravel aimait cet homme simple¹⁴⁹.

Pendant les années 1920, l'abbé Petit était aumônier¹⁵⁰ de l'Opéra de Paris. C'était un homme de contact, curieux de toute nouveauté et mettant en relation les artistes pour divers projets. Il intervenait pour des conférences ou des concerts, comme il en est rendu compte ici :

Au beau milieu d'un concert organisé en faveur d'une œuvre sociale, un ecclésiastique est monté sur l'estrade de la salle Gaveau avec le dessein manifeste de nous adresser un discours. Chose curieuse, en une telle rencontre, aucune marque d'impatience chez les auditeurs... Un air plein de bonté, des yeux pleins de malice, une chevelure célèbre... Tout le monde souriait en reconnaissant l'abbé Léonce Petit. Grand amateur et grand lettré, homme de goût et homme de bien, il n'est point d'artiste dans Paris qui n'aime et ne vénère ce prêtre charmant. Il se montra conférencier ingénieux [...]. Puis il loua les musiciens que l'on jouait ou qui jouaient ce soir-là ; sa compétence et son ingéniosité trouvèrent d'heureuses formules pour décrire le talent de ses amis, Honegger, Roland-Manuel ou le jeune Delannoy. Il les traita d'une façon toute paternelle... Il eut beaucoup de succès¹⁵¹.

Daragnès était un mélomane averti. Il n'est donc pas étonnant qu'au moins au titre de cette passion partagée, il se soit lié avec l'abbé. Nous ne savons pas à quel moment et par quel intermédiaire les deux hommes se sont rencontrés. On peut noter cependant que Léon-Paul Fargue fit partie des Apaches comme l'abbé Petit et qu'il fit la connaissance de Daragnès en 1918. Il apparaît dans ces conditions comme hautement probable que ce soit Fargue qui ait fait se rencontrer Daragnès et l'abbé, probablement dès 1918. On peut noter également que le cercle des Apaches et celui d'A. Monnier se recouvrent à plusieurs titres : Fargue, Vinès ainsi que l'industriel Pierre Haour, grand amateur de musique et de lettres, furent tous trois membres des Apaches et tous trois participèrent aux soirées organisées rue de l'Odéon, en tant que « pilier » de ces rencontres pour Fargue ou comme participants occasionnels pour Vinès et Haour.

Suivant en cela l'analyse effectuée par Mac Orlan, nous nous attacherons à déceler l'influence probable de cet abbé – à la personnalité singulière – sur l'œuvre de Daragnès.

¹⁴⁹ Hélène Jourdan-Morhange, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁰ Cette « fonction » de l'abbé Petit apparaît dans plusieurs textes. On ne sait pas s'il s'agit d'un poste officiel ou d'une pratique de fait.

¹⁵¹ Maurice Brillant, « Les œuvres et les hommes », dans *Le Correspondant*, t. 299, nouvelle série t. 263, 87^e année, 1925, p. 306.

À l'enseigne du *Cœur fleuri* : de 1928 à l'Occupation

Les débuts de l'imprimerie

Daragnès s'installa avenue Junot en 1927. Pour rendre opérationnelle son imprimerie, il lui fallut s'équiper en matériel et recruter et former son personnel, une équipe constituée de six employés, le prote¹⁵², également imprimeur, un imprimeur en second, deux taille-douciers et deux petites-mains pour les manutentions¹⁵³. Les premiers livres sortirent de presse en début d'année 1928. Entre cette date et 1939, Daragnès conçut et imprima une quarantaine de livres, avec des tirages limités en général à moins de 200 exemplaires¹⁵⁴, une présentation des ouvrages en feuillets placés en coffret et des papiers rares. Il s'agissait donc d'éditions de prestige¹⁵⁵, destinées à une clientèle de riches bibliophiles¹⁵⁶.

Le marché des sociétés de bibliophilie

Au cours des années 1920, les éditeurs d'ouvrages illustrés de luxe ou de demi-luxe, comme Pichon, Crès, La Banderole, Émile-Paul frères, ou même comme la galerie Simon, écoulaient leur production essentiellement par souscription. Au cours de ces mêmes années, le rôle des sociétés de bibliophilie prit cependant de l'importance et plusieurs nouveaux groupements se créèrent, à l'instar des « Bibliophiles du Palais » ou des « Cent-Une », l'unique société de bibliophilie féminine. Daragnès réalisa très tôt que, pour assurer une charge suffisante à son atelier, et surtout un débouché certain à ses productions, il lui faudrait traiter avec ces sociétés. Celles-ci représentent donc l'essentiel des commanditaires de ses réalisations avenue Junot, devançant ainsi les éditeurs « classiques »¹⁵⁷. Bien lui en prit d'ailleurs puisque, à peine eut-il mis en service ses presses, le marché de l'édition de luxe s'écroula. Dans ce contexte, et même au plus bas de la conjoncture, les sociétés de bibliophilie maintinrent un certain courant d'affaire dont il bénéficia.

¹⁵² Nom donné au contremaître ou chef d'atelier en imprimerie.

¹⁵³ Il s'agit de l'organisation de l'imprimerie prévalant pendant les années 1945-1950 et décrite par Baptiste-Marrey, alors apprenti chez Daragnès : Baptiste-Marrey, « Souvenirs d'un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 41-56 et Baptiste-Marrey, « Une adolescence sur la butte », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 21-31.

¹⁵⁴ Il y a 4 ou 5 exceptions à ces tirages limités, la plupart correspondant à des productions des années 1938-1939, comme *Le Grand Meaulnes* de 1938 chez Émile-Paul frères – imprimé par Daragnès –, tiré à 2000 exemplaires environ, ou *Poil de carotte*, édité par Daragnès et tiré à environ 1600 exemplaires en 1939.

¹⁵⁵ Selon la définition des catégories d'édition fournie dans le glossaire.

¹⁵⁶ Les ouvrages conçus et imprimés par Daragnès étaient vendus pendant les années 1930 à des prix de l'ordre de 5000 francs l'exemplaire, soit 2500 € 2018.

¹⁵⁷ Le détail des commanditaires des ouvrages *Au cœur fleuri* est donné au chapitre suivant.

Ce passage obligé par les sociétés de bibliophilie influa cependant sur les choix effectués concernant les ouvrages. Dans nos efforts d'explication de l'œuvre de Daragnès, nous porterons donc une attention particulière à l'éventuel lien entre types de commanditaires et caractéristiques des livres. Une attention particulière, par exemple, sera portée aux quelques réalisations éditées directement par Daragnès, comme *Le Roman de Tristan et Iseult*, illustré par ses soins et paru en 1928, ou le *Chant funèbre pour les morts de Verdun* d'Henry de Montherlant illustré par Luc-Albert Moreau en 1936.

Les premiers pas du *Cœur fleuri*

Le premier ouvrage sorti des presses de Daragnès, en février 1928, fut *Le Bar de la fourche* de Gilbert de Voisins illustré de bois en couleur par P. Falké. Le livre était édité par la libraire Elvire Choureau, une personnalité ayant quelques traits communs avec A. Monnier :

Elvire Choureau [...], au 22 de la rue Guynemer, tint de 1922 à 1976 la librairie L'Artisan du livre, que fréquentèrent Duhamel, Valéry et Colette, et [...] édita des ouvrages d'érudition, de premières éditions de François Mauriac et d'André Maurois, ainsi que des éditions bibliophiliques illustrées de Villon, Mac Orlan ou Maeterlinck¹⁵⁸.

Le Bar de la fourche fut également la première édition illustrée de la librairie. Daragnès et Elvire Choureau avaient dû s'accorder depuis quelques temps pour cette « première » commune¹⁵⁹. Cette réalisation est également la première portant le sigle des presses de Daragnès, ou plus précisément la marque des ouvrages conçus et imprimés par lui¹⁶⁰ (illustration 2-73), avec la devise *insita cruce cor floret* : « Le cœur fleurit quand on lui greffe la croix »¹⁶¹. Daragnès lui-même s'est expliqué sur son choix de cet emblème, apparemment issu de la légende de Tristan et Iseult¹⁶² :

[...] on voit paraître pour la première fois sa marque d'imprimeur : le cœur fleuri avec cette devise en latin : « La croix au cœur, il fleurit ». Et Daragnès de déclarer : « Sans la foi, sans le cœur, il n'est pas de véritable œuvre d'art »¹⁶³.

La marque elle-même illustre la devise : les initiales de Daragnès forment une croix inscrite dans un cœur d'où émerge une fleur de lys. Elle rappelle les sigles d'imprimeurs de la

¹⁵⁸ *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrentiel : 1900-1950*, op. cit., p. 279.

¹⁵⁹ Il est cependant singulier que Daragnès ait débuté son activité de concepteur-imprimeur de livres d'art avec un ouvrage illustré par un confrère, Falké, fut-il un ami de longue date, et non par lui-même, alors que les 2/3 de ses productions de 1928 à 1939 correspondent à des livres illustrés par ses soins.

¹⁶⁰ Les travaux de simple impression réalisés avenue Junot ne portèrent pas le sigle *Au cœur fleuri*.

¹⁶¹ Nous remercions ici Gérard Freyburger, professeur émérite des universités, et par ailleurs mon beau-frère, qui a bien voulu nous donner une traduction de cette devise.

¹⁶² Selon l'article de Wikipedia sur Daragnès : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Gabriel_Daragn%C3%A8s [consulté le 17/04/2018].

¹⁶³ Maur.- G. Linephty, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Art et Industrie*, février 1936, 12^e année, p. 38.

Renaissance et s'inscrit clairement dans une tradition chrétienne et plus précisément catholique et française. Daragnès, s'il resta pudique quant à ses convictions religieuses, plaça en tout cas sa nouvelle activité artistique sous le signe de l'exigence morale et du respect de la tradition. Ce double ancrage éthique et traditionnel de son œuvre d'architecte du livre – au sens complet du terme – n'avait qu'assez peu transparu dans ses premières productions ou dans celles de *La Banderole*. Dès lors que Daragnès disposa de ses presses, ce double ancrage devint perceptible sous divers aspects que nous mettrons plus loin en évidence.

Le second ouvrage sorti des presses de Daragnès et arborant l'emblème du *Cœur fleuri* fut précisément *Le Roman de Tristan et Iseult* d'où avait été tirée sa devise (**illustrations 2-70, 2-71, 2-72 et 2-73**). Le livre fut achevé d'imprimer « le jour de la fête de la saint Jean » 1928. Désormais, la quasi-totalité des dates d'achèvement d'imprimer des livres de Daragnès feront référence au calendrier des fêtes catholiques¹⁶⁴.

Daragnès travaillait à la conception et aux illustrations de ce livre depuis 1925. La publication de ce chef-d'œuvre – une prouesse technique, comme nous l'expliquerons plus loin – au tout début de son activité d'imprimeur constitue tout d'abord une confirmation de ses motivations esthétiques au sens large, c'est-à-dire autant artistiques que musicales. Daragnès choisit en effet d'illustrer et d'imprimer ce texte ancien, renouvelé par l'historien Pierre Champion, en se référant à l'opéra de Wagner, dont il était féru, comme l'explique le critique de bibliophilie J.-R. Thomé qui connut de près Daragnès :

Je mentionne ce livre [Tristan et Iseult] avant beaucoup d'autres dans l'ordre chronologique, car je ne crois pas sans intérêt de rapporter qu'il est à l'origine d'une audacieuse entreprise de Daragnès. Passionné de musique, c'est par l'opéra de Wagner qu'il s'était intéressé au célèbre roman médiéval dans la version de Pierre Champion. Mais décidé à l'illustrer, il entendait assumer lui-même l'architecture du volume, l'impression typographique et le tirage des planches. C'est alors que naquit le projet de faire bâtir une maison qui répondît à la fois à ses besoins d'homme, à ses exigences d'artiste. [...]. Trois ans après sortait de la nouvelle officine, le premier livre portant la marque du « Cœur fleuri » (*Insita cruce, Cor floret*), le livre de *Tristan et Iseult*¹⁶⁵.

Tristan et Iseult, l'un des quelques ouvrages qu'il prit soin d'éditer lui-même, s'avère également un texte largement ancré dans une tradition morale et chrétienne – l'amour impossible –. Dès lors, entre références musicales et religieuses, on ne peut que penser, pour ce choix quasi-inaugural de Daragnès, à une influence de l'abbé Petit sur l'artiste ou à une

¹⁶⁴ *Le Bar de la fourche* arbore en revanche une date du calendrier civil.

¹⁶⁵ J.-R. Thomé, « Le livre illustré. Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) », dans *France-Asie. Revue de culture et de synthèse franco-asiatique*, n° 61-62, juin-juillet 1951, p. 136.

communauté d'inspiration entre les deux hommes. Il est d'ailleurs fort possible que Daragnès ait fait un envoi de son livre à son ami bien que nous n'en ayons pas trouvé trace¹⁶⁶.

À la hauteur des motivations profondes de Daragnès, le *Roman de Tristan et Iseult* constitue une réelle prouesse artistique et surtout technique. L'ouvrage est en effet illustré de planches en couleurs obtenues par la technique des « bois au repérage », nécessitant des passes multiples, jusqu'à trente apparemment, et des repérages complexes pour une superposition parfaite des teintes¹⁶⁷. Il s'agissait, pour Daragnès lui-même, d'inaugurer son activité d'imprimeur en réalisant un « chef-d'œuvre » de compagnon :

Dans le colophon du *Roman de Tristan et Iseult* que Daragnès considère à juste titre comme son chef-d'œuvre au sens corporatif que lui prêtaient les anciens compagnons du moyen-âge, on voit paraître pour la première fois sa marque d'imprimer : le cœur fleuri [...]¹⁶⁸.

L'ouvrage, dédié à sa compagne Janine, s'avère donc l'un des livres-jalons dans la carrière de Daragnès en termes à la fois de références, esthétiques et morales, et de savoir-faire technique. Après s'être imposé comme illustrateur, puis comme animateur d'équipe et directeur artistique, Daragnès a également voulu, avec *Le Roman de Tristan et Iseult*, s'imposer comme un architecte du livre maîtrisant les techniques d'illustration les plus complexes. En 1926 déjà, Daragnès savait qu'il était « attendu » en annonçant qu'il allait s'installer comme imprimeur :

J'arrive maintenant à une étape nouvelle : je vais moi-même imprimer les livres que j'illustrerai [...]. J'y gagnerai quelques ennemis de plus ; jusqu'ici, ils m'ont permis de vivre joyeux, car, dans mon pays basque, on joue à la pelote et l'adversaire, au moins pendant la partie, est le pire ennemi ; j'aurai donc trouvé des partenaires pour m'exercer, en chambre, à mon sport favori¹⁶⁹.

Il importa donc à l'artiste, face à la concurrence d'autres acteurs du livre de luxe illustré comme celle, par exemple, de Louis Jou¹⁷⁰, de « frapper fort » pour le premier livre entièrement conçu et imprimé par ses soins.

Les productions suivantes, en 1928 et 1929, de Daragnès s'inscrivirent, plus que ne le faisait *Tristan et Iseult*, dans le courant des attentes des sociétés de bibliophilie. Il publia ainsi

¹⁶⁶ Peter Frank mentionne en revanche l'existence d'envois de Daragnès à l'abbé Petit pour des publications ultérieures comme *La Croisade des enfants* en 1930 ou *La Semaine sainte* en 1931.

¹⁶⁷ Daragnès avait déjà utilisé cette technique pour produire l'imagerie du *Bar de la fourche* : Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès: an artist-craftsman fallen into oblivion », dans *Matrix*, n° 23, Whittington Press, 2003, p. 60. Pour *Tristan et Iseult*, cependant, l'artiste poussa presque à l'extrême ce procédé pour obtenir la richesse de tons qu'il souhaitait.

¹⁶⁸ Maur. - G. Linephty, *art. cit.*, p. 38.

¹⁶⁹ Jean-Gabriel Daragnès, « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, *art. cit.*, p. 81.

¹⁷⁰ Autre architecte du livre de la période qui réalisait lui-même entièrement ses ouvrages.

Suzanne et le Pacifique de Giraudoux (illustrations 2-74 à 2-76), pour « Le Cercle lyonnais du livre », puis, en 1929, *Bubu de Montparnasse* illustré d'eaux-fortes de Segonzac (illustrations 2-77 à 2-79). Cet ouvrage de Charles-Louis Philippe fut particulièrement apprécié par ses commanditaires, « Les XXX de Lyon »¹⁷¹.

Chassés-croisés entre les éditions Émile-Paul frères et l'avenue Junot

La réalisation avenue Junot de *Suzanne et le Pacifique*, un roman de Giraudoux, constitue déjà un premier exemple de perméation entre les activités de Daragnès chez Émile-Paul frères et celles qu'il exerçait en son nom propre¹⁷². Il existe en fait, de 1928 à 1931, de nombreux exemples de ces échanges entre les deux pôles d'activité de l'artiste. Plusieurs des éditions d'Émile-Paul frères, initiées par Daragnès, furent ainsi réalisées avenue Junot comme *La Bohème et mon cœur* de Carco, *Le Roman du lièvre* de Francis Jammes ou *Le Grand Meaulnes* dans sa version de 1930. Pour ces deux derniers ouvrages, Daragnès utilisa d'ailleurs son savoir-faire en bois au repérage pour transcrire en couleurs les illustrations de Roger de la Fresnaye ou d'Hermine David. Dans une sorte de transfert inverse, les frères Émile-Paul éditérent une version non illustrée du texte, transcrit par l'érudit Pierre Champion, du *Roman de Tristan et Iseult*, tel qu'il était paru, peu avant, *Au cœur fleuri*. Dès les premières années de fonctionnement des presses de Daragnès, il y eut donc des chassés-croisés entre ses activités propres et celles qu'il assurait pour la maison Émile-Paul, et ces échanges durèrent en fait jusqu'à son décès.

Au plus dur de la crise : des ouvrages s'inscrivant dans la tradition

De 1930 à 1934, voire à 1935, la crise se fit durement sentir. Malgré le soutien de plusieurs sociétés de bibliophilie, les presses de Daragnès fonctionnèrent en moyenne au ralenti. Il battit curieusement un premier record de production en 1933, avec la parution de six ouvrages pleinement illustrés¹⁷³. Mais il n'en publia qu'un seul en 1932 ainsi qu'en 1934. Daragnès se résigna alors prendre des « travaux de ville » pour assurer un peu de charge à l'imprimerie et, par moment, à en suspendre l'activité.

Plusieurs des réalisations de Daragnès à cette période correspondent à des ouvrages relevant, à l'instar de *Tristan et Iseult*, d'une inspiration traditionnelle et chrétienne, comme *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob (illustrations 2-80 à 2-82), *Semana santa* de l'écrivain

¹⁷¹ Nous commentons rapidement au chapitre suivant l'historique et les orientations de ces diverses sociétés de bibliophilie.

¹⁷² Comme nous l'avons indiqué, Giraudoux était, pour partie, un auteur « Émile-Paul frères ».

¹⁷³ Ce premier record ne sera battu que sous l'Occupation, comme nous le verrons plus loin.

Gabriel Miró¹⁷⁴, une version en français de ce même texte, *Semaine sainte*, dans une traduction de Valéry Larbaud¹⁷⁵, *La Chanson de Roland* ou *La Gloire de Don Ramire* d'Enrique Larreta¹⁷⁶. Ces ouvrages, tous illustrés par Daragnès, le furent, pour la plupart, avec la technique des bois au repérage, dont Daragnès fit un « cheval de bataille » à cette période difficile. Il faut noter d'ailleurs que ces livres furent majoritairement commandités par des groupements de bibliophilie, *a contrario* de *Tristan et Iseult*, preuve que leur inspiration traditionnelle et leur facture « néo-médiévale » correspondaient désormais aux attentes de ces sociétés.

D'autres courants d'inspiration furent bien évidemment représentés dans ces réalisations des années 1930 à 1934. On peut citer, par exemple, la pièce de théâtre *Intermezzo* de Giraudoux¹⁷⁷, *Éclogue* de Ronsard, *Cité nef de Paris* de Suarès (illustrations 2-83 à 2-85) ou deux ouvrages du lyonnais Henri Béraud, *La Gerbe d'or* et *Le 14 juillet*, réalisés tous deux pour des sociétés de bibliophilie lyonnaises.

L'année Colette et les débuts d'une collaboration avec L.-A. Moreau

L'année 1935 fut encore marquée par la crise. Daragnès imprima cependant quatre ouvrages¹⁷⁸, tous les quatre des « Cahiers de Colette »¹⁷⁹. L'écrivain et l'artiste se connaissaient de longue date¹⁸⁰. Daragnès avait fait appel à Colette en 1927 pour l'une des contributions des *Tableaux de Paris*. Il n'avait cependant jamais illustré lui-même de textes de son amie, ce qu'il fit cette fois pour l'un des « cahiers » comportant les *Notes marocaines* et *La Décapitée* (illustrations 2-88 et 2-89). Les trois autres « cahiers » furent illustrés par des artistes, Dignimont (illustrations 2-86 et 2-87), Luc-Albert Moreau (illustrations 2-90 et 2-91) et Segonzac (illustrations 2-92 et 2-93), faisant partie du cercle des proches de l'écrivain. Comme Colette et comme Segonzac, Moreau avait par exemple une maison – semble-t-il fort petite – à Saint Tropez et ils s'y retrouvaient souvent.

¹⁷⁴ L'œuvre de Gabriel Miró se rattache au noucentisme catalan. Voir à ce propos les commentaires effectués pour les travaux de Manolo et de Josep de Togorès en annexe 1 p. 888 et p. 894-95.

¹⁷⁵ Daragnès était resté en contact, surtout épistolaire, avec l'écrivain depuis leur rencontre au début des années 1920.

¹⁷⁶ Cet ouvrage, le seul paru en 1934, est cependant composé de trois volumes. Sa réalisation, avec la technique des bois au repérage, demanda donc plusieurs mois de travail à l'équipe de l'avenue Junot.

¹⁷⁷ L'ouvrage parut sensiblement au moment où la pièce fut créée à la Comédie des Champs Élysées. Il y a là une analogie avec les deux éditions de Kahnweiler de 1921, *Les Pélican* de Radiguet et de Laurens et *Le Piège de Méduse* de Satie et de Braque, publiées au moment où ces deux pièces furent données.

¹⁷⁸ Le quatrième « cahier » fut achevé d'imprimer en début d'année 1936.

¹⁷⁹ Commandités par le groupement « Les Amis de Colette ».

¹⁸⁰ Ainsi que nous l'avons signalé, Daragnès avait fait appel à Colette lorsqu'il cherchait en 1916-1917 à se faire éditer pour *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde.

Daragnès avait déjà collaboré avec Dignimont et avec Segonzac. En revanche, le troisième « cahier de Colette », illustré par Luc-Albert Moreau, correspondit à une première intervention de cet artiste sous son égide¹⁸¹. Daragnès et Moreau se connaissaient cependant depuis longtemps. Ce peintre, qui avait été blessé gravement en juin 1918 à Compiègne, avait par exemple fréquenté le groupe du *Crapouillot* et connaissait donc bien Galtier-Boissière, Bofa, Villeboeuf etc. Comme Villeboeuf, Moreau était aussi un ami de longue date de Segonzac¹⁸². Le peintre avait par ailleurs pour compagne la violoniste Hélène Jourdan-Morhange qui avait joué pour Ravel¹⁸³. Le couple connaissait donc bien le compositeur et son ami l'abbé Petit. Moreau se trouvait donc en quelque sorte à l'intersection de plusieurs des cercles de relations de Daragnès¹⁸⁴ et son intervention, en 1935, *Au cœur fleuri* fut suivie de plusieurs autres. Tous les contributeurs des « Cahiers de Colette », y compris Daragnès, étaient ainsi des amis de l'écrivain et de son mari, Maurice Goudek, ce que ce dernier confirme, dans ses souvenirs, en se référant aux soirées organisées par L.-A. Moreau¹⁸⁵ et par Hélène Jourdan-Morhange¹⁸⁶ dans leur propriété près de Paris :

Que de gens venaient aux Mesnuls, qui étaient presque tous aussi nos amis, ou le devinrent. Je n'en finirais pas d'établir leur liste, j'en cite quelques-uns au hasard : les musiciens Ravel, Auric, Poulenc, les peintres Segonzac, Dignimont, Daragnès, les professeurs Mondor et Pasteur Valléry-Radot, l'architecte Jean-Charles Moreux, Claude Roger-Marx, Julien Cain...¹⁸⁷

Retour à Verdun

Le marché de la bibliophilie commença à se rétablir en 1936, sans atteindre toutefois les sommets précédents des années 1920. Les productions de Daragnès reprurent donc, du moins partiellement. Il se consacra en effet en 1936-1937 à la réalisation d'un ouvrage monumental, *Paris 1937*, que nous évoquerons plus loin à propos de l'Exposition internationale de 1937. L'artiste décida ensuite de s'embarquer, en tant que peintre de la Marine, à bord d'un croiseur pour un périple de plusieurs mois entre l'automne 1937 et le printemps 1938. Dès lors, après

¹⁸¹ L.-A. Moreau était cependant déjà intervenu pour une contribution dans les *Tableaux de Paris* en 1927.

¹⁸² Segonzac et L.-A. Moreau furent tous deux élèves de l'académie de la Palette. Ils peignaient ensemble à Saint-Tropez pendant les années 1910. Au cours des années 1920, Segonzac, Villeboeuf et Moreau rachetèrent au peintre Charles Camoin sa propriété à Saint-Tropez, reprise ensuite par Segonzac seul.

¹⁸³ Point déjà évoqué à propos de l'abbé Petit.

¹⁸⁴ On pourrait également mentionner qu'Hélène Jourdan-Morhange était une cousine de l'épouse d'André Warnod.

¹⁸⁵ Toutounet pour Colette. Pour les relations entre Colette, L.-A. Moreau et Hélène Jourdan-Morhange, voir par exemple : Colette, *Lettres à Moune et au Toutounet : Hélène Jourdan-Morhange et Luc-Albert Moreau, 1929-1954*, texte établi et préfacé par Bernard Villaret, Paris, des Femmes, 1985, 405 p.

¹⁸⁶ Moune pour Colette.

¹⁸⁷ Maurice Goudek, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956, p. 167.

une année 1936 honorable, ses publications en 1937 et 1938 restèrent faibles, du moins en nombre.

L'atmosphère générale tendue, ensuite, semble avoir influé sur l'inspiration et la forme de ses réalisations, devenues, dans une certaine mesure, plus austères. L'ouvrage type de cette période, mis à part *Paris 1937*, est ainsi *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, d'Henry de Montherlant, illustré de lithographies par Luc-Albert Moreau (illustration 2-94). Ce livre, un pendant aux *Croix de bois* de Dorgelès et de Segonzac, est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre en illustration du peintre¹⁸⁸. Moreau avait surtout illustré jusque-là des textes de Carco comme le *Tableau de l'amour vénal*. Il s'agissait cette fois, pour le peintre, de rendre compte, vingt années plus tard, de son expérience tragique de la guerre, comme le précise Pierre Mornand :

D'autres corps, plus tragiquement blessés et torturés, apparaissent aussi dans l'œuvre de Luc-Albert Moreau ; ce sont ceux de nos soldats de 1914, ceux qui peinaient, qui souffraient, qui mourraient au fond des tranchées. L'artiste a partagé leur sort et c'est avec toute l'émotion personnelle, inspirée par la chose vécue, qu'il a illustré le *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, de Montherlant¹⁸⁹.

Contrairement au cas des *Croix de bois*¹⁹⁰, ce fut probablement Daragnès qui prit l'initiative de ce projet de publication, puisqu'il l'édita. Il négocia donc les droits du texte avec Grasset¹⁹¹, l'éditeur de Montherlant, et rapprocha l'auteur et l'illustrateur. L'ouvrage fut achevé d'imprimer « le jour de l'armistice » 1936.

D'autres productions de Daragnès de la même période, comme *Divers jeux rustiques* de du Bellay ou *La Genèse de la mer* de Michelet, correspondent à des attentes plus classiques de sociétés de bibliophilie.

La reprise chez Émile-Paul frères

Robert Émile-Paul réactiva en 1938 ses éditions illustrées après avoir relancé, quelques temps au préalable, ses éditions littéraires courantes. Il sollicita donc à nouveau Daragnès¹⁹².

¹⁸⁸ Le résumé de la thèse de Sylvie Dumaine met en avant ce livre en tant qu'« ouvrage majeur » du peintre : Sylvie Dumaine, *Luc-Albert Moreau (1882-1948) : un peintre dans la grande guerre*, th. de doct., histoire de l'art, dir. F. Robichon, univ. Lille 3, 2011, 2 vol., 690 p.

¹⁸⁹ Pierre Mornand, « Luc-Albert Moreau », dans *Vingt-deux artistes du livre*, avec une introduction de J.-R. Thomé, Paris, A. Cymboliste, 1948, p. 250.

¹⁹⁰ L'initiative de cette édition revient au bibliophile René Blum comme cela a été signalé.

¹⁹¹ Le texte de Montherlant avait paru chez Grasset en 1925, déjà en version illustrée, avec des bois gravés par Lucien Bertault.

¹⁹² En l'absence d'archives des éditions Émile-Paul, nous ne connaissons pas le détail des liens contractuels entre Daragnès et cette maison d'édition.

On peut d'ailleurs constater qu'à partir de cette année 1938, ce dernier imprima la majorité des ouvrages de luxe illustrés publiés par les éditions Émile-Paul. Cette nouvelle série de publications débuta évidemment par une version du *Grand Meaulnes* imagée, cette fois, par Berthold Mahn. Pour cet ouvrage tiré à près de 2000 exemplaires, les illustrations furent reproduites par phototypie pour diminuer les coûts. Le livre fut cependant imprimé avenue Junot mais sans porter l'estampille du *Cœur fleuri*. En 1939, en revanche, Daragnès imprima, cette fois *Au cœur fleuri*, *Les Contrerimes* (**illustrations 2-67, 2-68 et 2-69**) de Toulet illustrées par ses soins.

Un démarrage avorté des éditions « Textes et Prétextes »

Daragnès avait édité lui-même jusque-là plusieurs de ses productions *Au cœur fleuri*, comme *Tristan et Iseult*, mais sans pour autant avoir créé une véritable « maison d'édition ». De manière, sans doute, à disposer d'une panoplie complète de modes d'intervention dans le domaine du livre de luxe, illustré ou non d'ailleurs, il mit sur pied une telle entité en 1939, sous le nom des éditions « Textes et Prétextes ». D'après Peter Frank, Daragnès avait placé à la tête de cette activité son épouse Janine, épaulée par une certaine Mme de Ruyscher¹⁹³. Les éditions « Textes et Prétextes » inaugurèrent leur activité en publiant, à près de 1600 exemplaires, une version de *Poil de carotte* de Jules Renard illustrée par Daragnès. L'ouvrage fut achevé d'imprimer à Pâques 1939. À peine créées, cependant, les éditions « Textes et Prétextes » cessèrent pratiquement toute activité jusqu'à la Libération. Nous n'avons identifié en effet qu'un seul ouvrage édité sous cette enseigne entre 1939 et 1944 : *Trois poèmes* de Léon-Paul Fargue paru en 1942, d'ailleurs en version non illustrée¹⁹⁴.

Poil de carotte est illustré de bois en camaïeu en deux tons, relativement faciles à imprimer. Avec son tirage relativement important, ce livre au texte bien connu était donc visiblement conçu pour atteindre une clientèle plus large que les ouvrages bibliophiliques habituellement imprimés avenue Junot. Les objectifs, au moins initiaux, poursuivis par Daragnès en créant « Textes et Prétextes » transparaissent donc au travers de ces choix.

Daragnès publia encore, à l'automne 1939, *Les Permissions de Clément Bellin* de Jean-Louis Vaudoyer, orné d'aquarelles du peintre Henri Lebasque¹⁹⁵, puis, au printemps 1940,

¹⁹³ Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 75. Mme de Ruyscher pourrait avoir été une co-actionnaire de l'entité.

¹⁹⁴ Le livre ne comporte qu'une vignette sur la page de titre.

¹⁹⁵ Les aquarelles du peintre, décédé en 1937, furent transcrites par Daragnès avec la technique des bois au repérage.

*Terres chaudes. Tableaux de l'Océan Indien et de l'Indochine*¹⁹⁶. La situation bascula alors et Daragnès se trouva à la tête d'une activité d'édition et d'imprimerie en plein Paris occupé. Un paragraphe ultérieur retrace son parcours et ses activités sous l'Occupation.

Des activités parallèles d'impression

Nous n'avons évoqué jusqu'ici, pour la période 1928-1939, que l'activité principale de Daragnès et de son imprimerie, la création et l'impression d'ouvrages de luxe illustrés. En marge de ce « cœur de métier », Daragnès imprima également des estampes, bois ou tailles-douces, éventuellement assemblées en recueils. Peter Frank signale par exemple les suites de gravures tirées pour le groupement des Cinq-vingt créé par Daragnès :

Daragnès avait établi une société « Aux dépens des Cinq-vingt » qui regroupait vingt amateurs d'estampes et cinq graveurs. En tout, dix albums de gravures, à l'eau-forte ou à la manière noire, furent publiés, tous tirés sur les presses de Daragnès. Deux albums comportent des gravures de Daragnès : *Toreros* en 1934 comprenant quinze planches illustrant des courses de taureaux, et *Jeux* en 1935. Les gravures des huit autres albums sont dues à : Dunoyer de Segonzac, Jean Frélaut, Boussingault, André Villeboeuf¹⁹⁷.

Daragnès aurait également tiré des gravures de Suzanne Valadon, de Pascin, etc. ainsi que les bois « historiques » de Paul Gauguin : « Le fils de Paul Gauguin lui confie des bois de son père pour en tirer des épreuves »¹⁹⁸. Les bois « bruts » que le peintre avait gravés au cours des années 1890 n'avaient en effet reçu, à l'époque, qu'une diffusion confidentielle¹⁹⁹ et il n'est pas étonnant que son fils ait fait appel à l'expert Daragnès pour disposer de nouveaux tirages.

L'avenue Junot : un lieu d'échanges littéraires et artistiques

Alors que bon nombre de cénacles et de salons, passés les « années folles », suspendirent ou arrêtaient leurs activités du fait de la crise²⁰⁰, Daragnès fit de son nouveau domicile et atelier, avenue Junot, un haut lieu d'échanges littéraires et artistiques.

¹⁹⁶ Cet ouvrage se rapporte au voyage en Asie que Daragnès effectua en tant que peintre de la Marine. Nous évoquons plus loin cet aspect de son parcours.

¹⁹⁷ *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁸ Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès, aperçu biographique », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹⁹ Il est dit, par exemple, que Derain se serait inspiré de Gauguin pour concevoir les gravures de *L'Enchanteur pourrissant*. Il n'est cependant pas évident qu'il ait effectivement pu voir lui-même des tirages des bois gravés du peintre.

²⁰⁰ Comme nous l'avons vu, les « dimanches de Boulogne » de Kahnweiler s'étiolèrent au cours des années 1926-1927.

Daragnès y recevait d'abord tous ses amis écrivains ou artistes à propos de ses travaux en cours. À peu près tous « ses » auteurs et « ses » illustrateurs se rendirent ainsi avenue Junot. La comtesse Anna de Noailles, par exemple, pour laquelle Daragnès n'intervint que lors de la publication du *Cœur innombrable*, fréquenta ainsi l'atelier de Daragnès, comme le rappelle Mac Orlan :

M^{me} de Noailles, qui aimait à rendre visite à l'artiste, a décrit dans une très jolie préface, à une édition du *Cœur innombrable*, l'aspect affectueux de cette demeure [...] ²⁰¹.

Paul Valéry vint aussi « prendre des leçons » de gravure chez Daragnès, comme plusieurs témoins le rapportent :

Souvent j'ai rencontré Paul Valéry penché sur un cuivre qu'il gravait, cependant que Daragnès cherchait des personnages bibliques de la pointe de son pinceau [...] ²⁰².

Daragnès et Janine réunissaient par ailleurs leurs amis tous les samedis : « Le samedi est un jour que l'artiste réserve à l'amitié » ²⁰³. Mac Orlan évoque les convives de ces réunions amicales, regroupés dans la bibliothèque de Daragnès ou dans son atelier :

La plupart des grands illustrateurs de ce temps fréquentaient ce club si confortable de l'avenue Junot. J'ai souvent rencontré dans la bibliothèque grise Galanis, Heuzé, Oberlé, Falké, Louise Hervieu, Bofa et d'autres. Des écrivains s'asseyaient souvent devant le petit poêle d'utilité provisoire : Colette, Fargue, Carco, Paul Valéry, Maurice Betz, Y.-G. Le Dantec, Marcel Aymé, Giraudoux ²⁰⁴.

[...] Et puis des peintres, des sculpteurs, des ferronniers d'art ²⁰⁵, des officiers de la marine de guerre ²⁰⁶, des révolutionnaires, des apôtres ²⁰⁷ et des médecins dont le Docteur Manuel Bruker, ce « mordu » du beau livre, père de cette collection ²⁰⁸.

Jeanine Warnod, alors jeune fille, se souvient également de ces « samedis chez Daragnès » :

Les samedis, chez Gab et Janine, se pressent artistes, écrivains, poètes, éditeurs. La meilleure amie de Janine, Chériane, femme-peintre, épouse du « piéton de Paris », Léon-Paul Fargue, amène le Tout-Paris : Colette, Jean Giraudoux, Marcel Aymé, Dignimont ²⁰⁹ ...La foule

²⁰¹ Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, art. cit., p. 28.

²⁰² Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, op. cit., [p. 6].

²⁰³ *Ibid.*, [p. 30].

²⁰⁴ *Ibid.*, [p. 7].

²⁰⁵ Il s'agit probablement de Raymond Subes, le ferronnier d'art qui conçut les balustrades des balcons de la maison de Daragnès.

²⁰⁶ Comme nous le verrons plus loin, Daragnès fut peintre de la Marine et fréquentait donc des officiers de la « Royale ».

²⁰⁷ S'agit-il de l'abbé Petit ?

²⁰⁸ Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, op. cit., [p. 32].

²⁰⁹ La plupart des convives cités par Jeanine Warnod sont avant tout des amis ou des relations de Daragnès. Le réseau de l'artiste et celui de Fargue et de Chériane se recouvraient cependant largement.

s'éparpille à tous les étages. Les uns ne quittent pas l'imprimerie, intéressés par les presses, les outils, les acides, les couleurs, les planches, bien ordonnés²¹⁰.

Ces réunions des samedis n'étaient pas que festives et, comme les « dimanches de Boulogne » de Kahnweiler, elles furent sans doute à l'origine de plusieurs des projets d'ouvrages que Daragnès mena ensuite à bonne fin :

C'est souvent dans ces réunions que l'idée naissait, prenait forme pour descendre petit à petit parée au gré de quelques étapes fructueuses, vers la salle des casses et des minerves. Un livre en sortait, élégant, séduisant, appétissant comme le pain chaud que l'on rompt en coupant les pages²¹¹.

Janine et Daragnès étaient aussi amateurs de grandes fêtes. La première « répertoriée », parmi ces festivités, eut lieu pour leur mariage en 1931²¹². Une autre se tint, toujours avenue Junot, en 1936 pour les cinquante ans de Daragnès. Le maître des lieux pouvait, semble-t-il, paraître un jour bien austère et le lendemain plus détendu :

Je n'oublierai jamais la fête donnée pour les cinquante ans de Gab. Du délire. En 1936, certains pressentent déjà la guerre mais continuent à vouloir s'amuser. D'autres n'y pensent pas du tout et se régalaient des anecdotes du maître des lieux. J'ai quinze ans et mes parents m'ont emmené à l'anniversaire de Gab. En voyant les hommes baisser culotte et se promener en chantant, les fesses à l'air, je suis sortie de cette bacchanale consternée mais ravie d'avoir aperçu les « monstres sacrés » se distraire²¹³.

Daragnès avait également tout un réseau d'amis montmartrois, souvent des voisins proches, à qui il rendait visite : Démétrios Galanis, André Warnod, le peintre Gen Paul²¹⁴ etc. Ce dernier, qui habitait tout près de chez Daragnès, avait un cercle de copains qui se réunissaient souvent devant son atelier :

L'été, à la chaleur, on restait au dehors, sous les arbres de l'avenue et on bavardait, assis sur le fameux « banc de l'avenue Junot » appelé à figurer dans toute histoire sérieuse de la littérature²¹⁵.

Daragnès se retrouvait ainsi avec Marcel Aymé, André Villeboeuf et bien d'autres. C'est également par l'intermédiaire de Gen Paul qu'il rencontra Louis-Ferdinand Céline, un proche

²¹⁰ Jeanine Warnod, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 116.

²¹¹ Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, *op. cit.*, [p. 32].

²¹² Selon les informations fournies par Peter Frank, Daragnès épousa Jeanne Trocellier, dite Janine, le 20 janvier 1931. Janine, deux fois divorcée, avait un fils, Paul Meunier. Il s'agirait d'un mariage de convenance, les deux époux menant des vies indépendantes. Ils s'accordaient apparemment pour recevoir ensemble leurs amis les samedis ou pour des festivités plus amples.

²¹³ Jeanine Warnod, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 116.

²¹⁴ Daragnès ne sollicita jamais Gen Paul pour des illustrations.

²¹⁵ Pierre Monnier, « Un ami de Céline, André Pulicani (1899-1972) », dans Louis Ferdinand Céline, *Vingt lettres de L. F. Céline à André Pulicani, Jean-Gabriel Daragnès, Ercole Pirazzoli [etc.]*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Louis, Tusson, du Lérot, 1989, p. 5.

du peintre depuis 1934. Nous évoquerons plus loin les relations entre Daragnès et Céline qui vint, en 1941, habiter rue Girardon, à quelques pas de l'avenue Junot.

Le marin et le peintre : l'exposition de 1935

Nous évoquons ici la carrière de peintre et d'artiste en général – hors du champ du livre illustré – de Daragnès, de ses débuts jusqu'à son décès. Cet aspect de l'œuvre de Daragnès a été traité par Sylvie Ballester-Radet dans le dossier de l'exposition du musée de Sens de 2007²¹⁶. Nous nous référons donc souvent à cette étude, en nous intéressant particulièrement à l'articulation entre l'œuvre de peintre de l'artiste et son activité d'architecte du livre. La carrière de peintre de Daragnès culmina en quelque sorte avec l'exposition que lui dédia en 1935 le musée des Arts décoratifs et c'est pourquoi nous traitons à ce stade de cet aspect de ses travaux.

Un peintre figuratif et souvent un paysagiste

Daragnès avait en fait commencé sa carrière artistique – au cours des années 1907-1910 – en tant que peintre comme nous l'avons indiqué dans un paragraphe précédent. Il ne cessa jamais d'exercer cet art. Daragnès a toujours été un peintre figuratif et souvent un paysagiste. Comme en illustration, on ne décèle guère d'influence de l'air du temps dans sa peinture. Les formes par exemple ne sont pas géométrisées. Les tons sont sobres, sans rehauts de couleurs. On peut sans doute rapprocher son art de ceux d'Hermine David ou de Luc-Albert Moreau pendant les années 1930, pour ne citer que des collègues ou des collaborateurs de l'artiste. Daragnès pratiqua essentiellement la peinture à l'huile et peu ou pas d'autres techniques comme l'aquarelle. Bon nombre de ses tableaux apparaissent comme des études préparatoires à ses illustrations. Il est possible aussi qu'illustrations et peintures soient issues, à un moment donné, d'une même inspiration.

Le marin et le peintre de la Marine

L'un des thèmes récurrents de la peinture de Daragnès – ainsi que de ses illustrations²¹⁷ – est la mer. Dès les années 1920, Daragnès passait l'été dans le Midi, logeant souvent dans un ancien moulin à Sanary, où il peignait. Son épouse Janine hérita ensuite d'une résidence cossue

²¹⁶ Sylvie Ballester-Radet, « Peintures et œuvres décoratives de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 103-109.

²¹⁷ On peut citer comme exemples de livres illustrés ayant trait à la mer : *À bord de l'Étoile Matutine* de Mac Orlan, *La Belle Enfant ou l'Amour à quarante ans* d'Eugène Montfort ou encore *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti.

à Toulon²¹⁸. Daragnès partagea donc son temps dans le Sud entre Sanary et Toulon²¹⁹. Il se fit cependant construire un voilier de croisière, *Le Jean-Gab*, et, dès lors, Daragnès passa chaque année plusieurs mois à parcourir la Méditerranée, de Gibraltar²²⁰ à Smyrne, rapportant de ses périples la matière de ses tableaux et de ses livres.

Étant lui-même marin et peintre de la mer, il était logique que Daragnès postulât au titre de peintre de la Marine, ce qu'il fit en 1931. Il obtint cette nomination en 1933 grâce à l'appui de son ami Carco. En 1934, Daragnès était à bord du Normandie lors des essais du paquebot. Il embarqua ensuite sur le croiseur Gloire de décembre 1937 à mai 1938 pour un périple dans l'Océan Indien, qui le mena à Ceylan, à Java, au Cambodge, au Tonkin, à Madagascar, aux Comores etc. Ses nombreuses esquisses lui servirent, notamment, pour réaliser, texte et illustrations, un somptueux carnet de voyage, *Terres chaudes. Tableaux de l'océan indien et de l'Indochine*, publié en 1940 *Au cœur fleuri*, peu de temps avant l'invasion allemande. Le 1^{er} juillet 1939, il embarqua à bord du croiseur Georges-Leygues en direction des États-Unis et des Bermudes. Ce périple ne dura que deux mois, du fait sans doute des événements politiques. Ces voyages lui valurent plusieurs commandes ou achats publics de toiles de grandes dimensions destinées à des navires militaires, pour la décoration de paquebots, au Musée du Luxembourg ou pour le Palais de Chaillot.

Une participation aux Salons

Daragnès exposa des tableaux, des gravures et des livres illustrés dans de nombreux Salons. Outre sa participation au Salon de l'Araignée que nous avons déjà évoquée, il fut membre sociétaire du Salon d'Automne, membre associé de la Société nationale des beaux-arts et membre sociétaire du Salon des Tuileries. Un recensement effectué de sa participation au Salon d'Automne montre sa présence aux sessions de 1921, de 1924 à 1927, puis de 1944 et de 1946 à 1950²²¹. Les tableaux présentés au cours des années 1920 étaient essentiellement des paysages du Midi. Sa participation au Salon de la Nationale fut apparemment limitée au début

²¹⁸ Selon Peter Frank, Janine Daragnès serait devenue propriétaire de ce bien à la suite du décès de son second mari.

²¹⁹ Daragnès préférait résider à Sanary et ne rejoignait Janine que pour recevoir leurs amis, Salmon, Kisling, Carlo Rim, Manuel Bruker etc. : Jeanine Warnod, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 117.

²²⁰ Colette évoque par exemple un moment passé à Gibraltar avec Daragnès. Ce dernier avait dû s'y rendre « par voie de mer » : *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 15.

²²¹ *L'art en effervescence : 100 ans de Salon d'automne 1903-2003*, sous la direction de Noël Coret, Paris, Casta Diva, 2003, vol. 3, catalogue raisonné, 160 p.

des années 1920. Il fut plus souvent présent au Salon des Tuileries²²² comme le fut aussi Hermine David. On peut noter, avec Sylvie Ballester-Radet, qu'il exposa à la session d'août 1930 de ce Salon « une grande toile *Le Baiser de Judas* (1,75 sur 2 mètres) évoquant la scène biblique de manière expressionniste, avec des personnages aux formes anguleuses. [...] Cette composition en largeur sera reprise, recadrée sur les personnages du centre de la scène, pour être gravée sur bois dans la *Semaine sainte* »²²³. Il s'agit de la première mention d'un tableau de l'artiste à thème religieux.

L'exposition de 1935 : le plus authentique artiste catholique de notre temps ?

Le musée des Arts décoratifs organisa du 11 janvier au 8 février 1935 la première – et dernière de son vivant – grande exposition personnelle de Daragnès, portant autant sur son œuvre peinte que sur ses travaux d'illustration et d'impression. Il n'est cependant pas indifférent que cette rétrospective se soit tenue dans ce musée et non dans une galerie ou dans une salle habituellement dédiée à des expositions de peinture : elle eut bien lieu d'abord en reconnaissance de son œuvre d'architecte du livre. L'exposition comportait 271 numéros, des tableaux, des gravures, des maquettes d'illustrations et des ouvrages. Le catalogue était préfacé par une signature prestigieuse, celle de son ami Jean Giraudoux. L'écrivain mit en avant la combinaison exceptionnelle de dons qu'il percevait chez Daragnès :

Et surtout [...], il a eu raison de se fier autant à ses mains qu'à son esprit. C'est par là que Daragnès excelle entre ses pairs et se distingue victorieusement : il y a chez lui confusion de l'inspiration et du don manuel. C'est cette confiance dans l'émoi corporel, dans l'inspiration physique qui donne sa valeur et son unité à la multiplicité des œuvres réunies dans cette exposition²²⁴.

Il saluait donc chez son ami autant l'artisan que l'artiste. Giraudoux évoquait par ailleurs la « moralité »²²⁵ de l'œuvre de Daragnès. Ce fut d'ailleurs avant tout ce caractère « moral », voire « religieux », de la peinture et des livres produits par l'artiste que retint Mac Orlan lorsqu'il rendit compte de l'exposition du pavillon de Marsan dans le périodique *Arts et métiers graphiques* :

Dans ces cadres qui contiennent les illustrations naissantes de maints beaux livres, dans ces livres achevés jusqu'à la perfection, la haute morale du travail apparaît et rayonne comme rayonnent tous les labeurs humains touchés par l'étincelle divine de l'art²²⁶.

²²² Segonzac fit partie des artistes à l'initiative de ce Salon créé en 1923.

²²³ Sylvie Ballester-Radet, « Peintures et œuvres décoratives de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 106.

²²⁴ *L'Œuvre de J.-G. Daragnès*, exposition, musée des Arts décoratifs, 1935, *op. cit.*, p. 16.

²²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²²⁶ Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, *art. cit.*, p. 26.

[...] L'art catholique qui peut se permettre tous les luxes doit inscrire Gabriel Daragnès à la suite de ceux qui interprétaient la flamme de la pensée pure. C'est, je le crois, le plus authentique artiste catholique de notre temps [...] ²²⁷.

À l'appui de ses dires, Mac Orlan citait tour à tour dans son article, centré sur les travaux d'illustration de Daragnès, *Faust* de Goethe, *Mimes* et *La Croisade des enfants* par Marcel Schwob, *Tristan et Iseult*, la *Semaine sainte* de Miró ou encore *La Chanson de Roland*. Une reproduction d'une page inédite – mais présentée à l'exposition – des *Quatre évangiles* ²²⁸ était également jointe au texte de l'écrivain.

Il est donc intéressant de noter qu'en 1935 deux proches de Daragnès, Giraudoux et Mac Orlan, soulignaient l'ancrage éthique, traditionnel et chrétien de l'œuvre de l'artiste, sans doute pour une part de ses travaux, mais probablement celle à laquelle l'artiste s'identifiait en premier lieu ²²⁹. Daragnès poursuivit en fait cette veine d'inspiration en peinture comme en illustration jusqu'à son décès. Sa participation en 1947 à l'exposition *Vingt-cinq ans d'art sacré* organisée au musée Galliera – sous l'égide de Paul Claudel – en porte le témoignage. Les travaux de l'artiste y côtoyaient ceux d'Arthus-Bertrand, de Ceria, de Ciry, de Couty, d'Hermine David ²³⁰, de Maurice Denis, de Dubreuil, de Galanis, de Goerg, de Rouault, de Touchagues... Lorsqu'en 1956, Mac Orlan fit l'éloge de Daragnès à la suite de son décès, il confirma cette appréhension morale et religieuse de l'œuvre de son ami, telle qu'il l'avait explicitée vingt ans plus tôt ²³¹. Et c'est à propos de cette interprétation que l'écrivain décelait une influence de l'abbé Léonce Petit sur Daragnès, influence qui se serait donc manifestée autant sur l'œuvre peinte de l'artiste que sur ses travaux d'illustration.

Daragnès « reconnu en tant que traducteur et non en tant que créateur »

À la suite de cette exposition-phare de 1935, Daragnès participa à plusieurs expositions collectives de peinture, en particulier à la galerie Charpentier qui, pendant l'Occupation et après la Libération, exposait des peintres dits de l'« École de Paris ». On peut noter cependant que lorsque Skira publia en 1946 une anthologie des livres illustrés par des peintres de cette

²²⁷ *Ibid.*, p. 29.

²²⁸ L'ouvrage, qui deviendra *La Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, ne sera achevé et publié que dix ans plus tard.

²²⁹ Un autre compte-rendu de cette exposition, dans la revue *Art et décoration*, parle de « ferveurs chrétiennes » et d'« art essentiellement sincère et probe » : Marie-Louise Bataille, « Gabriel Daragnès, graveur et maître d'œuvre », dans *Art et décoration*, t. 64, année 1935, p. 108 et 112.

²³⁰ Nous soulignons au chapitre 5 les nombreux points communs dans les parcours artistiques d'Hermine David et de Daragnès. Une inspiration religieuse allant s'accroissant chez l'une et l'autre en fait partie.

²³¹ Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, *op. cit.*, [p. 11].

« École »²³², aucun des ouvrages illustrés par Daragnès n’y figura²³³. De son vivant, le peintre Daragnès avait donc une renommée limitée, *a contrario* de sa réputation d’illustrateur, d’architecte du livre et d’imprimeur. Il le savait bien et il en souffrait d’ailleurs, comme en témoigne Baptiste-Marrey :

Daragnès était reconnu comme graveur et comme imprimeur. Il ne l’était pas comme peintre. Il en souffrait. Il en a souffert jusqu’à sa mort. Il y voyait une méconnaissance de son véritable talent, et comme une humiliation : il était reconnu en tant que traducteur, et non en tant que créateur²³⁴.

Dès 1924, Raymond Escholier avait d’ailleurs fait un parallèle entre les réputations de Daragnès et de Daumier, tous deux reconnus comme graveurs et illustrateurs et ignorés en tant que peintres :

Voilà les meilleures peintures du jeune maître qui aura longtemps à lutter contre ce préjugé bien connu : un graveur ne peut faire un peintre. C’est ainsi que, durant un demi-siècle, on a étouffé, sous sa *brenée* de pierres, l’œuvre d’un des plus grands peintres du XIX^e siècle, Honoré Daumier²³⁵.

Des décors et d’autres travaux artistiques

Le livre et la peinture furent l’essentiel des activités artistiques de Daragnès. Sylvie Ballester-Radet répertorie toutefois d’autres types d’intervention de l’artiste. Des années 1920 jusqu’après la Libération, Daragnès réalisa à plusieurs reprises des maquettes de décors et de costumes pour des pièces de théâtre ou des opéras. Il dessina aussi des timbres et conçut des motifs de tissus et de papiers peints, notamment une toile « aux Aras », très caractéristique de la période « art déco »²³⁶. Daragnès intervint également pour créer au moins un carton de tapisserie, *L’Eau*, qui fut tissée par la Manufacture des Gobelins. Enfin, en marge de son activité dans le livre, il dessina des motifs de reliure pour certains de ses ouvrages comme *Cité nef de Paris* ou *Le Roman de Tristan et Iseult*. Daragnès alla même jusqu’à réaliser avenue Junot des reliures de prestige pour certains de ses « chefs-d’œuvre » et nous commenterons cette activité au chapitre suivant.

²³² Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l’École de Paris*, 1946, *op. cit.*, 121 p.

²³³ Daragnès lui-même ne figure dans cette anthologie qu’au titre de sa participation à deux ouvrages collectifs, *Tableaux de Paris*, paru en 1927, et *Alternance*, publié en 1946. En revanche, une dizaine d’ouvrages du « corpus Daragnès », illustrés par des peintres comme L.-A. Moreau ou Segonzac y figurent.

²³⁴ Baptiste-Marrey, « Souvenirs d’un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 43.

²³⁵ Raymond Escholier, « Daragnès », dans *Art et Décoration*, avril 1924, p. 114.

²³⁶ Alain-René Hardy, *Tissus art déco en France*, Paris, Éd. Langlaude, 2001, p. 76.

Le maître du Livre d'Art français : *Paris 1937*

La parution de la *Ballade de la geôle de Reading*, notamment, avait conduit à la reconnaissance, très tôt, de Daragnès en tant que l'un des acteurs du renouveau du livre illustré après la Grande Guerre. Il prit ainsi part, dès le début des années 1920, à des expositions sur le livre de luxe français comme celles qui se tinrent à Buenos Aires ou en Rhénanie occupée²³⁷. L'accueil réservé à ses productions lors de la vente de Drouot en 1924 ainsi que le Grand Prix²³⁸ qui lui fut décerné à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 furent autant de marqueurs de sa réputation, à l'époque, essentiellement d'illustrateur²³⁹.

Les interventions de Daragnès comme directeur artistique à La Banderole puis chez Émile-Paul frères confortèrent ensuite son positionnement en tant qu'« architecte du livre »²⁴⁰ d'une part et comme chef de file des illustrateurs d'autre part. Il avait en effet lancé ou parrainé, dans ce métier, Gus Bofa, Chas Laborde, Falké, Oberlé, Segonzac, Pascin, Hermine David etc. et il continuait à faire appel à ces artistes. Daragnès était également en bons termes avec la plupart des grands illustrateurs du moment, comme Dignimont, Galanis ou Laboureur, qu'il pouvait solliciter pour l'un ou l'autre de « ses » ouvrages. Ses relations dans le milieu artistique s'étendaient par ailleurs à certains peintres de renom, comme Bonnard, Foujita, Marie Laurencin, Marquet, Matisse, Luc-Albert Moreau, Rouault, Utrillo, Van Dongen, Vlaminck ou Waroquier. Il pouvait donc, si nécessaire, faire également appel à ces artistes, comme cela avait été le cas, par exemple, en 1927, pour l'ouvrage collectif *Tableaux de Paris*. Daragnès était ainsi devenu, en 1937, un interlocuteur privilégié, presque incontournable, des sociétés de bibliophilie ou des éditeurs de livres de luxe. On peut noter cependant que ce positionnement de Daragnès en tant que pivot de l'illustration littéraire n'allait pas de pair avec son adhésion aux diverses sociétés artistiques dont il aurait pu faire partie, comme à la Société de la Gravure

²³⁷ Sylvie Ballester-Radet et Virginie Garret, « Jean-Gabriel Daragnès à Paris au début du 20^e siècle », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 33.

²³⁸ La « récompense » la plus élevée décernée par le jury de cette exposition.

²³⁹ Cette revue rapide de la réception de Daragnès jusqu'en 1937 a pour objet de présenter le contexte de sa « consécration » à l'occasion de l'Exposition internationale. Elle sera étayée au chapitre 6.

²⁴⁰ Sa réputation de concepteur de livre ne fut, bien évidemment, totalement établie que lorsqu'il disposa de son imprimerie.

sur Bois Originale (SGB0)²⁴¹ ou à la Société des Peintres-Graveurs français (SPGF)²⁴². L'artiste était apparemment trop jaloux de son indépendance pour s'impliquer dans ces groupements à caractère, au moins en partie, corporatif.

Il faut rappeler ensuite le vaste réseau d'amis ou de connaissances dont Daragnès disposait parmi les écrivains, réseau initié à Montmartre, bâti ensuite autour de Léon-Paul Fargue et d'Adrienne Monnier, enrichi par sa collaboration avec les frères Émile-Paul et entretenu au cours de ses « samedis de l'avenue Junot ». Daragnès puisait en fait dans ce large maillage de relations, artistiques et littéraires, la matière de ses projets d'ouvrages, que ce soit pour ses presses ou pour Émile-Paul frères, ou pour les deux à la fois.

Le fait de disposer, avenue Junot, de son imprimerie amena, enfin, Daragnès à s'imposer en tant que compositeur, typographe et imprimeur d'art, comme en témoigne Raymond Cogniat :

Daragnès...ce nom qui pour toute une génération a signifié, au sens le plus large, notre métier fait homme. Daragnès compositeur et imprimeur, Daragnès graveur et pressier dans toutes les techniques qui mettent en valeur le livre, mais en même temps Daragnès étonnant magicien de la mise en page, de la lettrine, de la vignette – et, au faîte, de l'illustration, en noir comme en couleurs ! [...] Daragnès a été, pendant tout un temps, l'honneur de l'imprimerie française [...] ²⁴³.

Si l'exposition de 1935 au Pavillon de Marsan n'avait pas conduit à une reconnaissance – ou plutôt à une découverte – de Daragnès en tant que peintre, du moins permit-elle d'asseoir définitivement sa réputation d'architecte du livre dans son sens le plus large. M.-G. Linephty pouvait ainsi considérer, en 1936, Daragnès comme le « maître du Livre d'Art français » :

L'ensemble de l'œuvre bibliophilique issue des mains, du cerveau et du cœur de Jean-Gabriel Daragnès donne une portée qui déborde singulièrement du cadre de toute exposition et lui confère la valeur d'un hommage rendu au maître du Livre d'Art français contemporain ²⁴⁴.

La participation de Daragnès à l'Exposition internationale de Paris en 1937 apparaît, dans ce contexte, comme une consécration de son parcours et de son œuvre. Il présida en effet la section « Illustration et livre d'art » de cet événement, coordonnant donc les exposants et les

²⁴¹ Bien qu'un acteur reconnu du renouveau du bois gravé, Daragnès ne participa, en invité, qu'à une seule exposition de la SGB0, en 1922 : Agnès de Belleville de Vorges, *Dictionnaire des graveurs de la Société de la gravure sur bois originale (S. G. B. O.), 1911-1935 : sociétaires et invités français et étrangers*, Paris, l'Échelle de Jacob, 2001, p. 114.

²⁴² Contrairement par exemple à ses collègues Jean-Émile Laboureur ou Luc-Albert Moreau qui furent membres de cette Société : Société des peintres graveurs français, *XXI^e exposition ouverte du 25 avril au 9 mai 1934*, Paris, Bibliothèque nationale, 1934, non paginé.

²⁴³ Raymond Cogniat, « Daragnès », dans *Cahiers d'Estienne*, n° 34, 1968, non paginé, préface, [p. 4].

²⁴⁴ Maur. -G. Linephty, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Art et Industrie*, février 1936, 12^e année, p. 36.

intervenants²⁴⁵ dans ce domaine. La ville de Paris lui avait également passé commande d'un « chef-d'œuvre », *Paris 1937*, destiné à démontrer le savoir-faire français en matière de livre artistique et de luxe. Il s'agit d'un ouvrage monumental, in-folio, de 299 pages, rassemblant des textes sur Paris d'une trentaine d'écrivains français, de Valéry à Colette, des frères Tharaud à Duhamel, de Derème à Claudel... Chaque intervention est accompagnée de deux gravures, l'une pleine page et l'autre dans le texte, de deux artistes différents. Une soixantaine de peintres ou d'illustrateurs furent ainsi sollicités. La sélection des auteurs comme celle des artistes de *Paris 1937* est donc plus étendue que celle des *Tableaux de Paris*, ouvrage qui avait constitué, *a posteriori*, une sorte d'exercice pour Daragnès avant d'entreprendre ce chef-d'œuvre. On note ainsi, pour les illustrateurs, la présence, par exemple, de Boussingault, de Camoin, de Derain, de Goerg, de Gromaire, de Lhote, de Serveau²⁴⁶ ou de Vuillard qui n'étaient pas intervenus dix ans plus tôt. Tiré à 500 exemplaires, le « livre », qui ne comporte pas de lithographies, fut entièrement réalisé par Daragnès avenue Junot et arbore l'emblème du *Cœur fleuri*.

En s'extrayant un instant du contexte de l'époque, il est possible de jeter un regard critique sur cet ouvrage. *Paris 1937*, tout d'abord, présente un certain aspect « cocardier ». Fièremment achevé d'imprimer le 14 juillet 1937, le livre ne fait en effet intervenir que des écrivains et des artistes français. Si l'on commente, ensuite, le degré d'« ouverture artistique » de ce chef-d'œuvre, on peut constater, comme le fait Peter Frank²⁴⁷, que les artistes « post-cubistes », surréalistes ou, *a fortiori*, abstraits, ne sont pas plus représentés dans cet ouvrage qu'ils ne l'étaient en 1927 dans *Tableaux de Paris* ou qu'ils ne le sont de manière générale dans l'œuvre d'architecte du livre de Daragnès. Ce dernier et le milieu de l'illustration en général, dont Daragnès était le chef de file, étaient donc plus conservateurs, dans leurs options artistiques, que le milieu de l'art dans son ensemble puisque les deux expositions de peinture parallèles à l'Exposition internationale, qui se tinrent l'une au Petit Palais et l'autre au Jeu de Paume, ouvrirent, en partie au moins, leurs cimaises à des artistes d'avant-garde, éventuellement étrangers, comme Picasso, Chagall, Léger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, De Chirico, Ernst, Klee etc. *Paris 1937* aurait donc pu ouvrir quelques-unes de ses pages à ces mêmes artistes,

²⁴⁵ Pour la petite histoire, Daragnès dut même solliciter ses amis, comme Gus Bofa, pour servir de guide et « tenir le stand » du livre d'art.

²⁴⁶ Nous reviendrons, bien entendu, sur cette participation de Clément Serveau à *Paris 1937* en troisième partie.

²⁴⁷ Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 75.

démontrant ainsi, sans doute encore mieux, le rôle que tenait Paris en 1937 – pour peu de temps encore – en tant que centre de convergence de la création mondiale...

Les interventions de Daragnès pour l'Exposition de 1937 furent en tout cas appréciées de ses collègues et des autorités. Il fut promu Officier de la Légion d'honneur cette même année²⁴⁸. On lui demanda d'accentuer son rôle d'« ambassadeur du livre d'art » et il participa à la fondation du Comité national du livre illustré français. Son implication dans des instances de ce type, mise en sourdine pendant l'Occupation comme nous le verrons, perdura jusqu'à son décès. Il participa par exemple en 1947 à une mission en Turquie pour promouvoir le livre d'art français.

Daragnès sous l'Occupation

Le contexte personnel de Daragnès sous l'Occupation

Comme tous les français, Daragnès dut faire face, sous l'Occupation, à nombre de difficultés et de dilemmes. On en trouve quelques traces dans des courriers de sa part où il évoque les difficultés de ravitaillement, les contraintes réglementaires, le fait qu'il ait été, à une certaine période, sans nouvelles de son épouse Janine²⁴⁹ ou encore l'occupation, par les Allemands, du moulin de Sanary²⁵⁰. Il semble, par ailleurs, que Daragnès vécut pendant l'Occupation « replié sur lui-même » avenue Junot, ne voyant plus, pour l'essentiel, que ses amis Montmartrois proches et ses correspondants professionnels principaux, comme Robert Émile-Paul, Giraudoux ou Mac Orlan :

Mais les événements de cette période n'épargnent pas Daragnès. Ses amis observent qu'il adopte de plus en plus un mode de vie monacal, travaillant du matin au soir, sortant de moins en moins de chez lui²⁵¹.

²⁴⁸ Daragnès avait été fait chevalier de la Légion d'Honneur après l'Exposition internationale de 1925.

²⁴⁹ Nous faisons là référence à un courrier de sa part adressé à Anne de Harting : <http://catalogue.gazette-drouot.com/pdf/alde/livres/14042008/ALDE14042008.pdf?id=1424&cp=8> [consulté le 05/05/2018]. Anne de Harting est une parente de Madeleine de Harting qui fonda la société de bibliophilie féminine « Les Cent une » et dirigea une librairie et une maison d'édition. Daragnès et Anne de Harting étaient en relation depuis le début des années 1930. Il lui dédia, par exemple, en 1936 un exemplaire de la *Suite espagnole* de Carco et, en 1940, un exemplaire de *Terres chaudes*. Cet ouvrage fut d'ailleurs édité par le Société des livres d'art dont Madeleine de Harting était également membre : http://www.bibliore.com/cat-vent_rossini14-04-08.htm [consulté le 07/05/2018].

²⁵⁰ Lettre de Daragnès à A. Suarès datée du 27 juin 1943, manuscrit, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote Ms 1508 (cf. « Sources », tableau 57). Ce courrier ne semble pas répertorié dans le catalogue de la BLJD. Nous l'avons trouvé dans le même dossier que la lettre de Daragnès à André Suarès datée du 19/11/1945, cote Alpha Ms 11241, qui est, elle, répertoriée.

²⁵¹ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 51.

Nous verrons que les caractéristiques de ses travaux personnels *Au cœur fleuri* de cette période sont cohérentes avec ce comportement de « reclus monacal ».

Le contexte politique et éditorial

Nous avons signalé que, dès la reprise, en 1938, des activités de la maison Émile-Paul frères, cet éditeur, essentiellement représenté par Robert Émile-Paul, et Daragnès coordonnèrent leurs activités dans le livre de luxe illustré. Cette coordination éditoriale se renforça dès la période de « la drôle de guerre » puis sous l'Occupation, avec la mise en place, par exemple, de réunions périodiques entre Robert Émile-Paul, Daragnès, Giraudoux et Mac Orlan, évoquées par ce dernier :

Notre ami Robert Émile-Paul nous réunissait par ailleurs devant une table de restaurant une fois par trimestre à chaque saison. Nous n'étions que quatre autour de cette table : notre hôte, Giraudoux, Daragnès et moi. Une solide amitié nous liait, une amitié libérée de tous les ornements mondains de notre profession. À la mort de Giraudoux, Carco se joignit à notre petit groupe, avant d'aller cultiver les terres trop belles de l'Isle-Adam²⁵².

Giraudoux, outre ses avis littéraires, pouvait être de bon conseil du fait de son réseau de relations politiques et administratives. Il avait notamment été nommé, en 1939, Commissaire général à l'information. Démis de toutes fonctions par le régime du maréchal Pétain, Giraudoux avait néanmoins conservé ses entrées auprès de l'administration de Vichy.

À l'arrivée des Allemands à Paris, toutes les activités d'édition et d'impression furent suspendues. Leur reprise passa par l'établissement d'une Convention de censure qui fut signée par le syndicat des éditeurs le 2 octobre 1940. Émile-Paul frères fut l'une des rares maisons d'édition à s'opposer à cette disposition. L'éditeur continua cependant à publier des ouvrages et notamment des livres illustrés et il n'eut d'autre choix, pour ce faire, que de respecter les règles de censure édictées. Ces mêmes dispositions s'appliquaient aux ouvrages produits par Daragnès, étant entendu que la responsabilité de leur mise en œuvre incombait à l'éditeur. La plupart des productions issues, pendant l'Occupation, des presses de l'avenue Junot furent éditées ou commanditées par des « clients » – Émile-Paul frères, des sociétés de bibliophilie etc. – comme avant la guerre et non par Daragnès lui-même. Il y a cependant quelques exemples d'ouvrages édités directement par lui, pour lesquels il eut donc à faire les démarches nécessaires. Nous avons cependant déjà mentionné le fait qu'il suspendit²⁵³ jusqu'à la

²⁵² Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès, op. cit.*, [p. 7]. Les références faites au décès de Giraudoux, le 31 janvier 1944, puis à la participation de Francis Carco (revenu de Suisse à la Libération) permettent de dater la tenue de ces réunions périodiques entre les années 1938-39 (date de reprise des activités d'Émile-Paul) et l'immédiate après-guerre.

²⁵³ À l'exception, curieuse, d'une seule publication en 1942, non illustrée d'ailleurs.

Libération les activités de sa « maison d'édition », « Textes et Prétextes », inaugurée en 1939²⁵⁴. Cette suspension apparaît cependant comme étant au moins autant liée aux tracasseries administratives que représentait le fait de s'afficher comme éditeur qu'à une volonté d'affirmer sa réprobation des mesures de censure édictées.

L'entourage de Daragnès sous l'Occupation

Daragnès ne s'étant jamais exprimé sur ses activités et leur contexte sous l'Occupation ni, *a fortiori*, sur ses opinions politiques, il peut être utile d'évoquer rapidement les « parcours politiques » de son entourage immédiat à cette période²⁵⁵. Nous avons déjà évoqué le cas de Robert Émile-Paul, très antiallemand malgré sa germanophilie littéraire²⁵⁶. Dès l'automne 1940, la maison Émile-Paul frères abrita les activités de Résistance d'un petit groupe d'amis réunis par Claude Aveline²⁵⁷. Ils se présentaient comme les membres d'une société littéraire, *Les Amis d'Alain-Fournier* – évidemment ! –²⁵⁸. Daragnès n'apporta pas, avec son imprimerie, d'aide « logistique » à ce groupe²⁵⁹. En revanche, il entretenait avec Claude Aveline des liens au moins de sympathie et ils participèrent tous deux, à des titres divers, à plusieurs publications à la Libération²⁶⁰.

Giraudoux et Mac Orlan eurent des parcours plus ambigus. Le premier partageait certaines des idées prévalant dans l'entourage du maréchal Pétain²⁶¹ mais il donna, tardivement certes, quelques gages au Comité National des Écrivains²⁶². Quant à Mac Orlan, après certains envois à des publications « collaboratrices », il se trouva classé en tant que non-opposant par

²⁵⁴ C'est probablement à cette suspension des activités de « Textes et Prétextes » que fait allusion Emmanuel Pollaud-Dulian : « Daragnès décide de ne plus publier de livres tant que son pays sera occupé » : Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, *op. cit.*, p. 426. Les productions de Daragnès ne furent en effet jamais aussi nombreuses que sous l'Occupation.

²⁵⁵ Nous évoquons ici le parcours sous l'Occupation des relations proches de Daragnès appartenant aux milieux littéraires et de l'édition. Le cas de ses relations dans le milieu artistique sera traité au paragraphe suivant.

²⁵⁶ Comme cela a été signalé, la maison Émile-Paul frères éditait en traduction plusieurs auteurs allemands ou germanophones, en particulier Rainer Maria Rilke. D'après Baptiste-Marrey, les frères Émile-Paul seraient d'origine juive [selon les dires de l'écrivain lors de notre entrevue], ce qui pourrait expliquer leur ligne « politique » sous l'Occupation. Nous n'avons pas vérifié cette information.

²⁵⁷ Plusieurs ouvrages de Claude Aveline avaient été édités chez Émile-Paul frères.

²⁵⁸ Ce groupe rejoignit bientôt celui du Musée de l'Homme.

²⁵⁹ Claude Aveline en aurait fait état. L'écrivain mit en revanche en avant, à la Libération, le – seul ? – « haut fait » répertorié de Daragnès, une publication clandestine, en janvier 1944, d'un texte de Rilke : Claude Aveline, « Bibliophilie », dans *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1947, p. 147.

²⁶⁰ Comme *Dans Paris retrouvé* dont Daragnès supervisa la réalisation chez Émile-Paul frères.

²⁶¹ Giraudoux plaidait par exemple pour une urbanisation « hygiéniste ».

²⁶² Giraudoux avait un fils par alliance dans la Résistance et son propre fils engagé dans la France Libre.

Lucien Rebatet, au même titre que Marcel Aymé, Jean Anouilh ou Marcel Jouhandeau²⁶³. Il se tint cependant assez rapidement sur la réserve et ne fut pas inquiété à la Libération.

Léon-Paul Fargue et Paul Valéry eurent des parcours politico-littéraires assez proches. Apportant initialement, comme Gide, leur soutien à la NRF de Drieu La Rochelle, le premier resta ensuite largement à l'écart des débats politiques tandis que Valéry fit vite figure d'opposant au régime de Vichy²⁶⁴, au même titre que François Mauriac ou Georges Duhamel²⁶⁵.

L'ami de jeunesse de Daragnès, Francis Carco, dont l'épouse était d'origine juive, s'exila assez rapidement en Suisse. Il joua cependant, pendant l'Occupation, un rôle au sein de l'académie Goncourt équivalent à celui que tint Georges Duhamel à l'Académie²⁶⁶.

Daragnès s'était également lié d'amitié avec Louis-Ferdinand Céline²⁶⁷. L'écrivain fréquentait le peintre – et voisin de Daragnès – Gen Paul depuis 1934 et c'est chez ce dernier que Daragnès l'avait rencontré²⁶⁸. En février 1941, Céline vint habiter 4 rue Girardon, à deux pas du logis de Gen Paul et de l'avenue Junot. Dès lors et durant toute l'Occupation, l'atelier de Gen Paul servit de point de rassemblement d'un groupe de « copains », essentiellement montmartrois, qui se retrouvaient en général le dimanche matin :

Céline se trouve de nouveau au milieu de ses amis, au cœur de ce petit monde artiste et bohème, ennemi des conventions, qu'il affectionne tant. « À Montmartre ce n'était pas le bonheur, c'était des coups de joie. Le quartier à l'époque était un vrai village, on sifflait pour s'appeler, je circulais à vélo car il n'y avait pas de voiture ». Marcel Aymé, André Pulicani le Corse, le graveur-imprimeur Gabriel Daragnès, le comédien Le Vigan, le dramaturge René Fauchois, le peintre André Villeboeuf, les danseurs Mireille Martine et Serge Perrault, « Pomme » qui tient un estaminet quelques rues en contrebas, tous habitent à quelques centaines de mètres les uns des autres [...]. Le dimanche matin, on se donne rendez-vous dans l'atelier de Gen Paul pour dauber les bourgeois, refaire le monde ou s'amuser de blagues de potache [...]²⁶⁹.

Pour Daragnès, Céline ne fut pas qu'une relation épisodique. Le médecin Louis-Ferdinand Destouches, alias Céline, avait par exemple soigné sa mère, avant son décès en 1941, et Daragnès resta fidèle à l'écrivain après la Libération, à un moment où il était particulièrement courageux de le soutenir. Comme chacun sait, Céline, pendant l'Occupation, affichait ses

²⁶³ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, op. cit., p. 687.

²⁶⁴ Après quelques actes d'allégeance au maréchal Pétain, qu'il avait reçu à l'Académie française en 1929.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 295.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 631.

²⁶⁷ Bien qu'il n'ait jamais illustré ou fait illustrer l'écrivain.

²⁶⁸ On ne sait pas à quelle date Daragnès rencontra Céline et se lia d'amitié avec lui.

²⁶⁹ Émile Brami, *Céline : « je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple » : promenade*, Paris, Écriture, 2003, p. 255. Jean-Claude Lamy ajoute à cette liste d'autres participants, sans doute occasionnels, comme Mac Orlan : Jean-Claude Lamy, *Mac Orlan : l'aventurier immobile*, Paris, A. Michel, 2002, p. 93.

opinions outrancièrement antisémites, prônait la Collaboration et fit au moins un séjour d'une certaine durée en Allemagne avant de se réfugier à Sigmaringen à l'approche de la Libération.

À ce stade, on peut conclure que, de Céline à Robert Émile-Paul, toute la palette des positionnements politiques possibles était représentée parmi les relations de l'artiste. Ce constat interroge évidemment.

Un souci forcené de son indépendance

Pour continuer à cerner au mieux le « profil » de Daragnès, nous examinons ici son éventuelle implication dans des instances ou des activités proches du pouvoir ou de l'administration de Vichy, laquelle aurait pu être naturelle du fait de sa position, depuis 1937, de chef de file de l'illustration et de l'édition d'art.

Daragnès refusa tout d'abord de participer aux divers comités ou groupes d'étude qui virent le jour dès 1941 pour préparer la mise en place d'une corporation des artistes²⁷⁰. De nombreux peintres, graveurs etc. furent sollicités en ce sens et Dunoyer de Segonzac, par exemple, fit partie, tantôt comme peintre, tantôt comme graveur, de ces instances.

Plusieurs initiatives furent également prises pour réaliser des ouvrages luxueux et illustrés à la gloire du maréchal Pétain. Ayant réalisé en 1927 *Tableaux de Paris* puis *Paris 1937*, Daragnès fut bien évidemment sollicité par René Héron de Villefosse, le conservateur du Petit Palais, pour piloter la réalisation de *Paris au Maréchal*, un livre d'hommage au maréchal Pétain à l'occasion du 2^e anniversaire de sa prise de pouvoir²⁷¹. Daragnès se récusa²⁷². Quelques temps plus tard, Sacha Guitry prit l'initiative d'un autre ouvrage à la gloire du maréchal, *de Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*, finalement paru en 1944. L'éventail des auteurs et des illustrateurs de ce livre est assez large puisque l'on y trouve des contributions de Georges Duhamel, de Colette, de Cocteau ou de Giraudoux, aux côtés de celles de Paul Valéry et d'autres. Quant aux illustrateurs, ils ont pour noms Bonnard, Despiou, Dignimont, Le Campion, Maillol ou Segonzac, ainsi que Galanis pour les ornements typographiques. Mais Daragnès ne figure toujours pas au sommaire de ce livre. Il était pourtant un proche de Galanis et de Segonzac. Ses réticences à s'impliquer dans ce type d'entreprise se virent sans doute renforcées à la suite de

²⁷⁰ Tout au plus accepta-t-il de faire partie d'une commission de la Ville de Paris gérant un programme d'aide aux artistes : Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 350.

²⁷¹ Bâti sur le même principe que les *Tableaux de Paris 1937*, l'ouvrage, imprimé par l'École Estienne en 1942, comporte des textes signés par Paul Valéry, le R.P. Sertillanges, Henry Bordeaux, Abel Bonnard, Jean-Louis Vaudoyer, Georges Suarez etc.

²⁷² Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit.*, p. 341.

la participation de Despiau et de Segonzac, en novembre 1941, au « voyage en Allemagne » organisé par la Propagande allemande.

Ces divers constats laissent penser que Daragnès, un peu à l'instar de Robert Émile-Paul, refusa, pendant l'Occupation, toute implication dans des instances ou des activités à caractère politique ou même collectif. En fait, le contexte de cette période ne fit que renforcer le souci, qu'il avait déjà avant la guerre²⁷³, de préserver, par-dessus tout, son indépendance.

Les publications de Daragnès sous l'Occupation

De manière apparemment paradoxale, le marché du livre de luxe et illustré connut un rebond sous l'Occupation²⁷⁴. Les explications apportées à ce phénomène vont d'un souci, de la part des acheteurs, de placement de fonds disponibles à une optimisation par les éditeurs de leurs résultats face à une disponibilité limitée de papier.

Les difficultés persistantes du secteur littéraire des éditions Émile-Paul frères se trouvèrent aggravées par le positionnement politique de ses dirigeants. Robert Émile-Paul résolut donc, avec l'aide de Daragnès, de servir en priorité le marché du livre de luxe ou plutôt de demi-luxe, en faisant le choix d'éditer principalement des classiques de bibliophilie avec des tirages de l'ordre de 1000 à 2000 exemplaires. La plupart de ces livres furent imprimés avenue Junot et Daragnès créa la marque d'« imprimerie aranéenne »²⁷⁵ pour servir cette activité, de manière que ses clients pussent distinguer ses productions de prestige ou de luxe, à l'emblème du *Cœur fleuri*, de ces éditions plus courantes. Ce secteur des éditions Émile-Paul, piloté par Daragnès, représenta jusqu'à 70 %, en 1943, du total des publications de la maison. Nous ne citerons que quelques exemples²⁷⁶.

L'une de ces publications, en 1941, ne relève pas de l'ordinaire bibliophilique. Il s'agit de *Combat avec l'image* de Giraudoux, un livre original construit par l'écrivain, avec la complicité de Daragnès, autour d'un seul dessin de Foujita, *La Dormeuse*, que l'artiste lui avait remis avant de repartir au Japon : « Le dialogue qui s'engage avec cette *Dormeuse* est l'un des plus beaux textes de Giraudoux »²⁷⁷. Pas moins de deux versions des *Fleurs du mal*, cette fois

²⁷³ Nous avons mentionné, par exemple, que Daragnès s'abstint d'adhérer à des sociétés artistiques comme la SPGF ou la SGBO.

²⁷⁴ *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrentiel : 1900-1950*, op. cit., p. 429 et 434.

²⁷⁵ Cet intitulé rappelle l'*ex libris* de Daragnès ainsi que l'intitulé du Salon de l'Araignée. Daragnès n'utilisa la marque d'« imprimerie aranéenne » que pour ses travaux édités par Émile-Paul frères.

²⁷⁶ Compte tenu notamment de la durée de préparation d'un ouvrage, notre descriptif porte ici sur les productions des années 1940 à 1945 inclus.

²⁷⁷ Jacques Body, op. cit., p. 734.

un classique du genre, furent éditées en 1942, illustrées l'une par Galanis et l'autre par Roger Wild. Paul Valéry accompagna lui-même de ses lithographies *Ville ouverte* de Jean Voilier, alias Jeanne Loviton, son égérie du moment après avoir été celle de Giraudoux et d'autres écrivains. Hermine David illustra un texte de Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*²⁷⁸. En 1942, toujours, une nouvelle édition du *Grand Meaulnes* fut illustrée par Dignimont. Émile-Paul publia, entre 1942 et 1943, deux versions des *Amours jaunes* de Tristan Corbière illustrées par Deslignères et par Ceria. Grau-Sala intervint à deux reprises pour accompagner des poèmes de Jammes et de Verlaine. Exception à la règle, Daragnès tint à imprimer à l'emblème du *Cœur fleuri* un texte de son ami Mac Orlan, *Picardie, roman des aventures du sergent Saint-Pierre et de Babet Molina*, illustré par André Collot. L'ouvrage relevait, il est vrai, de l'édition de luxe, avec un tirage plus limité. Si l'on examine maintenant les premières éditions illustrées « Émile-Paul » parues peu après la Libération, on peut signaler tout d'abord les *Fragments sur la guerre* de Rilke, apparemment interdits de publication sous l'Occupation²⁷⁹ et publiés en début d'année 1945 avec un frontispice par Daragnès. L'artiste illustra également *Sous la lumière froide* de Mac Orlan. Enfin, pour saluer la Libération de Paris, le résistant Claude Aveline signa *Dans Paris retrouvé* accompagné par son ami Berthold Mahn.

À quelques exceptions près, Daragnès n'intervint pas ou peu pour Émile-Paul frères en tant qu'illustrateur. Ses prestations pour cet éditeur lui assurèrent en revanche une pleine charge pour son imprimerie au cours des années 1942-1943, à un moment où ses « propres » productions restèrent limitées. Daragnès illustra au contraire la majorité des livres qu'il conçut et imprima *Au cœur fleuri*. Nous ne citerons, là encore, que les ouvrages les plus caractéristiques de la période²⁸⁰.

On retrouve, tout d'abord, plusieurs œuvres relevant d'une inspiration traditionnelle et religieuse, illustrées, pour la plupart, par Daragnès : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, avec une préface de Paul Valéry, *Les Louanges et les Bénédictiones* – un texte de Martial de Brives du XVII^e siècle – illustrées par Galanis, *La Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, un imposant ouvrage comportant la Passion selon les quatre évangélistes ainsi qu'un psaume traduit par Paul Claudel, enfin *Sous l'invocation de saint Jérôme* de son ami Valéry Larbaud.

La Passion est un autre « grand-œuvre » de Daragnès (illustrations 2-98 à 2-102), après notamment *Le Roman de Tristan et Iseult*. L'artiste travaillait à sa réalisation depuis une dizaine

²⁷⁸ Cette prestation s'avéra la dernière de l'artiste pour Émile-Paul frères et pour Daragnès.

²⁷⁹ Voir plus loin l'édition clandestine de ce texte réalisée par Daragnès avant la Libération.

²⁸⁰ Comme précédemment, nous couvrons ici la période allant de 1940 à 1945 inclus.

d'années²⁸¹ et celui-ci constitue un chef-d'œuvre en matière, notamment, de typographie. Compte tenu de son avancement dès les années 1935-1940 et de son caractère emblématique pour l'œuvre de Daragnès, nous avons inclus ce livre dans le corpus des ouvrages de l'entre-deux-guerres faisant l'objet d'une étude détaillée au chapitre 5. *La Passion* fit certainement partie de ces livres auxquels l'artiste, reclus avenue Junot, consacra de longues heures de travail monacal. Édité par Daragnès lui-même comme la plupart de ces réalisations d'inspiration traditionnelle et religieuse, l'ouvrage parut finalement en 1945, dans un environnement nouveau, fort éloigné de celui qui prévalut lors de sa conception, des années 1930 à l'Occupation. Il n'est pas certain, dès lors, que Daragnès ait réussi à placer rapidement les 140 exemplaires qu'il avait réalisés.

Une autre de ses productions sous l'Occupation relève d'une inspiration assez proche de celles que nous venons de commenter. Il fit paraître, en effet, une nouvelle version, en anglais cette fois, de *The Ballad of Reading Gaol* d'Oscar Wilde, illustrée de gravures sur cuivre à la manière noire²⁸². Le thème du livre et ses illustrations – avec des noirs profonds – paraissent symptomatiques du repli sur lui-même de l'artiste à cette période et de son humeur particulièrement sombre.

D'autres réalisations de Daragnès *Au cœur fleuri* relèvent de productions bibliophiliques plus classiques. On peut citer *Flore et Pomone* de Colette avec des aquarelles de Laprade, les *Contes fantastiques* de Fargue illustrés par Villeboeuf, *Les Chimères* de Nerval accompagné de lithographies de L.-A. Moreau, *Les Amours de Marie* de Ronsard avec des gravures de Galanis ou encore *Belles Saisons* de Colette illustré par C. Caillard.

L'actualité politique est également présente avec les *Fragments sur la guerre* de Rilke, tirés clandestinement par Daragnès en janvier 1944 pour ses amis²⁸³. En 1945, il imprima, « le jour de la saint Charles »²⁸⁴, *Le Silence de la mer* de Vercors, illustré par Luc-Albert Moreau. Daragnès connaissait Jean Bruller, alias Vercors, avant la guerre, en tant que dessinateur²⁸⁵ et critique de bibliophilie. Avec cette publication, il rendait hommage au résistant, comme il le

²⁸¹ Comme nous l'avons mentionné, Mac Orlan faisait état de ce projet de Daragnès en 1935 : Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, art. cit., p. 26.

²⁸² Le thème de cette *Ballade* d'Oscar Wilde devait correspondre à l'ambiance de la période puisque ce texte avait également été repris par Dignimont en 1942 pour la Librairie Marceau, avec, qui plus est, une préface de Mac Orlan.

²⁸³ Il s'agit de l'ouvrage auquel nous avons déjà fait référence à propos du positionnement politique de Robert Émile-Paul et de Claude Aveline.

²⁸⁴ Serait-ce, avec une pointe d'humour, une référence au général de Gaulle ?

²⁸⁵ Son ami Gus Bofa, cependant, n'appréciait qu'assez peu Jean Bruller qu'il accusait de plagiat de ses travaux.

faisait, à la même période, chez Émile-Paul frères, en organisant la parution de *Dans Paris retrouvé*²⁸⁶ de Claude Aveline, un ami par ailleurs de Vercors. Daragnès participa²⁸⁷ également, cette même année 1945, à la réalisation d'un ouvrage collectif, *Les Grands Jours du 1^{er} arrondissement de Paris*, édité par le Comité de Libération de Paris.

Si l'on fait, pour conclure, un rapide bilan quantitatif sur les activités d'impression de Daragnès sous l'Occupation, on s'aperçoit que cette période fut nettement plus faste que celle des années d'avant-guerre. En réunissant ses travaux propres et ceux réalisés pour Émile-Paul frères, les presses de l'avenue Junot émirent en effet de l'ordre d'une dizaine d'ouvrages, pleinement illustrés, par an de 1942 à 1944, contre une moyenne de 3 à 4 par an de 1928 à 1939, avec un record à 12 en 1944 pour un précédent record à 6 en 1933.

L'Occupation fut donc placée, pour Daragnès, sous des signes multiples, à l'égal de sa personnalité : une indépendance forcenée, lui permettant de sortir la tête haute de cette période troublée, un large éventail de positionnement politique de ses amis et relations, un travail intense, à la fois de création et de travaux d'impression, et une intériorisation religieuse apparaissant comme l'aboutissement d'une démarche personnelle entamée au cours des années 1925-1930.

Les activités de Daragnès après la dernière guerre

La reconnaissance d'un artiste et d'un imprimeur du « refus »

Nous avons déjà mentionné l'implication de Daragnès, dès 1945, dans la publication de livres d'auteurs ayant participé, à des titres divers, à des activités de Résistance. Daragnès fut également sollicité, au cours des années 1946-1947, pour participer, comme illustrateur, à plusieurs ouvrages collectifs réunissant des auteurs et des artistes ayant manifesté, comme lui, leur refus de toute collaboration et de toute soumission au régime de Vichy. Il côtoya par exemple le général Koenig, Paul Éluard ou Picasso dans *Jours de gloire : histoire de la Libération de Paris*. Avec Jean Chièze, Galanis et Goerg, l'artiste illustra également un ouvrage réalisé en hommage aux imprimeurs et à leurs ouvriers impliqués dans des activités clandestines, *Épreuves dans l'ombre*. Les noms des intervenants, Mauriac, Duhamel, Éluard,

²⁸⁶ *Dans Paris retrouvé* ne fut cependant pas imprimé par Daragnès.

²⁸⁷ Pour une part des illustrations seulement, aux côtés de ses amis Galanis et Falké notamment.

Cassou, Aveline, Paulhan, Vercors etc. valent en quelque sorte reconnaissance du positionnement de Daragnès pendant le conflit²⁸⁸.

On peut également mentionner, dans ce même registre, que Jean Oberlé, l'ex-collègue de l'Araignée, reconverti dans le journalisme et la radio, tint, au cours de ces mêmes années de l'immédiate après-guerre, une émission de radio avenue Junot avec Gus Bofa et Carco. Oberlé avait été pendant la guerre l'une des voix de la France Libre à la B.B.C²⁸⁹.

Un engagement discutable mais courageux auprès de L.-F. Céline

Ce positionnement, reconnu, de « refus » de Daragnès lui permit notamment de soutenir, de manière crédible, son ami Céline. L'écrivain, largement compromis dans la Collaboration et dans l'antisémitisme, s'était enfui en 1944, avec son épouse Lucette, en Allemagne puis de là au Danemark où il avait déposé des fonds avant la guerre. Céline fut emprisonné en 1945 puis assigné à résidence dans ce pays jusqu'à son jugement par contumace en France, qui intervint en février 1950²⁹⁰, et finalement son amnistie en 1951.

Jusqu'à son décès, Daragnès apporta son soutien à Céline²⁹¹. Il se chargea notamment de faire éditer en France deux livres de l'écrivain, *Foudres et Flèches* et *À l'agité du bocal*. Il servit également d'intermédiaire pour une réédition, en 1949, du *Voyage au bout de la nuit*. En 1948, Daragnès se rendit même au Danemark et, en début d'année 1950, peu avant l'aboutissement du procès de l'écrivain, il intervint auprès de Mauriac pour plaider sa cause²⁹².

L'engagement de Daragnès auprès de Céline interroge évidemment. L'artiste ne partageait pas les idées – ou pas toutes les idées –, antisémites notamment, de l'écrivain²⁹³. Ils se retrouvaient en revanche autour d'un certain pacifisme et d'un dédain marqué pour la bourgeoisie, voire d'une forme d'anarchisme²⁹⁴. Daragnès pourrait également avoir été sensible

²⁸⁸ On peut noter, toutefois, que les presses de l'avenue Junot ne figurent pas dans la liste des imprimeurs ou officines concernées.

²⁸⁹ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, *op. cit.*, p. 449.

²⁹⁰ Céline fut condamné pour collaboration à un an de prison et à l'indignité nationale.

²⁹¹ Voir par exemple les courriers échangés entre Céline, alors au Danemark, et Daragnès : Louis Ferdinand Céline, *Vingt lettres de L. F. Céline à André Pulicani, Jean-Gabriel Daragnès, Ercole Pirazzoli [etc.]*, *op. cit.*

²⁹² http://www.celineenphrases.fr/SES_AMIS/SES%20AMIS.htm [consulté le 14/05/2018]. Ainsi que nous l'avons signalé, Daragnès et Mauriac intervinrent tous deux dans divers ouvrages publiés à la Libération, comme *Épreuves dans l'ombre*.

²⁹³ Daragnès a, par exemple, toujours fait part publiquement de son admiration pour Pascin, qui fut la cible de tous les critiques d'art conservateurs et antisémites. Voir par exemple : Jean-Gabriel Daragnès, « Sur l'illustration », dans *Les artistes à Paris, 1937*, préf. Jean de Bosschère, *op. cit.*, p. 43.

²⁹⁴ Daragnès avait précédemment pris fait et cause pour plusieurs personnalités inquiétées ou mises en cause. Il avait par exemple signé, en 1932, la pétition lancée par André Breton pour soutenir Aragon inquiété à propos du poème *Front rouge* : manuscrit BNF Richelieu cote NAF 25094. Daragnès avait également participé en 1934 à diverses actions de soutien à l'ancien « Potasson » Léon Delamarche, ami de Fargue et de Larbaud, lorsqu'il

à l'injustice faite à Céline, emprisonné, alors que des profiteurs de l'Occupation avaient pignon sur rue en toute impunité²⁹⁵. De là à rapprocher ce soutien à Céline en prison de l'attachement de Daragnès à *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde... Quoique discutable, ce positionnement de Daragnès fut en tout cas courageux, à un moment où d'autres anciens proches de l'écrivain, comme le peintre Gen Paul, le reniaient.

Le contexte de l'après-guerre

Sur le plan de son entourage proche, Daragnès vit disparaître, peu avant ou peu après la Libération²⁹⁶, plusieurs de ses amis et conseils précieux : J. Giraudoux en début d'année 1944, P. Valéry en 1945, Maurice Betz – le traducteur de Rilke notamment – en 1946, P. Falké et L.-P. Fargue en 1947²⁹⁷, L.-A. Moreau en 1948... Ne restaient à ses côtés, parmi ses amis écrivains ou éditeurs, que Mac Orlan, Carco, Colette ou le docteur Bruker, et, pour les artistes proches de lui, que Bofa, Galanis ou Segonzac, qui seront bien évidemment les principaux intervenants de ses publications à cette période. Avec la fin de la guerre, le contexte de l'édition de luxe évolua fortement, comme le résume Peter Frank :

Pour Daragnès, comme pour d'autres artistes, la Libération avait un arrière-goût amer : avec la liberté retrouvée et la possibilité de voyager, les moyens vulgaires de divertissement se multipliaient au détriment du théâtre et de la littérature. Le marché d'art, surchauffé pendant l'Occupation, en ressentit les effets. Cette deuxième vague de bibliophilie, après celle des années vingt, ne se poursuit pas²⁹⁸.

Daragnès dut donc faire face à un moindre engouement pour les beaux livres, d'une part, et à une attente plus futile de la part des bibliophiles, d'autre part, alors qu'il venait de publier *La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ...*

Les dernières années d'activité de Daragnès furent ainsi marquées par un certain hiatus entre ses aspirations et celles de ses « clients ». Il aurait été bien conscient de cette situation : « Ses dernières années avaient été assombries par la certitude que le livre, tel qu'il l'aimait et le fabriquait, était promis à la disparition »²⁹⁹. De ce fait, l'artiste aurait même, un moment,

fut mis en cause dans l'affaire Stavisky : manuscrit BNF Richelieu cote NAF 19170 F47 (cf. « Sources », tableau 57).

²⁹⁵ Ce fut l'argument principal de toutes les démarches faites pour soutenir Brasillach et d'autres condamnés à la Libération : Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, op. cit., p. 613.

²⁹⁶ Chas Laborde était décédé, rappelons-le, en 1941.

²⁹⁷ Léon-Paul Fargue, en partie paralysé, était alité depuis 1943.

²⁹⁸ Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès, aperçu biographique », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, op. cit., p. 90.

²⁹⁹ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, op. cit., p. 475.

envisagé de se consacrer plus à la peinture qu'au livre mais il renonça à cette nouvelle orientation, ou, du moins, il ne la mit pas en œuvre avant son décès³⁰⁰.

Les publications de l'après-guerre

Daragnès continua tout d'abord d'intervenir pour Émile-Paul frères. Le contexte général d'opération de cette maison d'édition, défailant avant la guerre, connut une timide reprise après la Libération avant de décliner à nouveau. Les parutions totales de la maison passèrent d'une vingtaine d'ouvrages en 1946 à une douzaine en 1950. Les éditions Émile-Paul périclitèrent ensuite après les décès d'Albert et de Robert en 1954 puis en 1955. Du fait de ces difficultés et de la baisse du marché bibliophilique, le nombre d'éditions illustrées de la maison déclina jusqu'à s'interrompre en 1950. Une large part des ouvrages produits relevait du demi-luxe, comme pendant l'Occupation, et fut imprimée par Daragnès à l'enseigne soit de l'imprimerie aranéenne soit, pour quelques-uns, du *Cœur fleuri*, ou même des deux, comme le dernier titre, symbolique, imprimé avenue Junot pour les frères Émile-Paul, une version du *Grand Meaulnes* illustrée par Michel Terrasse, parue le jour de la saint Nicolas 1949. Beaucoup de titres servaient la demande bibliophilique courante et il y a plusieurs exemples de reprises de textes avec des illustrateurs différents. On peut signaler, en tant que productions moins « courantes », celle de *Mortefontaine* de Carco accompagné d'un simple frontispice de Daragnès, paru en 1946 *Au cœur fleuri*, celle d'*Écrit sur de l'eau* de Francis de Miomandre illustré d'eaux-fortes de Grausala, publié en 1947, *Au cœur fleuri* également, enfin celle de *L'Hommage à Maurice Betz*, un collaborateur de longue date de la maison Émile-Paul et ami de Daragnès, décédé en 1946.

Pour ses productions « propres », Daragnès édita tout d'abord lui-même plusieurs ouvrages, soit au nom de « Textes prétextes »³⁰¹, soit en son nom propre, sans que l'on comprenne toujours les motivations de ces choix³⁰². Il travailla ensuite pour divers commanditaires. Les sociétés de bibliophilie clientes de Daragnès au cours de l'entre-deux-guerres n'intervinrent pratiquement plus, soit qu'elles aient disparues, soit qu'elles se soient tournées « directement » vers des peintres célèbres en se passant des services d'un architecte du livre ou du moins de Daragnès. De nouveaux groupements firent en revanche appel à lui comme « Les Bibliophiles de Provence », amenant ainsi Daragnès à travailler avec le peintre

³⁰⁰ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 51.

³⁰¹ Les éditions « Textes et Prétextes » s'intitulèrent à une date inconnue « Textes prétextes ».

³⁰² Les livres édités au nom de « Textes prétextes » sont de natures très diverses, genres, auteurs, illustrateurs. Nous n'avons pas pu identifier la logique sous-jacente à ce choix. Des considérations d'ordre fiscal ou de subventions ou d'approvisionnement en papier ou tout autre pourraient avoir joué un rôle.

marseillais Pierre Ambrogiani, son cadet d'une vingtaine d'années. Daragnès œuvra également à plusieurs reprises pour la galerie Charpentier, spécialisée dans « l'École de Paris », qui l'avait déjà fait travailler pendant l'Occupation. Il faut signaler enfin un dernier commanditaire important, le docteur Bruker, qui fit réaliser par Daragnès de nombreux *Éloges* de peintres ou d'illustrateurs que ce médecin estimait. Ce fut d'ailleurs le docteur Bruker qui édita *l'Éloge de Daragnès* après son décès.

Il faut remarquer ensuite que Daragnès n'intervint *Au cœur fleuri*, après la Libération, qu'assez peu en tant qu'illustrateur, contrairement aux périodes précédentes. On doit relier ce constat avec le hiatus souligné précédemment entre ses préoccupations personnelles et les souhaits de ses commanditaires. Nous soulignerons trois ouvrages principaux illustrés par l'artiste : *Les Jours et les nuits* de Carco, *Le Cimetière marin* de Valéry et *Les Poèmes* d'Edgar Poe. Daragnès accompagna, fait exceptionnel, de lithographies le texte de son vieil ami Carco renouant avec ses souvenirs de jeunesse. *Le Cimetière marin* est sans doute un autre et dernier chef-d'œuvre de Daragnès, par lequel il rendait hommage à son ami disparu. Le poème de Valéry est accompagné de burins en couleurs dont Peter Frank souligne la virtuosité de réalisation³⁰³. L'inquiétude et les préoccupations spirituelles de Daragnès nous semblent enfin réapparaître dans l'imagerie sombre des *Poèmes* de Poe.

Bon nombre des productions et impressions de Daragnès à cette période relèvent, comme celles éditées par Émile-Paul frères, de la bibliophilie « courante », mais en version de prestige cette fois. Un exemple typique de ces publications est le recueil des *Poèmes érotiques* de Pierre Louÿs, illustré par Berthomme Saint-André, dont Daragnès semble avoir assuré l'édition et l'impression³⁰⁴. Daragnès n'exploita que très peu – à ses débuts essentiellement – le « filon » de la bibliophilie licencieuse. Il s'agirait là de l'une des rares exceptions dans ses travaux de maturité. On peut rattacher à ces publications de bibliophilie particulière une série de trois livres édités en 1948 par « L'Originale » de Richard Anacréon. Daragnès illustra d'ailleurs l'un d'eux, *Les Funérailles d'Adonis* de Marcel Jouhandeau³⁰⁵. Relève également de ce registre

³⁰³ *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 83. On peut signaler également que Daragnès utilisa, pour l'impression du *Cimetière marin*, des caractères typographiques propres à son imprimerie.

³⁰⁴ Selon la coutume pour ces textes, les noms de l'éditeur et de l'illustrateur sont codés. L'attribution de ce livre au « corpus » de Daragnès est basée sur l'hypothèse avancée par la BNF.

³⁰⁵ Il est intéressant de noter que Daragnès et Kahnweiler n'ont comme auteur commun dans leurs éditions ou productions que Jouhandeau. Les deux acteurs de l'illustration de l'entre-deux-guerres ne se rencontrent dans leur choix de texte que lorsqu'ils s'écartent, tous deux, du cœur de leurs intérêts littéraires.

bibliophilique « courant », mais dans un tout autre style, la prouesse technique des *Fables* de La Fontaine illustrées par les 237 pointes sèches de Gérard Cochet !

Daragnès était ensuite bien conscient de ce que l'intérêt des bibliophiles se portait désormais essentiellement sur les « livres de peintres », c'est-à-dire des ouvrages illustrés par des artistes connus qui ne pratiquaient l'illustration qu'à titre d'activité accessoire. Il avait d'ailleurs pressenti, avant la guerre, l'apparition de ce phénomène, puisqu'il avait initié en 1938 la réalisation d'une version des *Fleurs du mal* illustrée par Matisse, comme l'explique Agnès de Belleville de Vorges :

Daragnès entretint avec Matisse une correspondance inédite découverte dans les papiers de la Carlton Lake Collection (Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas) après une période d'oubli. Elle concerne une édition de luxe illustrée des *Fleurs du mal*. Elle avait été commandée par la société lyonnaise de bibliophilie *Les XXX*. Dès novembre 1938, Matisse travaille aux quarante grandes planches prévues que Daragnès devait graver sur lino mais le projet est abandonné en 1945³⁰⁶.

Daragnès semble avoir été critique sur cette tendance de la bibliophilie, même s'il l'avait anticipée. Elle le laissait, en effet, de côté, en quelque sorte, puisqu'il n'était pas reconnu en tant que peintre. Par ailleurs, les « livres de peintres » manquaient, pour lui, d'unité :

Déjà dans les années trente, on peut sentir que l'ère du livre, tel que le conçoit Daragnès, s'achève : l'avenir est au « livre d'artiste », au « livre de peintre », un concept diamétralement opposé à celui de Daragnès, pour lequel une unité harmonieuse doit régner entre l'illustration et la typographie³⁰⁷.

Qu'il l'ait fait de bon gré ou non, Daragnès réalisa en tout cas, de 1946 à 1950, plusieurs ouvrages relevant de cette catégorie, soit de sa propre initiative en les éditant au nom de « Textes prétextes », soit sur commande. Sortirent ainsi des presses de l'avenue Junot une série de livres remarquables par leurs illustrations mais aussi par leur architecture et par leur typographie puisque Daragnès s'attacha précisément à concevoir et à réaliser des « livres de peintres », certes, mais à sa manière. On peut citer, parmi les publications de « Textes prétextes », *Séjour à Venise* illustré par Marquet, *Marrakech* accompagné d'eaux-fortes de Pierre Ambrogiani ou *Côtes rôties* de Léon-Paul Fargue illustré par des aquarelles de Segonzac. Parmi les « livres de peintres » commandités, signalons l'intervention de Marie Laurencin pour

³⁰⁶ Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 114. L'ouvrage finit en fait par paraître en 1947 édité par « La Bibliothèque française », sans implication aucune de Daragnès. Cette défection de Matisse pourrait être due à des avaries subies par ses dessins originaux au crayon lithographique. La version publiée comporte en effet des clichés photographiques et Daragnès n'a peut-être pas souhaité s'impliquer dans cette publication.

³⁰⁷ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 51.

*La Princesse de Clèves*³⁰⁸, celle de Marquet, encore, sur un texte de Cassou, *Rhapsodie parisienne*, ou celle de Pierre Ambrogiani, à nouveau, pour des écrits de Carco.

Daragnès publia également à cette période quelques spécificités, ne relevant ni de la bibliophilie courante ni des « livres de peintres ». L'artiste Élisabeth Burgin³⁰⁹, par exemple, illustra *Poisons* de Fargue, un récit du poète sur les cafés de Paris, qui parut en 1946, un an avant le décès de l'auteur. Daragnès imprima un album de Bofa, *La Peau de vieux*, le seul qu'il ait imprimé. On peut citer encore le curieux ouvrage de Germaine de Coster et de Marcel Aymé, *27 bêtes pas si bêtes*, ou l'œuvre commune d'un groupe de « copains »³¹⁰ de Montmartre, *Daphné, variations sur un thème*. Enfin, Daragnès imprima de multiples *Éloges* édités par le docteur Bruker, comme ceux de Bernard Naudin ou de Gus Bofa.

Entre ouvrages de bibliophilie courante, « livres de peintres » et spécificités, les productions de Daragnès dans l'immédiate après-guerre furent donc très variées. Baptiste-Marrey, qui débuta sa vie active comme apprenti chez Daragnès, apporte un témoignage très vivant de l'activité de l'imprimerie à cette période³¹¹. Il fait état, d'une certaine manière, de cette diversité des travaux réalisés. S'agissant des artistes intervenant pour les illustrations, Baptiste-Marrey insiste toutefois sur l'accueil très hiérarchisé qui leur était réservé. Les « faméliques de la gravure » traitaient leurs travaux directement avec les ouvriers de l'imprimerie tandis que les « tout grands », Marquet par exemple, ne se déplaçaient pas et le coursier du moment, en l'occurrence Baptiste-Marrey, se déplaçait chez eux pour leur soumettre les tirages d'épreuve. Il s'agit bien entendu d'un témoignage de terrain. Celui-ci nous paraît cependant significatif de la pesanteur des strates qui régnaient à l'époque – et ce fut le cas au cours de l'entre-deux-guerres – dans le métier de l'illustration entre les peintres de renom, les illustrateurs célèbres et les artistes de seconde zone amenés, pour vivre, à cette activité.

Un bilan des nombres d'ouvrages illustrés imprimés avenue Junot sur la période 1946-1950 donne une moyenne d'une dizaine de titres par an en incluant les prestations pour Émile-Paul frères, soit une charge de travail pour l'imprimerie équivalente à celle observée pour la période réputée faste de l'Occupation. Avec 11 titres imprimés, le « score » des années 1946 et

³⁰⁸ On peut faire, à propos de cet ouvrage, la même remarque que celle effectuée pour l'auteur Jouhandeau. Kahnweiler et Daragnès ne se sont retrouvés dans ce choix d'illustratrice, Marie Laurencin, qu'en s'écartant, tous deux, du cercle de leurs intervenants habituels.

³⁰⁹ Une amie d'Adrienne Monnier et de Léon-Paul Fargue.

³¹⁰ Georges Charaire, Daragnès, Dignimont, Robert Naly et Edmond Heuzé.

³¹¹ Baptiste-Marrey, « Souvenirs d'un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 41-56 et Baptiste-Marrey, « Une adolescence sur la butte », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 21-31.

1949 avoisina le record absolu de l'année 1944 qui fut de 12 ouvrages. Daragnès assura donc, par les choix éditoriaux qu'il fit, une pleine charge pour son imprimerie. En revanche, il n'a qu'assez peu illustré à cette période comme nous l'avons indiqué. De peintre qu'il était par vocation, Daragnès était devenu au cours des années 1920 un illustrateur. Il a ensuite conçu des livres puis, à partir de 1928, en a assuré l'impression. S'il n'y avait *Le Cimetière marin* et quelques autres titres, on pourrait presque dire que Daragnès a terminé sa carrière comme imprimeur de beaux livres illustrés par des confrères.

Le décès de Daragnès et le devenir de son imprimerie

En juillet 1950, Daragnès dut subir une intervention chirurgicale banale. Il décéda le 25 juillet des suites de l'opération. Ses obsèques furent célébrées en l'église Saint-Pierre à Montmartre et Daragnès repose au cimetière Saint-Vincent, à quelques pas du Lapin-Agile et de l'avenue Junot. Peter Frank commente en ces termes le devenir de son imprimerie :

Il a plusieurs ouvrages en chantier au moment de sa mort, survenue brutalement en juillet 1950. Son épouse Janine essaie d'assurer la continuité de l'imprimerie, mais jusqu'ici, elle ne s'en était nullement occupée, elle manque d'expérience et n'est pas respectée par ses ouvriers. Grâce à l'équipe bien rodée et au prote Alfred Perrot, grand professionnel, elle parvient tout de même, plutôt mal que bien, à maintenir l'imprimerie à flot. Or, Daragnès avait créé son imprimerie dans le but de pouvoir réaliser ses propres œuvres ; Daragnès parti, son imprimerie était condamnée à perdre son âme. En 1976, l'imprimerie Daragnès ferme définitivement. Janine Daragnès décède deux ans plus tard, et, en 1980, lors d'une vente publique à Drouot, le fonds d'atelier est semé à tous les vents³¹².

Plusieurs ouvrages conçus au moins en partie par Daragnès parurent pendant les années 1951 et suivantes³¹³. Manuel Bruker fit imprimer, en 1956, avenue Junot, *l'Éloge à J.-G. Daragnès* par Mac Orlan dont nous avons cité à plusieurs reprises des extraits.

Daragnès, qui avait sans doute été le premier opérateur en France d'une *private press* à l'anglo-saxonne³¹⁴, en fut aussi le dernier. L'intérêt pour les beaux livres s'estompa en effet peu à peu au cours des Trente Glorieuses et personne ne vint remplacer le « maître du Livre d'Art français ».

³¹² Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 51.

³¹³ Comme nous l'indiquons dans le paragraphe « Sources », nous n'avons inclus au « corpus » de Daragnès joint en annexe que les livres issus des presses de l'avenue Junot jusqu'en fin d'année 1950. Quelques-unes des éditions posthumes de l'artiste sont mentionnées dans les dossiers des éditions du Linteau de 2001 et de 2007.

³¹⁴ En appui à cette assertion, on pourra lire l'article de Peter Frank sur l'œuvre de Daragnès : Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès: an artist-craftsman fallen into oblivion », dans *Matrix*, *art. cit.*, p. 57-65.

Chapitre 5

L'œuvre de Daragnès

Ce chapitre est consacré à l'examen des caractéristiques des ouvrages « produits » par Daragnès de 1912, année de parution du premier livre illustré par ses soins, à 1939. Au cours de cette période, Daragnès a tenu successivement ou simultanément plusieurs rôles vis-à-vis de ses « productions » : celui d'illustrateur indépendant, celui de directeur artistique à La Banderole puis chez Émile-Paul Frères, enfin celui de concepteur de livres et d'imprimeur *Au cœur fleuri*. Nous examinerons donc les caractéristiques de ses productions selon ces quatre phases de son parcours.

Une présentation synthétique de ces éléments, à la fois par phase et globalement pour l'ensemble de la carrière de Daragnès, sera proposée en synthèse de cette partie.

Daragnès en tant qu'illustrateur indépendant

Le corpus considéré ici se compose des livres illustrés par Daragnès et publiés par divers éditeurs, y compris lui-même, à l'exclusion de La Banderole et d'Émile-Paul Frères, ainsi qu'à l'exclusion des ouvrages imprimés *Au cœur fleuri*. C'est à ce titre que nous employons le terme d'« illustrateur indépendant » pour son rôle générique dans la réalisation de ces livres. L'essentiel des publications de ce corpus a paru avant que Daragnès ne devienne directeur artistique ou qu'il ne dispose de son imprimerie. Il s'agit de ce fait, pour une large part, des œuvres du début de son parcours. Leur étude permettra donc, notamment, d'identifier la stratégie menée par l'artiste pour pénétrer l'activité de l'illustration littéraire.

De premières éditions « à son compte »

Le tableau 9 ci-dessous liste les ouvrages étudiés dans ce paragraphe, sans mention de leurs caractéristiques que l'on trouvera dans le corpus général de Daragnès¹. Nous n'avons retenu, pour cet examen détaillé, que les ouvrages pleinement illustrés, c'est-à-dire en excluant les livres ne comportant qu'un frontispice ou qu'une couverture illustrée ainsi que les ouvrages

¹ Joint en annexe 3. Les ouvrages étudiés ici apparaissent sur fond orange dans ce document.

collectifs pour lesquels l'intervention de Daragnès est limitée. Le corpus considéré comporte 26 ouvrages publiés de 1912 à 1937.

Tableau 9 Le corpus de « Daragnès illustrateur »

Auteur	Titre	Éditeur	Année			
E. Montier	<i>Les Mois</i>	Ehret	1912			
H. de Régnier	<i>Les Rencontres de M. de Bréot</i>	Calmann-Lévy	1914			
Tristan Bernard	<i>Mathilde et ses mitaines</i>	Calmann-Lévy	1915			
P. Verlaine	<i>Femmes</i>	[Daragnès]	1917			
C. Baudelaire	<i>Les Pièces condamnées</i>	Leharanger-Coq	1917			
O. Wilde	<i>Ballade de la geôle de Reading</i>	Léon Pichon [Daragnès]	1918			
E. A. Poe	<i>Le Corbeau</i>	Léon Pichon	1918			
H. de Régnier	<i>Monsieur d'Amercœur</i>	Georges Crès [Daragnès]	1918			
H. de Régnier	<i>Le Bon Plaisir</i>	Georges Crès	1918			
F. de Curel	<i>La Fille sauvage</i>	Georges Crès	1918			
P. Verlaine	<i>Les Amies</i>	[Daragnès]	1919			
P. Claudel	<i>Protée</i>	N.R.F.	1920			
G. de Nerval	<i>La Main enchantée</i>	Léon Pichon	1920			
P. Mac Orlan	<i>À bord de l'Étoile Matutine</i>	Georges Crès	1920			
R. Kipling	<i>Chansons de la chambre</i>	L'Édition française illustrée	1920			
A. de Nerciat	<i>Le Doctorat impromptu</i>	[Daragnès]	1920			
A. de Musset	<i>Gamiani ou deux nuits d'excès</i>	[Daragnès]	1920			
R. de Gourmont	<i>Le Livret de l'imagier</i>	Le Sagittaire Simon Kra	1920			
C.-L. Philippe	<i>Marie Donadieu</i>	Georges Mornay	1921			
Stendhal	<i>Suora Scolastica</i>	André Coq	1921			
J. W. von Goethe	<i>Faust</i>	Éditions de la Roseraie	1924			
A. Gide	<i>Isabelle</i>	Henri Jonquière	1924			
E. Montfort	<i>La Belle Enfant ou l'Amour à quarante ans</i>	Fayard	1925			
F. Carco	<i>Suite espagnole</i>	Les Éditions de la Belle Page	1931			
F. Naar	<i>Poésies de la dormeuse</i>	Louis Kaldor	1935			
M. Maeterlinck	<i>La Vie des abeilles</i>	Éditions du Nord	1937			

Nota : les couleurs apparaissant à droite du tableau correspondent aux périodes où Daragnès était directeur artistique à La Banderole (jaune) puis chez Émile-Paul Frères (vert), enfin concepteur et imprimeur *Au cœur fleuri* (bleu). Ces mêmes repères de dates apparaîtront sur la plupart des tableaux suivants.

Les commanditaires, éditeurs ou financeurs, de ces livres sont répertoriés sur le tableau 10 ci-dessous. Daragnès a été le principal financeur de ses publications jusqu'en 1920. Léon Pichon et Georges Crès n'ont été, comme nous l'avons vu, que des prête-noms pour l'édition de *La Ballade* d'O. Wilde et pour celle de *Monsieur d'Amercœur* d'H. de Régnier. Ces deux publications « à son compte » permirent en revanche à l'artiste de pénétrer le marché de l'illustration et de s'introduire chez ces deux éditeurs qui financèrent ensuite plusieurs de ses travaux. Daragnès édita par ailleurs lui-même la plupart des ouvrages licencieux qu'il publia de 1917 à 1920.

Les interventions de Daragnès pour des collections de vulgarisation littéraire, celles de Calmann-Lévy en 1914 et 1915 et celle de Fayard en 1925, furent bien évidemment financées par ces éditeurs. Ses prestations pour Calmann-Lévy correspondent à des travaux alimentaires classiques d'illustrateur débutant. En revanche, son intervention pour Fayard en 1925, à un

moment où il était déjà un « architecte du livre » reconnu, s'inscrit vraisemblablement dans le cadre de prestations plus large que nous avons déjà évoquées.

Tableau 10 Les commanditaires du corpus de « Daragnès illustrateur »

	Daragnès	Grand public	Crès	Pichon	Autres éditeurs	Total			
1912					1	1			
1913									
1914		1				1			
1915		1				1			
1916									
1917	1				1	2			
1918	2		2	1		5			
1919	1					1			
1920	2		1	1	3	7			
1921					2	2			
1922									
1923									
1924					2	2			
1925		1				1			
1926									
1927									
1928									
1929									
1930									
1931					1	1			
1932									
1933									
1934									
1935					1	1			
1936									
1937					1	1			
1938									
1939									
total	6	3	3	2	12	26			

*Nota : Les frères Émile-Paul suspendirent leur activité d'édition de livres de luxe entre 1932 et 1937, d'où l'interruption de la « colonne verte ».

Après 1921, Daragnès n'intervint plus que sporadiquement en tant qu'illustrateur « indépendant ». On peut noter toutefois plusieurs parutions significatives en 1924-1925. Ces interventions pourraient correspondre, compte tenu des décalages de date entre le lancement d'un projet d'ouvrage et sa publication, à un creux d'activité de Daragnès entre l'arrêt des activités de La Banderole en fin d'année 1922 et la pleine activité de ses prestations pour Émile-Paul frères à partir de 1924-1925.

Daragnès est intervenu, par définition, comme illustrateur pour l'ensemble du corpus considéré ici. Pour une part de ces livres, il a tenu de plus le rôle de concepteur général de l'ouvrage. Enfin, comme nous venons de le mentionner, il en a édité lui-même une partie. Dans la suite de ce paragraphe, nous évoquerons, au cas par cas, son rôle connu ou probable dans la réalisation de ces livres. Ces informations sont résumées sur le tableau 11 ci-dessous en utilisant

les sigles suivants : I pour illustrateur, IC pour illustrateur et concepteur, ICE pour illustrateur, concepteur et éditeur.

Tableau 11 Le rôle de Daragnès

Auteur	Titre	Année	I	IC	ICE			
E. Montier	<i>Les Mois</i>	1912	1					
H. de Régnier	<i>Les Rencontres de M. de Bréot</i>	1914	1					
Tristan Bernard	<i>Mathilde et ses mitaines</i>	1915	1					
P. Verlaine	<i>Femmes</i>	1917			1			
C. Baudelaire	<i>Les Pièces condamnées</i>	1917		1				
O. Wilde	<i>Ballade de la geôle de Reading</i>	1918			1			
E. A. Poe	<i>Le Corbeau</i>	1918	1					
H. de Régnier	<i>Monsieur d'Amersœur</i>	1918			1			
H. de Régnier	<i>Le Bon Plaisir</i>	1918	1					
F. de Curel	<i>La Fille sauvage</i>	1918	1					
P. Verlaine	<i>Les Amies</i>	1919			1			
P. Claudel	<i>Protée</i>	1920	1					
G. de Nerval	<i>La Main enchantée</i>	1920	1					
P. Mac Orlan	<i>À bord de l'Étoile Matutine</i>	1920		1				
R. Kipling	<i>Chansons de la chambrée</i>	1920		1				
A. de Nerciat	<i>Le Doctorat impromptu</i>	1920			1			
A. de Musset	<i>Gamiani ou deux nuits d'excès</i>	1920			1			
R. de Gourmont	<i>Le Livret de l'imagier</i>	1920	1					
C.-L. Philippe	<i>Marie Donadieu</i>	1921	1					
Stendhal	<i>Suora Scolastica</i>	1921	1					
J. W. von Goethe	<i>Faust</i>	1924		1				
A. Gide	<i>Isabelle</i>	1924	1					
E. Montfort	<i>La Belle Enfant ou...</i>	1925	1					
F. Carco	<i>Suite espagnole</i>	1931	1					
F. Naar	<i>Poésies de la dormeuse</i>	1935		1				
M. Maeterlinck	<i>La Vie des abeilles</i>	1937	1					
total			15	5	6			

Si l'on s'intéresse aux diverses catégories d'édition de ce corpus, on peut distinguer, selon les définitions fournies dans le glossaire², l'édition de prestige, l'édition de luxe, l'édition intermédiaire, l'édition de demi-luxe, enfin l'édition « grand public ». Le tableau 12 ci-dessous caractérise le type d'édition des ouvrages considérés.

Aucune des publications de ce corpus ne relève de l'édition de prestige. En tant qu'illustrateur indépendant, Daragnès œuvra, jusqu'aux années 1919-1920, pour l'édition de luxe et intermédiaire puis il intervint plutôt pour l'édition de demi-luxe à partir de 1920-1921. Ses travaux de « lancement », *La Ballade* et *Monsieur d'Amersœur*, financés tous deux par ses soins, se plaçaient sur le créneau intermédiaire, un compromis entre un affichage de bibliophilie de luxe et un souci de rentabilité. Il en fut de même pour ses publications licencieuses. Roger Allard, qui dirigeait les éditions illustrées de la NRF, resta sur ce créneau pour *Protée* de Claudel

² Cette catégorisation est notamment basée sur les tirages, avec, pour les éditions de prestige et de luxe, moins de 300 exemplaires, jusqu'à 600 pour l'édition intermédiaire et jusqu'à 5000 pour le demi-luxe.

ainsi que Pichon pour les deux ouvrages de Daragnès qu'il fit paraître. Crès, au contraire, se plaçait sur l'édition de demi-luxe, avec notamment sa collection « Les Maîtres du livre », de même que Mornay avec « Les Beaux Livres ». Un souci identique de rentabilité anima sans doute André Malraux lorsqu'il diffusa pour Le Sagittaire, sur ce même créneau du demi-luxe, *Le Livret de l'imagier* de Remy de Gourmont ou Henri Jonquières lorsqu'il publia *Isabelle* d'André Gide. On peut remarquer enfin une petite édition de luxe tardive, réalisée par l'imprimeur et ami de Daragnès Louis Kaldor, avec les *Poésies de la dormeuse* de Freddy Naar parues en 1935.

Tableau 12 Les catégories d'édition du corpus de « Daragnès illustrateur »

	Luxe	Inter-médiaire	Demi-luxe	Grand public	Total	
1912			1		1	
1913						
1914				1	1	
1915				1	1	
1916						
1917	1	1			2	
1918		3	2		5	
1919	1				1	
1920	1	3	3		7	
1921			2		2	
1922						
1923						
1924		1	1		2	
1925				1	1	
1926						
1927						
1928						
1929						
1930						
1931		1			1	
1932						
1933						
1934						
1935	1				1	
1936						
1937			1		1	
1938						
1939						
total	4	9	10	3	26	

D'Oscar Wilde et Henry de Régnier à Paul Claudel et Remy de Gourmont

Les auteurs illustrés par Daragnès en tant qu'artiste indépendant sont multiples et il n'intervint qu'exceptionnellement pour le même écrivain. Seul H. de Régnier fit l'objet de trois interventions dans des cadres différents d'ailleurs. La première eut lieu en 1914 pour la collection « grand public » de Calmann-Lévy, la seconde en 1918 avec *Monsieur d'Amorcœur*, financée par Daragnès, et la troisième en 1918 encore, éditée cette fois par Crès. De cette

séquence de publications³, on peut inférer l'une des premières « voies d'accès » de Daragnès au domaine de l'illustration littéraire. En 1914, il obtint un premier « contrat » de la part de Calmann-Lévy pour *Les Rencontres de M. de Bréot*, comme de nombreux illustrateurs débutants. Daragnès eut ainsi l'occasion d'échanger avec H. de Régner et ses prestations pour *Les Rencontres* « satisfirent » probablement l'auteur. Il obtint ensuite l'aval d'H. de Régner pour illustrer *Monsieur d'Amorcœur* et les droits de publication correspondants. L'artiste fut donc en mesure de lancer ce projet en le finançant lui-même. Dans sa préface de l'ouvrage, H. de Régner évoque d'ailleurs les travaux de Daragnès en termes élogieux :

Tels qu'ils sont, ces contes, ils ont tenté l'artiste subtil, intelligent et compréhensif qu'est Daragnès. Il en a réalisé les images avec une ingénieuse et rare précision⁴.

Daragnès intervint ensuite naturellement pour orner *Le Bon Plaisir*, édité par Crès, sans que l'on sache s'il s'agit d'un projet initié par Daragnès lui-même, comme le fut *Monsieur d'Amorcœur*, ou par Adolphe Van Bever qui était en charge des éditions illustrées chez Crès. La « filière Henri de Régner » lui assura en tout cas son entrée chez cet éditeur.

La deuxième voie d'accès de Daragnès au domaine de l'illustration littéraire a trait à *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde, déjà évoquée au chapitre précédent. Comme nous l'avons suggéré, Daragnès avait dû tisser dès 1914 des liens avec Henry D. Davray. Ce dernier avait connu Oscar Wilde et avait traduit *La Ballade* sous son égide en 1898. Comment le jeune artiste a-t-il pu rencontrer Davray ? Ce dernier était un angliciste de métier et il avait notamment traduit les œuvres d'H. G. Wells⁵. Or Calmann-Lévy avait fait paraître en 1912 et 1913, dans la même collection que *Les Rencontres*, plusieurs titres de Wells retranscrits par Davray. Il est donc plausible que Daragnès et Davray se soient rencontrés chez Calmann-Lévy. Le choix par Daragnès d'illustrer Wilde et *La Ballade* peut s'interpréter en termes de stratégie d'introduction dans le domaine de l'illustration littéraire. Pour un artiste inconnu, accéder à un poète ou à un écrivain français de renom n'était pas évident. Daragnès réussit cette performance avec H. de Régner⁶. Un poète étranger comme Wilde était sans doute plus accessible. Wilde,

³ Ainsi que des échanges entre H. de Régner et Daragnès mentionnés en référence : *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès...*, vente, 1924, *op. cit.*, p. 31 ou encore des termes de la préface qu'H. de Régner rédigea pour *La Main enchantée* de Nerval publiée par Pichon en 1920.

⁴ H. de Régner, *Monsieur d'Amorcœur*, illustrations de Daragnès, Paris, Crès, 1918, préface, p. iii (corpus).

⁵ Selon la deuxième de couverture de la référence : Oscar Wilde, *Ballade de la geôle de Reading. La Vie en prison en Angleterre. Poèmes en prose*, traduits et annotés par Henry-D. Davray, accompagnés de l'histoire de la *Ballade de la geôle de Reading* par le traducteur, Paris, Mercure de France, 1927.

⁶ On remarquera cependant que le jeune Daragnès n'« accéda » qu'à des nouvelles de l'auteur et non à des textes poétiques.

décédé en 1900, présentait en outre l'avantage d'être un auteur toujours « en vue » dans le milieu littéraire. André Gide, par exemple, avait publié plusieurs textes critiques sur son œuvre au cours des années 1905-1910. Enfin, au sein du milieu de l'édition bibliophilique, le nom d'Oscar Wilde avait toujours un parfum de scandale du fait de son homosexualité et de sa vie chaotique. Daragnès pouvait donc espérer intéresser des éditeurs à son projet dans ce contexte, bien que *La Ballade* n'ait strictement rien de sulfureux⁷. Le succès de la publication de l'ouvrage positionna en tout cas Daragnès, dès 1918, en tant qu'illustrateur « patenté » du poète⁸. Il lui offrit également une seconde porte d'accès au milieu littéraire et Léon-Paul Fargue notamment se réfère à *La Ballade* comme jalon de sa première rencontre avec son ami.

Avant de revenir à la stratégie de Daragnès, un point peut être effectué sur les genres littéraires des textes illustrés par l'artiste en tant qu'intervenant indépendant. Nous avons distingué la poésie, ou la prose poétique, contemporaine (PC)⁹, moderne (PM)¹⁰ et ancienne (PA)¹¹, le roman, ou la prose, contemporaine (RC), moderne (RM) et ancienne (RA), les pièces de théâtre contemporaines (TC) et modernes (TM), les textes licencieux contemporains (LC) et modernes (LM), enfin les textes divers (DI). Les informations correspondantes sont regroupées sur le tableau 13 ci-dessous.

Les romans contemporains arrivent en tête et sont répartis sur l'ensemble de la période. Relèvent de ce genre notamment les trois textes d'H. de Régner déjà cités, *À bord de l'Étoile Matutine* de Mac Orlan, *Marie Donadieu* de Charles-Louis Philippe, *Isabelle* d'André Gide ou encore *Suite espagnole* de Francis Carco. La publication en 1920 chez Crès du roman de Mac Orlan s'inscrit dans le cadre des relations étroites entre l'auteur et Daragnès et ne précède que de quelques mois les parutions de *La Banderole* où les deux amis intervinrent de concert. Les liens d'amitié de longue date entre Daragnès et Carco expliquent également l'intervention de l'artiste pour *Suite espagnole* en 1931, sans que l'on sache pourquoi cette publication fut éditée par La Belle Page. L'édition, antérieure, d'*Isabelle* d'André Gide, en 1924, émane, en revanche,

⁷ Daragnès évoque cet aspect de l'œuvre de Wilde dans l'article : Jean-Gabriel Daragnès, « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, art. cit., p. 79.

⁸ Comme le confirme la parution en 1918 d'une plaquette brochée reproduisant des illustrations de Aubrey Beardsley et de Daragnès : Oscar Wilde, *Une tragédie florentine et fragments dramatiques inédits*, précédés de *Mes souvenirs d'Oscar Wilde* par Bernard Shaw, préf. de Robert Ross, éd. ornée d'un dessin au lavis d'Aubrey Beardsley, de 2 frontispices de Gabriel Daragnès et d'une page autographe, Paris, C. Georges-Bazile, 1918, 95 p., « Les Cahiers britanniques et américains » n° 10-11.

⁹ Auteurs décédés en 1900 ou ultérieurement.

¹⁰ Auteurs décédés entre 1700 et 1900.

¹¹ Auteurs décédés avant 1700.

des relations à l'époque bien établies de Daragnès au sein du milieu littéraire et constituée, du fait de la réputation de l'auteur, l'un des marqueurs de sa pleine consécration.

Tableau 13 Les genres littéraires du corpus de « Daragnès illustrateur »

	PC	PM	PA	RC	RM	RA	TC	TM	LC	LM	DI	Total			
1912	1											1			
1913															
1914				1								1			
1915				1								1			
1916															
1917										2		2			
1918	1	1		2			1					5			
1919										1		1			
1920	2			1	1		1			2		7			
1921				1	1							2			
1922															
1923															
1924				1				1				2			
1925				1								1			
1926															
1927															
1928															
1929															
1930															
1931				1								1			
1932															
1933															
1934															
1935	1											1			
1936															
1937											1	1			
1938															
1939															
total	5	1		9	2		2	1		5	1	26			

La poésie, ou prose poétique, contemporaine arrive en second rang. On peut citer, outre *La Ballade*, les *Chansons de la chambrée* de Kipling publié en 1920, *Le Livret de l'imagier* de R. de Gourmont, édité en 1920 également, et *Poésies de la dormeuse* de F. Naar publié en 1935. L'édition de l'ouvrage de Kipling, mi-prose, mi-poésie, est issue des relations de Daragnès avec Charles Malexis, Mac Orlan et ses amis humoristes¹². En revanche, la publication du *Livret de l'imagier* de R. de Gourmont apparaît comme l'un des premiers effets des récentes relations établies par Daragnès au sein du milieu littéraire par l'entremise de Léon-Paul Fargue et d'Adrienne Monnier¹³. Enfin, la parution, plus tardive, des poèmes de F. Naar relève d'un autre contexte, celui des liens d'amitié de l'artiste avec l'imprimeur et ici l'éditeur Kaldor.

¹² Bien que n'étant pas un roman d'aventure, le livre de Kipling fut édité par « l'Édition française illustrée » de Charles Malexis, dans la collection dirigée par Mac Orlan.

¹³ Au même titre que *Protée* de Claudel, évoqué juste après.

Un autre « genre » littéraire, les ouvrages licencieux, n'a été pratiqué par Daragnès qu'au début de sa carrière. Il s'agit de « classiques » en ce domaine, des textes de Verlaine, de Nerciat, etc., très documentés au plan bibliophilique et Daragnès n'a jamais illustré de textes érotiques contemporains¹⁴. Leur réalisation avait certainement une visée « alimentaire » à un moment où l'artiste avait besoin de ressources pour ses autres projets. Le succès de ces publications concourut également à sa reconnaissance par le milieu bibliophilique.

Il y a lieu enfin de commenter les pièces de théâtre ou drames littéraires illustrés par l'artiste. Les deux titres marquants relevant de ce genre sont *Protée* de Paul Claudel édité par la NRF en 1920 et *Faust* de Goethe publié par les éditions de la Roseraie en 1924. L'édition de *Protée* et celle, déjà mentionnée, du *Livret de l'imagier*, parues toutes deux en 1920, traduisent un premier niveau de reconnaissance de l'illustrateur Daragnès. Avec ces deux publications d'auteurs prestigieux, l'artiste recueillait en fait les fruits de ses « investissements » et de ses succès pour *La Ballade* et *Monsieur d'Amersœur*. La parution en 1924 d'*Isabelle* de Gide, déjà mentionnée, puis celle, en 1925, de *La Jeune Parque* de Paul Valéry chez Émile-Paul frères, que nous évoquerons ultérieurement, constituent, dans ce cadre, un deuxième niveau de consécration de l'artiste. L'édition, en 1924, de *Faust* par La Roseraie relève d'une autre logique. Il s'agit de la première réalisation significative de Daragnès illustrée à l'eau-forte. En quelque sorte, *Faust* représente un nouveau « produit d'appel », équivalent à la *Ballade* ou à *Monsieur d'Amersœur*, qui lui permit notamment d'asseoir sa réputation de graveur à même d'utiliser toutes les techniques disponibles, alors que, jusque-là, il était considéré comme un expert du seul bois gravé.

Une reconnaissance par la xylographie

Le tableau 14 ci-dessous détaille les techniques de gravure utilisées par Daragnès. Jusqu'en 1921, l'artiste n'a utilisé, pour l'essentiel, que la gravure sur bois en noir ou en camaïeu¹⁵. À partir de 1924, au contraire, il n'a pratiqué que la taille-douce¹⁶. La xylographie, en fait, lui permit de s'imposer en tant qu'illustrateur, puis, par ce biais, en tant que concepteur d'ouvrages. Daragnès eut d'ailleurs ensuite du mal à se faire accepter comme un artiste pouvant pratiquer toutes les techniques de gravure.

¹⁴ C'est pourquoi nous préférons employer pour ces ouvrages le terme de littérature licencieuse.

¹⁵ À l'exception de ses travaux pour Calmann-Lévy.

¹⁶ À l'exception de son intervention pour *Le Livre de demain* chez Fayard où le bois en noir était la règle et pour *La Vie des abeilles* en 1937 pour lequel Daragnès choisit le bois en couleurs. Il s'agit là d'un bilan sur les techniques utilisées par Daragnès en tant qu'illustrateur indépendant. Il utilisa en effet largement pour ses productions *Au cœur fleuri* le bois gravé en couleurs qui relève, comme nous le verrons, d'une autre logique.

Tableau 14 Les techniques de gravure du corpus de « Daragnès illustrateur »

	Bois		Bois en couleurs	Eau-forte		Burin		Pointe-sèche		Lithographie		Div.	Total
	Noir (*)	2 tons		Noir	Couleurs	Noir	Couleurs	Noir	Couleurs	Noir	Couleurs		
1912	1												1
1913													
1914												1	1
1915												1	1
1916													
1917	1	1											2
1918	2	3											5
1919		1											1
1920	6		1(**)										7
1921	2												2
1922													
1923													
1924				1		1							2
1925	1												1
1926													
1927													
1928													
1929													
1930													
1931								1					1
1932													
1933													
1934													
1935				1									1
1936													
1937			1										1
1938													
1939													
total	13	5	2	2		1		1				2	26

*bois tiré en noir ou en une autre couleur unique (sanguine etc.) **bois colorié au pochoir

Daragnès se fit d'abord connaître en tant que praticien du bois en camaïeu, c'est-à-dire à deux tons, à l'instar des illustrations de *La Ballade* d'Oscar Wilde (illustrations 2-6 et 2-7). Un tel choix mettait en avant, dès ses débuts, son savoir-faire « technique »¹⁷. Il s'inscrivait également dans l'esthétique d'illustration du moment. Daragnès réalisa en effet les gravures de *La Ballade* pendant les années 1916-1917 à une période où la plupart des gravures sur bois produites en France étaient « encore » colorées¹⁸.

Pour *Monsieur d'Amersœur*, Daragnès retint au contraire le bois en noir (illustrations 2-8 et 2-9). La plupart de ses travaux xylographiques ultérieurs furent également en noir, en phase avec les pratiques courantes de l'édition de demi-luxe que l'artiste servit à cette période.

Les productions de Daragnès des années 1917 à 1921, relevant toutes de la xylographie, démontrent la parfaite maîtrise par l'artiste de ce procédé. Il l'utilisa pour ses œuvres de

¹⁷ Ce procédé implique en effet une impression en deux passes avec un repérage précis.

¹⁸ Ainsi que nous l'avons expliqué à propos de *L'Enchanteur pourrissant*.

lancement, *La Ballade* et *Monsieur d'Amorcœur*, ainsi que pour les deux ouvrages qui marquèrent, en 1920, un premier niveau de sa reconnaissance en tant qu'illustrateur, *Le Livret de l'imagier* de R. de Gourmont et *Protée* de Paul Claudel (illustrations 2-14 et 2-15). Les gravures de l'artiste pour *Protée* figurent d'ailleurs parmi ses chefs-d'œuvre.

En 1924, après plusieurs années consacrées à la xylographie, Daragnès fit paraître un « premier » ouvrage-maître illustré d'eaux-fortes, *Faust* de Goethe. L'artiste avait été critiqué lorsque La Banderole avait publié, en 1922, *Pêcheur d'Islande*, le premier livre qu'il accompagna d'eaux-fortes. Il est vrai que, pour des raisons d'économie, les gravures avaient été reproduites par héliogravure, ce qui, par principe, déplaisait à la critique bibliophilique. Une comparaison entre les illustrations des deux ouvrages montre cependant les effets de sa présence auprès du taille-doucier Roger Lacourière depuis 1923. Les images de *Faust*, foisonnantes, font en effet montre d'une maîtrise parfaite du trait avec cette technique, ce qui n'était pas le cas deux ans plus tôt (illustrations 2-21 à 2-23).

Henri Jonquières édita, en 1924 également, *Isabelle* de Gide dont nous avons dit qu'il s'agissait d'un deuxième niveau de consécration de Daragnès. L'artiste prit cependant le risque de changer à nouveau de technique en utilisant cette fois le burin. Lors de la vente aux enchères de ses livres en 1924, donc l'année même de publication d'*Isabelle*, Daragnès prit le soin de mentionner au catalogue, comme pour conjurer les critiques potentielles, l'opinion d'un spécialiste, Thomas Maxclay, sur la facture de ses gravures :

C'est la première fois que le cuivre est travaillé de semblable façon et donne au résultat une douceur et une liberté que le burin, même traité par les maîtres français du XVIII^e siècle ne donne pour ainsi dire jamais. On sait quel rôle joue Daragnès dans l'histoire de la gravure sur bois et dans celle du livre moderne. Il n'a pas craint pour *Isabelle* d'essayer une facture nouvelle qui lui a permis d'augmenter encore les ressources de son clavier¹⁹.

Les illustrations d'*Isabelle* présentent un caractère d'esquisses assez plaisant. On peut se demander toutefois s'il est vraiment voulu en se référant à l'édition suivante illustrée au burin, *Marguerite de la nuit*, parue en 1925 chez Émile-Paul Frères, dont les traits sont plus fermes. Tout au long de sa carrière, Daragnès tint en réalité à innover au plan technique et il refusa de s'installer dans le confort d'une pratique artistique maîtrisée, comme le rappelle Peter Frank :

¹⁹ *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès...*, vente, 1924, *op. cit.*, p. 9.

Il estime qu'il est néfaste pour un artiste de rester accroché à une seule technique lorsque celle-ci lui devient trop familière. Selon lui, un artiste doit se battre avec la matière pour éviter de tomber dans les pièges du maniérisme²⁰.

Les gravures sur cuivre de l'ouvrage de Naar, plus tardif, conservent cependant toute leur fraîcheur malgré le métier assuré de l'artiste à cette époque.

Un vaste talent au service d'une stratégie professionnelle

Nous traitons dans ce paragraphe de la facture des images et des modes d'illustration pratiqués par Daragnès au cours de cette phase initiale de son parcours. Cette analyse nous permettra, notamment, de mieux comprendre la stratégie mise en œuvre par l'artiste pour pénétrer le milieu de l'illustration littéraire.

La facture des illustrations du corpus « Daragnès illustrateur indépendant »

Les illustrations des 26 ouvrages du corpus « Daragnès illustrateur indépendant » ont fait l'objet d'une analyse en termes de facture d'image selon la typologie présentée rapidement dans l'introduction. Ces publications se caractérisent, comme tous les corpus « Daragnès »²¹, par une absence d'images relevant de l'« écriture picturale », *a contrario*, rappelons-le, du corpus Kahnweiler. En revanche, les trois autres catégories de facture, « reconstruction » (R), « académisme » (A) et « schématisation » (S), sont représentées. Daragnès n'a jamais fait partie de l'avant-garde artistique même s'il a pu en côtoyer tel ou tel acteur. Il est donc cohérent que ses travaux d'illustration, effectués ici en tant qu'illustrateur indépendant, ne relèvent pas de cette facture d'« écriture picturale », caractéristique des œuvres de l'avant-garde, à l'instar des travaux d'André Masson.

La notion de « reconstruction » a fait l'objet de commentaires en première partie, en complément de sa définition fournie dans le glossaire. Cette facture est largement présente dans le corpus considéré ici avec, comme exemples-types de son utilisation au sein de celui-ci, les illustrations de trois ouvrages, *La Ballade* (illustration 2-7), *Protée* (illustration 2-15) et *Poésies de la dormeuse* (**illustration 2-29**). La facture « académique » correspond²² à un graphisme respectant des normes communément admises pour la perspective et pour le rendu des volumes. Les illustrations de deux ouvrages du corpus s'approchent de cette catégorie, *Le Bon Plaisir* (**illustration 2-10**)²³ et *Gamiani ou deux nuits d'excès* (illustration 2-20). La

²⁰ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 46.

²¹ C'est-à-dire les productions de La Banderole, d'Émile-Paul frères et *Au cœur fleuri*.

²² Selon la définition fournie dans le glossaire.

²³ Donnée comme exemple-type dans le glossaire.

« schématisation », enfin, consiste en une représentation simplifiée de la réalité dont elle met en avant certains aspects, avec comme cas-limite la caricature. Nous donnons dans le glossaire, pour cette facture, l'exemple des travaux de Gus Bofa (**illustration 2-47**). Aucun des ouvrages illustrés par Daragnès ne relève totalement de cette catégorie. Les illustrations de deux publications du corpus considéré incorporent cependant une forte « dose » de ce type de graphisme, *La Main enchantée* (illustration 2-16) et *Faust* (illustration 2-22). Ces différents exemples ont été utilisés pour caractériser les factures d'images des 26 ouvrages considérés. Celles-ci sont reportées sur le tableau 15 ci-dessous (trois colonnes de facture R, A et S).

Tableau 15 Factures et modes d'illustration pratiqués par « Daragnès illustrateur »

Auteur	Titre	Année	Factures				Modes			
			R	A	S	total	I	N	D	total
E. Montier	<i>Les Mois</i>	1912	0,5	0,5		1	0,2	0,3	0,5	1
H. de Régnier	<i>Les Rencontres de M. de Bréot</i>	1914		0,8	0,2	1		1		1
Tristan Bernard	<i>Mathilde et ses mitaines</i>	1915		0,5	0,5	1		1		1
P. Verlaine	<i>Femmes</i>	1917	0,4	0,3	0,3	1	0,3	0,7		1
C. Baudelaire	<i>Les Pièces condamnées</i>	1917	0,3	0,4	0,3	1	0,3	0,7		1
O. Wilde	<i>Ballade de la geôle de Reading</i>	1918	0,8		0,2	1	1			1
E. A. Poe	<i>Le Corbeau</i>	1918	0,7		0,3	1	0,8	0,2		1
H. de Régnier	<i>Monsieur d'Americœur</i>	1918	0,3	0,4	0,3	1	0,8	0,2		1
H. de Régnier	<i>Le Bon Plaisir</i>	1918	0,3	0,7		1			1	1
F. de Curel	<i>La Fille sauvage</i>	1918	0,7		0,3	1	0,5		0,5	1
P. Verlaine	<i>Les Amies</i>	1919	0,3	0,4	0,3	1	0,3	0,7		1
P. Claudel	<i>Protée</i>	1920	0,8		0,2	1	1			1
G. de Nerval	<i>La Main enchantée</i>	1920	0,4		0,6	1	0,8	0,2		1
P. Mac Orlan	<i>À bord de l'Étoile Matutine</i>	1920	0,4		0,6	1	0,8	0,2		1
R. Kipling	<i>Chansons de la chambrée</i>	1920	0,5		0,5	1	0,8	0,2		1
A. de Nerciat	<i>Le Doctorat impromptu</i>	1920	0,3	0,4	0,3	1	0,3	0,7		1
A. de Musset	<i>Gamiani ou deux nuits d'excès</i>	1920	0,3	0,7		1	0,3	0,7		1
R. de Gourmont	<i>Le Livret de l'imagier</i>	1920	0,7		0,3	1	0,5		0,5	1
C.-L. Philippe	<i>Marie Donadieu</i>	1921	0,7	0,3		1	0,5		0,5	1
Stendhal	<i>Suora Scolastica</i>	1921	0,6	0,4		1			1	1
J. W. von Goethe	<i>Faust</i>	1924	0,3		0,7	1	1			1
A. Gide	<i>Isabelle</i>	1924	0,7		0,3	1	0,9	0,1		1
E. Montfort	<i>La Belle Enfant ou...</i>	1925	0,6	0,2	0,2	1	0,9	0,1		1
F. Carco	<i>Suite espagnole</i>	1931	0,8		0,2	1	1			1
F. Naar	<i>Poésies de la dormeuse</i>	1935	1			1	1			1
M. Maeterlinck	<i>La Vie des abeilles</i>	1937	0,7		0,3	1	0,4	0,2	0,4	1
Total général			13,1	6	6,9	26	14,4	7,2	4,4	26
%			50	23	27	100	55	28	17	100
Total hors 3 ouvrages « grand public »			12,5	4,5	6	23	13,5	5,1	4,4	23
%			54	20	26	100	59	22	19	100

Nota : les factures d'image des exemples-types cités apparaissent en caractères gras dans les colonnes correspondantes.

Les dernières lignes du tableau caractérisent l'ensemble du corpus en faisant apparaître les pourcentages d'utilisation de chaque facture. Les mêmes éléments sont repris en écartant les 3 ouvrages « grand public » publiés en 1914, 1915 et 1925.

Les modes d'illustration pratiqués par Daragnès illustrateur indépendant

Les rapports images-texte des 26 ouvrages du corpus considéré ont été identifiés en utilisant la grille générale développée pour cette thèse²⁴ comportant l'homologie de structure (HS), l'interprétation (I), la narration (N) et la décoration (D). L'homologie de structure n'est pas représentée au sein de l'ensemble des corpus Daragnès, en cohérence avec l'absence d'utilisation, au sein de ces ouvrages, d'une facture d'« écriture picturale »²⁵.

Les modes d'illustration observés sont reportés sur le tableau 15 ci-dessus (trois colonnes de modes d'illustration I, N, D). Les dernières lignes du tableau permettent de caractériser l'ensemble du corpus, avec ou sans les trois ouvrages « grand public ».

Le « profil esthétique d'illustrateur » de Daragnès illustrateur indépendant

Nous entendons²⁶ par « profil esthétique d'illustrateur » d'un artiste la caractérisation des factures et des modes d'illustration pratiqués par celui-ci en relation, au besoin, avec le genre littéraire des textes illustrés, d'une part, et le type d'édition considéré (prestige, luxe etc.) d'autre part. Un tel examen n'a pu être réalisé pour les artistes de Kahnweiler compte tenu du peu d'ouvrages illustrés par chacun de ces peintres au sein du corpus étudié. Cette même étude est en revanche possible dans le cas de Daragnès en disposant d'un ensemble de 26 ouvrages. Elle sera complétée ultérieurement en tenant compte de ses interventions d'illustrateur à La Banderole, chez Émile-Paul frères puis *Au cœur fleuri*.

En termes de facture d'image, les interventions de Daragnès se caractérisent globalement par une prédominance de la reconstruction (50 %), avec ensuite des parts voisines d'académisme et de schématisation (25 % chacun). La reconstruction domine pour l'illustration de textes contemporains à l'instar de *La Ballade* d'O. Wilde (illustrations 2-6 et 2-7), de *Protée* de Claudel (illustration 2-15), du *Livret de l'imagier* de R. de Gourmont, d'*Isabelle* de Gide ou encore de la *Suite espagnole* de Carco. L'académisme est surtout le fait de l'imagerie des nouvelles d'H. de Régner (**illustration 2-10**), lui-même académicien, ainsi que de textes plus anciens comme *Gamiani* de Musset (illustration 2-20)²⁷. La schématisation, enfin, apparaît comme une composante constante, quoiqu'en général mineure, dans l'art d'illustrer de Daragnès. Les textes imagés préférentiellement par l'artiste selon cette facture sont de natures

²⁴ Présentée succinctement en introduction et dans le glossaire.

²⁵ Comme nous l'avons constaté en première partie, la mise en œuvre d'une facture d'écriture picturale a été identifiée comme une condition nécessaire pour établir une homologie de structure images-texte.

²⁶ Selon la définition donnée dans le glossaire.

²⁷ Les illustrations de *Gamiani* furent dessinées par Daragnès et gravées sur bois par Aubert. Il est possible que le caractère académique de ces images ait été accentué par l'intervention de ce graveur professionnel.

très diverses, roman d'aventure pour *À bord de l'Étoile Matutine* de Mac Orlan (illustrations 2-18 et 2-19), drame pour *Faust* de Goethe (illustrations 2-21 et 2-22) ou encore nouvelle pour *La Main enchantée* de Nerval (illustration 2-16).

Daragnès illustra principalement (55 %) sur un mode interprétatif qui caractérise la plupart des travaux de l'entre-deux-guerres. Le taux moyen de narration (28 % pour l'ensemble du corpus) paraît en revanche élevé²⁸. Il s'explique d'abord par l'inclusion dans ce corpus des deux publications « grand public » d'avant la guerre, *Les Rencontres de Monsieur de Bréot* d'H. de Régnier et *Mathilde et ses mitaines* de Tristan Bernard. Jusqu'à l'apparition en 1923 de la nouvelle collection de vulgarisation littéraire de Fayard (*Le Livre de demain*) puis celle de Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*), dirigée par Clément Serveau, les illustrations narratives étaient en effet de règle dans ces opuscules de grande diffusion²⁹. Elles étaient d'ailleurs le plus souvent légendées avec un report à la phrase du texte mise en image – voir par exemple *Mathilde et ses mitaines*, illustration 2-4 –. Ce ne fut plus le cas pour *Le Livre de demain* et Daragnès illustra *La Belle Enfant ou l'Amour à quarante ans* d'Eugène Montfort sur un mode essentiellement interprétatif (illustrations 2-25 et 2-26). L'exigence d'illustrer selon un mode plus éloigné du texte s'était donc étendue, après la guerre, à l'ensemble de l'illustration littéraire. En excluant les trois éditions « grand public », le taux de narration du corpus reste cependant élevé (22 %, voir tableau 15, dernière ligne). Un tel constat est à relier avec la forte proportion d'ouvrages licencieux illustrés par Daragnès lors de cette phase initiale de ses activités (5 des 26 titres du corpus). L'imagerie de ce genre bibliophilique est en effet traditionnellement descriptive – pour s'exprimer élégamment – (illustrations 2-12 et 2-20) et Daragnès inscrivit ses interventions pour ce créneau dans le cadre des conventions le régissant.

Le recours par Daragnès à la décoration reste modéré (moins de 20 %). Il s'agit d'ailleurs plus d'une ornementation³⁰ des livres que de la mise en œuvre d'un projet décoratif d'ensemble comme ce fut le cas, au cours de l'entre-deux-guerres, pour les ouvrages « art déco » d'un François-Louis Schmied. On peut citer comme exemples de ces publications « ornementées » par Daragnès *Le Bon Plaisir* d'H. de Régnier, *Le Livret de l'imagier* de R. de Gourmont ou *Suora Scolastica* de Stendhal. Nous reviendrons plus loin sur la forme générale des ouvrages.

²⁸ Ces appréciations générales sur les modes d'illustration pratiqués pendant l'entre-deux-guerres, communément admises, sont documentées par l'examen des divers corpus étudiés dans cette thèse.

²⁹ Nous reviendrons en détail sur cette analyse en troisième partie.

³⁰ Nous avons exclu d'une étude détaillée, rappelons-le, les ouvrages ne comportant qu'une ornementation typographique. Certains des titres considérés ici se rapprochent cependant de ce type de publications.

Daragnès fut donc, dès ses débuts, un illustrateur aux talents multiples, sachant adapter sa manière d'illustrer, facture et mode, au texte qu'il avait lui-même choisi ou qui lui était confié. Avant de devenir directeur artistique puis concepteur et imprimeur d'ouvrages, l'artiste fit ainsi partie des « généralistes » de l'illustration, à l'instar, comme nous le verrons en troisième partie, d'autres acteurs de l'illustration littéraire de l'entre-deux-guerres.

La Ballade : une réaction contre l'imagerie « art nouveau » et l'illustration narrative

La Ballade d'O. Wilde est l'un des ouvrages qui assura le lancement de Daragnès. Cette œuvre démontrait sa maîtrise technique de la xylographie, comme nous l'avons vu. Mais ce point ne peut expliquer, à lui seul, l'intérêt que souleva l'ouvrage au sein des milieux littéraires et artistiques parisiens. Nous allons donc essayer d'en cerner l'origine.

La facture particulière des images de *La Ballade* attira tout d'abord l'attention (illustrations 2-6 et 2-7). Les formes sont grossières, les contrastes sont prononcés et les perspectives sont accentuées. Une telle facture se démarque de celle de la plupart des travaux d'illustration français de la période, encore très imprégnés d'une esthétique « art nouveau »³¹. Pichon, qui prêta finalement son nom pour *La Ballade*, édita, par exemple, en 1918 *La Fille d'auberge* de Virgile illustré par Carlègle avec des bois « art nouveau ». On peut ainsi comprendre les réticences de l'éditeur vis-à-vis du travail de Daragnès. Crès, à qui l'artiste avait également proposé, sans succès, *La Ballade*, éditait des ouvrages illustrés depuis les années 1913-1914. Ses principaux illustrateurs furent Maurice Denis, P.-E. Vibert, Bernard Naudin, Joseph Hémard, André Domin, tous artistes s'exprimant également, au même moment, dans un style typé des années 1900. Mieux, Crès publia en 1917 un texte d'Oscar Wilde, *Salomé*, illustré par Louis Jou³². Les gravures de cet ouvrage, en couleurs pour le frontispice, sont, là encore, d'inspiration « art nouveau ». Jou avait visiblement pris le parti d'illustrer Wilde « en son temps », en s'inspirant notamment des gravures d'Aubrey Beardsley, soit une option diamétralement opposée à celle prise par Daragnès. Le fait est que Crès préféra, du moins en 1916-1917, faire appel à Jou plutôt qu'à Daragnès. On peut d'ailleurs considérer que Jou fut le principal concurrent de l'artiste au début des années 1920. Daragnès introduisit donc avec *La Ballade* une certaine nouveauté de facture dans le domaine de l'illustration, participant ainsi à un mouvement général de simplification et de « reconstruction » des formes. Il s'agit cependant,

³¹ Comme nous le verrons en troisième partie, l'imagerie « art nouveau » peut, le cas échéant, relever également de la « reconstruction », comme les illustrations de *La Ballade*. Il s'agit donc de différences de formes à l'intérieur, potentiellement, d'une même catégorie de facture.

³² Oscar Wilde, *Salomé*, drame en un acte, frontispice et illustrations dessinés et gravés sur bois par Louis Jou, Paris, Georges Crès et Cie, 1917.

dans le cas de cet artiste, plus d'une évolution, ou d'une réaction contre l'imagerie « art nouveau », que d'une véritable rupture esthétique comme Derain et *a fortiori* Picasso en introduisirent au cours des années 1910³³.

Le rapport images-texte des illustrations de *La Ballade*, ensuite, surprit. Jusqu'en 1914, ou même jusqu'en 1918, en effet, les illustrations des ouvrages bibliophiliques étaient largement narratives. Seuls les travaux des « grands » peintres, très peu actifs d'ailleurs en illustration, relevaient de l'interprétation quand il ne s'agissait pas de décoration. On peut alors comprendre que l'imagerie évocatrice, presque intériorisée, que Daragnès produisit pour *La Ballade* trouva écho dans les préoccupations d'un Léon-Paul Fargue ou celles d'autres acteurs des milieux littéraires et artistiques, ainsi que l'exprima, dans la préface-même de *La Ballade*, Henry-D. Davray : « C'est un exemple rare d'harmonie parfaite entre l'artiste et le poète »³⁴.

La plupart des articles analysant ensuite, dès les années 1920, l'œuvre de Daragnès reviendront sur la puissance et l'empathie émanant des illustrations de ce poème. En démontrant sa capacité à interpréter de manière authentique *La Ballade*, l'artiste participa donc au mouvement d'émancipation de l'illustration qui fut à l'œuvre au cours des vingt premières années du XX^e siècle.

Monsieur d'Americœur : l'accès au marché bibliophilique traditionnel

La facture des gravures de *Monsieur d'Americœur* – cet autre ouvrage « inaugural » de Daragnès – (illustrations 2-8 et 2-9) est plus classique que celle démontrée par les illustrations de *La Ballade*. Le caractère interprétatif de l'imagerie de cette œuvre est également moins prononcé. Autant *La Ballade* s'adressait au milieu intellectuel, autant *Monsieur d'Americœur* visait un public bibliophilique plus conventionnel par le choix du texte d'une part et par les caractéristiques de ses illustrations d'autre part. En ce sens, les deux ouvrages de lancement de Daragnès paraissent relever d'une stratégie, murie ou « instinctive », mise en œuvre par l'artiste pour pénétrer l'ensemble des segments de l'illustration littéraire de la période.

³³ L'artiste expressionniste allemand Erich Heckel, par exemple, produisit en 1907 des gravures sur bois sur le thème de *La Ballade* d'Oscar Wilde (références en annexe 5 à « Heckel ») qui paraissent autrement plus révolutionnaires que les « sages » illustrations de Daragnès.

³⁴ Oscar Wilde, *Ballade de la geôle de Reading*, préface de H.-D. Davray, orné de bois originaux de Daragnès, Paris, Léon Pichon, 1918, p. xiv (corpus).

Protée de Claudel : un chef-d'œuvre d'illustrateur

Comme nous l'avons indiqué, la publication de *Protée* par la NRF fut un élément marquant du parcours de Daragnès. Nous avons cherché à mieux comprendre le contexte ayant conduit à la création et au succès de cette œuvre majeure de l'artiste.

Daragnès accompagna le « drame satyrique » de Claudel de grotesques saisissants (illustrations 2-14 et 2-15). Roger Allard, le commanditaire du livre pour la NRF, apporta à l'époque le commentaire suivant sur le travail de l'artiste :

Daragnès s'est admirablement pénétré de la volonté du poète. Tout en restant dans les limites imposées par la technique du livre, il a donné libre cours à sa fantaisie et il nous restitue tous ces grotesques avec une vérité caricaturale telle que lorsqu'on les a vus il n'est pas possible de les imaginer autrement³⁵.

Allard, tout en évoquant la volonté du poète, mettait donc en avant la fantaisie créative de Daragnès. Ces grotesques furent en fait réalisés par l'artiste sur des instructions de Claudel. Daragnès ne s'en cachait pas d'ailleurs lorsqu'il indiquait dans le catalogue de la vente de 1924 :

On a joint trois lettres autographes de Paul Claudel relatives aux illustrations de Daragnès, que le grand écrivain déclare « charmantes, pleines de caractère et d'entrain ». Ces lettres sont accompagnées de nombreux croquis de Paul Claudel, donnant des indications pour l'illustration³⁶.

Claudé fut toute sa vie réticent à voir ses textes mis en images et lorsque les circonstances l'amenaient à en accepter le principe, l'écrivain tenait à garder le contrôle de la réalisation de l'ouvrage, ce qui fut le cas pour *Protée*. Daragnès paraît donc avoir été, pour cette publication, plus un exécutant de talent qu'un artiste créateur. En ce sens, *Protée* serait un chef-d'œuvre d'« illustrateur », au sens d'un travail remarquable réalisé par un professionnel de l'illustration, capable, projet après projet, de s'adapter aux contraintes spécifiques à chacun d'eux, que celles-ci émanent de l'auteur ou du commanditaire de la publication.

Poésies de la dormeuse : une œuvre « à part » dans l'ensemble des productions de Daragnès

L'ouvrage *Poésies de la dormeuse* de Freddy Naar passa totalement inaperçu à l'époque de sa parution et reste un titre ignoré par les quelques articles traitant aujourd'hui de l'œuvre de Daragnès. Ce livre apparaît cependant comme une œuvre « à part » dans l'ensemble des productions de l'artiste.

³⁵ *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès...*, vente, 1924, *op. cit.*, p. 4.

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

Il s'agit tout d'abord d'un ouvrage de poésie, en l'occurrence d'un certain Freddy Naar, apparemment inconnu³⁷. Daragnès n'intervint qu'assez peu pour illustrer des poètes contemporains et, lorsque ce fut le cas, l'artiste prit souvent le parti de s'en tenir à une décoration de l'ouvrage ainsi que nous le verrons ultérieurement à propos de ses productions chez Émile-Paul frères ou *Au cœur fleuri*³⁸. Dans le cas des *Poésies de la dormeuse*, Daragnès choisit au contraire d'interpréter les poèmes de F. Naar, à l'instar de l'option qu'il avait prise pour *La Ballade*. L'artiste, ensuite, s'appuya sur une facture d'image relevant résolument de la « reconstruction » des formes (**illustration 2-29**), laissant ainsi libre cours à sa fantaisie. À ces divers titres, *Poésies de la dormeuse* apparaît comme une création de Daragnès moins soumise aux contraintes de tous ordres qui pesèrent sur ses productions.

Un équilibre entre texte, illustrations et typographie

Nous traitons dans ce paragraphe de la forme générale des ouvrages de ce corpus. On peut tout d'abord commenter la présentation des premières productions entièrement conçues par Daragnès : les ouvrages licencieux, *La Ballade* et *Monsieur d'Americœur*. Comme nous l'avons évoqué, en effet, l'éditeur et imprimeur Pichon ne fit que prêter son nom pour l'édition de *La Ballade* et il refusa même d'engager les frais d'impression. De ce fait, Daragnès eut les mains libres pour mettre au point la maquette de son livre. Il fit appel à l'imprimeur Louis Kaldor qui le conseilla également pour son premier exercice de mise en page et de choix typographiques. *La Ballade* fut d'ailleurs le début de longues années de collaboration et d'amitié entre les deux hommes. Quant à *Monsieur d'Americœur*, Crès prêta également son nom mais il n'intervint pas dans la réalisation de l'ouvrage. Ces deux œuvres marquantes de Daragnès, ainsi que ses livres licencieux, permettent donc d'appréhender les traits principaux de la conception d'un livre que l'artiste entendait mettre en œuvre à cette période.

Le format de tous ces ouvrages est voisin, entre in-8° et in-4°³⁹, à l'exception du *Doctorat impromptu*, de taille plus petite, in-12°. Leur présentation est généralement sobre. À quelques exceptions près, ces livres ne comportent, par exemple, ni ornements typographiques, ni lettrines ornées, ni filets en haut ou en bas de page. Les illustrations n'ont pas d'autre encadrement que celui gravé sur bois. *Les Amies* de Verlaine, publié en 1919, font un peu

³⁷ Le seul élément fourni par une recherche rapide est que l'auteur des *Poésies de la dormeuse* fit un envoi de son unique livre à Paul Valéry.

³⁸ *Le Livret de l'imagier* est un exemple, dans le corpus considéré ici, de prose poétique pour laquelle Daragnès fit, au moins partiellement, le choix de la décoration.

³⁹ Les formats allant de in-8° raisin à in-4° couronne sont voisins. Se référer au tableau des formats donné par : Albert Cim, *Petit manuel de l'amateur de livres*, Paris, E. Flammarion, 1923, consulté en ligne sur le site : <https://www.virginiapearl.com/pages/acimpmal/pmal.htm>, alinea II-036 [consulté le 09/05/2018].

exception avec un double filet rose encadrant chaque page sans pour autant que le livre comporte d'autres éléments décoratifs (illustrations 2-11 à 2-13). Visiblement, Daragnès avait voulu, à l'époque, se signaler comme un partisan d'une conception épurée du livre. Il n'était pas le seul mais il concourut certainement à accélérer ce mouvement, au même titre qu'il contribua à faire évoluer la facture des illustrations ou la manière d'illustrer un texte. On peut noter, par exemple, que *Le Bon Plaisir*, publié cette fois sous la houlette de Georges Crès, comporte maints ornements typographiques, se différenciant ainsi de *Monsieur d'Amercœur* publié « nominalement » six mois plus tôt par le même éditeur (illustrations 2-8 et 2-9) mais conçu par l'artiste. Les critiques bibliophiliques remarquèrent également l'attention particulière portée par Daragnès, dès ses débuts, à l'équilibre entre les diverses composantes d'un ouvrage illustré, texte, illustrations, mise en page et typographie. G. Jean-Aubry note par exemple :

Dès 1918, avec *Monsieur d'Amercœur*, Daragnès ne s'était pas contenté d'illustrer des livres dont la mise en page et l'impression fussent confiées à d'autres. Il voulut harmoniser plus étroitement la suggestion d'un texte et son apparence typographique, faire que les illustrations ne fussent pas de simples images intercalées comme au hasard dans un livre, mais fissent corps avec le texte, s'accordassent au choix du caractère, à l'aspect des lettrines, à la mise en page⁴⁰.

Cette « unicité » de conception de ses premières productions, particulièrement perceptible à notre goût dans *La Ballade*, fit très vite de Daragnès un « architecte du livre » demandé ou auprès de qui l'on venait chercher conseil. Il intervint ainsi, à des titres divers, chez Crès, au Sagittaire, à La Roseaie, chez Fayard sans doute, etc. et surtout il devint directeur artistique à La Banderole puis chez Émile-Paul Frères.

Une part des ouvrages suivants de ses productions en tant qu'illustrateur indépendant ne portent que partiellement sa marque en tant que concepteur de livres, ses prestations se limitant souvent aux illustrations. *Protée*, par exemple, s'inscrit dans la série des publications remarquables de la NRF, dirigées par Roger Allard. La présentation du livre reste sobre. Il comporte néanmoins quelques lettrines et des bois en culs-de-lampe en fin de chapitre (illustrations 2-14 et 2-15). Il s'agit du premier ouvrage du corpus de Daragnès imprimé par Coulouma, un choix de R. Allard. Mais ce fut aussi le début de longues années de collaboration entre Daragnès et cet imprimeur, au même titre que Kaldor. On peut noter que *Protée* semble être le premier ouvrage où apparaît, discrètement, le sigle de Daragnès – G et D formant une croix – au sein du colophon (illustration 2-17).

⁴⁰ G. Jean-Aubry, « Dans l'atelier de J.-G. Daragnès », dans *Le Portique*, n° 2, été 1945, p. 17.

Le cas d'*À bord de l'Étoile Matutine* est un peu différent. L'ouvrage fut réalisé à un moment où Daragnès avait les coudées franches chez Crès. En fait, l'auteur, Mac Orlan, le type de texte, un roman d'aventure, et la présentation de l'ouvrage (illustrations 2-18 et 2-19) font plutôt de ce livre un précurseur des productions de La Banderole⁴¹. *L'Étoile Matutine* fut d'ailleurs imprimé par Coulouma comme la plupart des productions de cette maison d'édition. Le sigle de Daragnès apparaît cette fois ostensiblement au colophon, imbriqué avec les initiales de Mac Orlan (illustration 2-17).

Faust, publié en 1924 par La Roseraie, mais à la conception entièrement maîtrisée par Daragnès, annoncerait au contraire les productions de l'artiste *Au cœur fleuri* (illustrations 2-21 à 2-23). Il s'agit tout d'abord d'un livre de « grand » format, in-4^o raisin⁴², le plus large du corpus considéré ici, et celui que Daragnès retiendra pour la plupart des livres qu'il imprimera avenue Junot. Le texte est encadré par un liseré rose. Les eaux-fortes, les premières productions notables de Daragnès avec cette technique, sont mises en valeur en étant toutes présentées en hors-texte à grand format. Le texte est ponctué de petits bois décoratifs. L'ouvrage fut imprimé par Coulouma – à nouveau – pour la typographie et par La Roseraie, c'est-à-dire par Roger Lacourière, pour les eaux-fortes. La présentation générale de la *Suite espagnole* de Carco publié en 1931 par les Éditions de la Belle Page fait penser à nouveau à celle des livres imprimés *Au cœur fleuri*, cette fois en pleine activité au moment de la parution de ce livre. On retrouve notamment de grandes lettrines élégantes sous forme de majuscules en italiques, teintées de bistre. La crise qui sévissait alors peut expliquer que Daragnès n'ait pas rechigné à intervenir sans imprimer lui-même l'ouvrage. Il tira cependant ses pointes sèches avenue Junot.

Les Poésies de la dormeuse de F. Naar est un cas à part dans les productions de Daragnès y compris en termes de présentation (**illustrations 2-27 à 2-29**). Édité par son ami Kaldor, ce livre comporte neuf gravures sur cuivre placées toutes en hors-texte. Les poèmes de Naar sont typographiés de manière on ne peut plus simple. Ni ornements, ni lettrines, ni couleur – à part le libellé du titre de l'ouvrage, en rouge –. Bref, Kahnweiler aurait pu assumer la « paternité » de ces *Poésies*, y compris d'ailleurs des gravures de Daragnès, visiblement libéré – pour une fois ? – de toutes les attentes du milieu bibliophile...

⁴¹ Par certains côtés, Crès peut être considéré comme un précurseur de La Banderole. Il avait par exemple déjà édité Mac Orlan en 1918, avec *Le Chant de l'équipage* illustré de plus par Gus Bofa. Crès reprendra d'ailleurs La Banderole après la faillite de cette maison d'édition.

⁴² Se référer au tableau des formats donné par : Albert Cim, *Petit manuel de l'amateur de livres*, op. cit.

Daragnès à la Banderole

Un rôle sans doute prépondérant au sein de La Banderole

Les éditions de La Banderole, créées par Charles Malexis, Pierre Mac Orlan et Daragnès se spécialisèrent, durant leur courte existence, dans le livre de demi-luxe illustré. Elles publièrent également, cependant, des ouvrages purement typographiques, comme les œuvres complètes de Rimbaud et de Verlaine, que nous ne considérons pas ici bien que Daragnès en ait certainement supervisé la réalisation. Nous ne prenons pas non plus en compte deux ouvrages illustrés mentionnés au corpus général de Daragnès⁴³, *Bateau ivre* de Rimbaud, du fait de son illustration limitée – deux reproductions de dessins de Rimbaud lui-même – et *La Duchesse de Padoue* d'Oscar Wilde, puisque ce livre parut en 1926 à un moment où Daragnès n'était plus directeur artistique de la maison⁴⁴.

Le tableau 16 ci-dessous liste les ouvrages considérés, sans mention de leurs caractéristiques que l'on trouvera dans le corpus en annexe 3⁴⁵. Quinze livres pleinement illustrés parurent donc au nom de La Banderole sur une durée limitée, deux années environ.

Tableau 16 Le corpus de La Banderole

Auteur	Titre	Illustrateur	Année
P. Mac Orlan	<i>Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin</i>	Chas Laborde	1920
R. Dorgelès	<i>Les Croix de bois</i>	A. Dunoyer de Segonzac	1921
A. Salmon	<i>L'Amant des amazones</i>	Daragnès	1921
J. Swift	<i>Conseils aux domestiques</i>	Gus Bofa	1921
E. A. Poe	<i>Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket</i>	P. Falké	1921
A. de Chamisso	<i>La Merveilleuse Histoire de Pierre Schlémihl</i>	F. Siméon	1921
J. Renart	<i>La Pucelle à la rose</i>	L. Bouquet	1921
A. Arnoux	<i>La Nuit de Saint-Barnabé</i>	D. Galanis	1921
E. T. A. Hoffmann	<i>Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre</i>	L. Boucher	1921
A. France	<i>Jocaste et le chat maigre</i>	Chas Laborde	1921
R. Dorgelès	<i>La Boule de gui</i>	A. Dunoyer de Segonzac	1922
J. Laforgue	<i>Moralités légendaires</i>	Daragnès	1922
G. de Nerval	<i>Aventures burlesques et fantasmagoriques</i>	C. Le Breton	1922
C. Baudelaire	<i>Le Spleen de Paris</i>	L. Hervieu	1922
P. Loti	<i>Pêcheur d'Islande</i>	Daragnès	1922

Dans ses fonctions de directeur artistique de la maison, Daragnès créa les maquettes des ouvrages, sélectionna et, le cas échéant, forma les illustrateurs – comme nous le verrons –, leur fournit les instructions nécessaires⁴⁶, assura les mises en page finales, sélectionna les

⁴³ Joint en annexe.

⁴⁴ Comme nous l'avons vu, les éditions de La Banderole, en faillite, furent reprises par Crès en 1923.

⁴⁵ Il s'agit des titres apparaissant sur fond jaune dans le corpus général de Daragnès joint en annexe.

⁴⁶ De la même manière que Van Bever chez Crès, Malraux au Sagittaire ou Allard à la NRF avaient agi, quelques mois ou quelques années plus tôt, à son égard.

imprimeurs et supervisa leurs travaux. Il est vraisemblable que l'artiste intervint également dans le choix des auteurs et des textes à publier, œuvrant ainsi de concert avec son ami Mac Orlan, le directeur littéraire de la maison. Cette version extensive du rôle de Daragnès à La Banderole est plutôt confortée par Mac Orlan lui-même. Dressant en 1937 un bilan du livre illustré depuis 1918, l'écrivain précisait en effet :

Des éditeurs jeunes et enthousiastes aidèrent à la vogue de ce mouvement un peu indiscipliné. Il y eut Daragnès et sa « Banderole », Georges Crès, Henri Jonquières, Doyon, Schiffrin, Émile-Paul, La Nouvelle Revue Française, Grasset et beaucoup d'autres que j'oublie⁴⁷.

Mac Orlan associait donc en premier lieu le nom de Daragnès à celui de La Banderole, le citant au même titre que plusieurs éditeurs de renom. Serait-ce une fausse modestie de la part de l'auteur ? En 1950, le critique J.-R. Thomé, retraçant la carrière de Daragnès après son décès, donna, au contraire, une version plus limitée du rôle de l'artiste à La Banderole :

Dès 1918, avec « Monsieur d'Amorcœur » de H. de Régnier, édité par Georges Crès, et pour lequel il avait donné des gravures sur bois, Daragnès entendait assumer pour ses livres illustrés le soin de la typographie et de la mise en page. En 1921 et 1922, appelé à diriger les travaux d'impressions des éditions « La Banderole », il pouvait librement réaliser ses conceptions personnelles en des ouvrages tels que « L'Amant des Amazones » d'André Salmon, « Les Moralités Légendaires » de Jules Laforgue et « Pêcheur d'Islande » de Pierre Loti, qui parurent successivement avec ses propres gravures⁴⁸.

Dans l'un de ses nombreux livres de souvenirs, Léon-Paul Fargue attribua, lui aussi, à son ami disparu un rôle plutôt « technique » lorsqu'il intervenait à La Banderole :

...je retrouve des heures inscrites dans le passé, comme on voit des aquarelles sur un mur, et j'aperçois dans les coulisses d'hier, au moment de la fondation à Paris des deux premières boutiques honorables : *la Banderole* et *la Sirène*, hautement spécialisées dans le bouquin de luxe, mon Daragnès, alors metteur en pages, et Charles Malexis, tous deux bien décidés à coloniser les terres de la bibliophilie de l'époque⁴⁹.

Peter Frank semble, en revanche, pencher vers la version élargie des interventions de l'artiste⁵⁰. Bien qu'il ne soit pas possible, en l'absence d'archives⁵¹, de trancher vraiment cette question, il est probable que Daragnès tint un rôle prépondérant dans l'opération de La Banderole. En tout cas, la plupart des articles de critique bibliophilique de l'époque se réfèrent à l'artiste lorsqu'ils évoquent les ouvrages de cette maison.

⁴⁷ Pierre Mac Orlan, « Les décorateurs, les illustrateurs du Beau Livre » (1^{re} partie), dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 1937, p. 36.

⁴⁸ J.-R. Thomé, « J.-G. Daragnès », dans *Le Courrier graphique*, n° 48, octobre 1950, p. 32.

⁴⁹ Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture*, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁰ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 46.

⁵¹ Comme nous l'avons indiqué, il n'y a pas d'archives de La Banderole ni de Crès déposées à l'IMEC.

Les publications de La Banderole ne relèvent que de deux catégories d'édition, l'édition intermédiaire et le demi-luxe, selon le tableau 17 ci-dessous.

Tableau 17 Les catégories d'édition à La Banderole

Auteur	Titre	Illustrateur	Année	Inter- mé- diaire	Demi- luxe
Mac Orlan	<i>Le Nègre Léonard...</i>	Chas Laborde	1920		1
Dorgelès	<i>Les Croix de bois</i>	Segonzac	1921	1	
Salmon	<i>L'Amant des amazones</i>	Daragnès	1921		1
Swift	<i>Conseils aux domestiques</i>	Gus Bofa	1921		1
Poe	<i>Les Aventures d'Arthur...</i>	Falké	1921		1
Chamisso	<i>La Merveilleuse Histoire...</i>	Siméon	1921	1	
Renart	<i>La Pucelle à la rose</i>	Bouquet	1921		1
Arnoux	<i>La Nuit de Saint-Barnabé</i>	Galanis	1921		1
Hoffmann	<i>Aventures de la nuit de...</i>	Boucher	1921		1
France	<i>Jocaste et le chat maigre</i>	Chas Laborde	1921		1
Dorgelès	<i>La Boule de gui</i>	Segonzac	1922	1	
Laforgue	<i>Moralités légendaires</i>	Daragnès	1922		1
Nerval	<i>Aventures burlesques...</i>	Le Breton	1922		1
Baudelaire	<i>Le Spleen de Paris</i>	Hervieu	1922	1	
Loti	<i>Pêcheur d'Islande</i>	Daragnès	1922		1
total				4	11

Les tirages de la plupart des éditions classées en « intermédiaire » (avec, selon la définition de cette catégorie d'ouvrages, des tirages entre 300 et 600 exemplaires) avoisinent en fait la borne des 600. La Banderole se situa donc bien sur le créneau du demi-luxe, en phase d'ailleurs avec les auteurs et la littérature proposés, relativement accessibles.

Fantaisie et humour

Les auteurs publiés par La Banderole sont variés. Seul Roland Dorgelès fut édité deux fois pour ses écrits de guerre illustrés par Dunoyer de Segonzac, *Les Croix de bois* et *La Boule de gui*.

Le tableau 18 ci-dessous rassemble les genres littéraires des divers ouvrages, relevant tous du roman ou de la poésie (ni pièces de théâtre par exemple, ni ouvrages licencieux).

Les récits contemporains dominant, avec les textes de Dorgelès déjà cités et ceux de Mac Orlan, d'André Salmon, d'Alexandre Arnoux, d'Anatole France et de Pierre Loti. Viennent ensuite des contes ou nouvelles plus anciens de Jonathan Swift, d'Edgar Poe, d'Adalbert de Chamisso, de E. T. A. Hoffmann et de Gérard de Nerval. La plupart de ces récits, qu'ils soient contemporains ou du XIX^e siècle, sont des textes plaisants ou fantaisistes, à l'exception des œuvres de Dorgelès et de Loti.

Tableau 18 Les genres littéraires à La Banderole

Auteur	Titre	Illustrateur	PC	PM	PA	RC	RM	RA	Total
Mac Orlan	<i>Le Nègre Léonard...</i>	Chas Laborde				1			1
Dorgelès	<i>Les Croix de bois</i>	Segonzac				1			1
Salmon	<i>L'Amant des amazones</i>	Daragnès				1			1
Swift	<i>Conseils aux domestiques</i>	Gus Bofa					1		1
Poe	<i>Les Aventures d'Arthur...</i>	Falké					1		1
Chamisso	<i>La Merveilleuse Histoire...</i>	Siméon					1		1
Renart	<i>La Pucelle à la rose</i>	Bouquet						1	1
Arnoux	<i>La Nuit de Saint-Barnabé</i>	Galanis				1			1
Hoffmann	<i>Aventures de la nuit de...</i>	Boucher					1		1
France	<i>Jocaste et le chat maigre</i>	Chas Laborde				1			1
Dorgelès	<i>La Boule de gui</i>	Segonzac				1			1
Laforge	<i>Moralités légendaires</i>	Daragnès		1					1
Nerval	<i>Aventures burlesques...</i>	Le Breton					1		1
Baudelaire	<i>Le Spleen de Paris</i>	Hervieu		1					1
Loti	<i>Pêcheur d'Islande</i>	Daragnès				1			1
total				2		7	5	1	15

Deux titres relèvent de la prose poétique, *Moralités légendaires* de Jules Laforgue et *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire. Enfin *La Pucelle à la rose* est une reprise d'un roman chevaleresque par André Mary, un spécialiste et traducteur de l'ancien français.

On peut observer que les *Moralités légendaires* relèvent aussi de la fantaisie et du burlesque, shakespearien dans ce cas. Si l'on assimile de plus *La Pucelle à la rose* aux titres plaisants déjà commentés, la très grande majorité des ouvrages de La Banderole sont de la littérature agréable ou humoristique. Il s'agit donc clairement d'une ligne éditoriale attribuable sans doute, en premier lieu, à Mac Orlan. Cette orientation s'accordait ensuite parfaitement avec l'« esprit » des illustrateurs pressentis en premier lieu pour La Banderole, c'est-à-dire les amis du *Crapouillot* et du Salon de l'Araignée, Gus Bofa, Chas Laborde, Pierre Falké etc.

Il est possible d'ailleurs d'expliquer, le plus souvent, le contexte ayant conduit Mac Orlan et Daragnès à retenir d'autres types de texte pour leurs éditions. L'initiative, par exemple, de faire paraître à La Banderole *Les Croix de bois* – puis ultérieurement *La Boule de gui* – revient au bibliophile René Blum⁵², comme nous l'avons présenté au chapitre précédent. Quant à l'édition de *Spleen de Paris*, illustrée par Louise Hervieu, elle pourrait avoir l'aspect d'une opération « commerciale », menée à un moment où La Banderole était en difficultés financières. Mac Orlan et Daragnès pouvaient en effet compter sur un succès assuré pour cette publication, illustrée par la même artiste dont la version des *Fleurs du mal*, parue chez Ollendorff en 1920,

⁵² René Blum était également un grand admirateur des travaux de Daragnès : Judith Chazin-Bennahum, *René Blum and the Ballets Russes: In Search of a Lost Life*, New York, Oxford university press, 2011, p. 37 à 39.

avait fait sensation. Les raisons du choix de *Pêcheur d'Islande* – pour ce qui s'avérera la dernière édition de La Banderole « indépendante » – sont en revanche moins perceptibles.

Le groupe du *Crapouillot* et de l'Araignée

Daragnès se « réserva » trois titres à illustrer sur quinze, soit une faible proportion. Il n'intervint que pour la troisième édition pleinement illustrée de La Banderole, *L'Amant des amazones* de Salmon, alors que Mac Orlan s'édita lui-même dès la première parution⁵³. Les trois ouvrages choisis par Daragnès – voir le tableau 18 – sont de caractères différents. L'artiste ne souhaitait pas, visiblement, être étiqueté dans un genre, un style ou une technique d'illustration.

Outre ses propres interventions, Daragnès s'adressa en premier lieu à ses amis du *Crapouillot* et du Salon de l'Araignée, dont La Banderole était en quelque sorte une émanation. Il fit ainsi appel à Chas Laborde pour deux titres ainsi qu'à Gus Bofa, Pierre Falké et Lucien Boucher pour un ouvrage chacun. Compte tenu de la fréquence élevée des parutions, Daragnès dut s'adresser également à divers collègues illustrateurs, comme Fernand Siméon, Louis Bouquet, Démétrios Galanis ou Constant Le Breton, tous sélectionnés sur la base de leur compétence en gravure sur bois, la technique en vigueur à l'époque. Enfin Segonzac et Louise Hervieu intervinrent dans les circonstances que nous avons décrites.

Rappelons rapidement le parcours, jusqu'à leur intervention à La Banderole, de quelques-uns de ces illustrateurs. Gustave Blanchot (alias Gus Bofa) et André Dunoyer de Segonzac, son voisin sur les bancs du lycée Henri IV, avaient tous deux rêvé un moment de « faire » Saint-Cyr⁵⁴. Ils abandonnèrent vite ce projet et le jeune Blanchot, dès ses années de lycée, plaça ses premiers dessins au *Sourire*. Il échoua au concours d'entrée aux Beaux-Arts et, libéré de ses obligations militaires, s'essaya à l'affiche. Le succès vint très vite et en 1913, à vingt-sept ans, il était sous-directeur des Éditions d'Art et de Publicité où débutait un jeune graveur, Jean-Gabriel Daragnès.

Parallèlement à son activité d'affichiste, Bofa collaborait à des journaux humoristiques et il se trouva amené à assurer la page illustrée de critique théâtrale du *Rire*. Dès 1910, il fut chargé de la direction artistique du journal et coordonna donc les interventions de Poulbot, de Chas Laborde, de Carlègle etc. En 1911, il était devenu rédacteur en chef et il reçut à ce titre un

⁵³ Hormis le cas du *Bateau ivre* de Rimbaud.

⁵⁴ La plupart des informations biographiques sur Gus Bofa sont issues de la référence : Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, op. cit., 550 p.

certain Pierre Mac Orlan qui, venu lui montrer ses dessins, se vit proposer d'écrire des histoires, bientôt publiées par le journal. Gus Bofa quitta en 1912 *Le Rire* pour *Le Sourire* en emmenant son équipe de dessinateurs, où l'on trouvait Carlègle, Poulbot, Hermann-Paul, Chas Laborde, Joseph Hémard, Henry Mirande et d'autres. Pour les textes, il s'était entouré de Mac Orlan, de Dorgelès, d'André Warnod etc.

La guerre survint et Bofa fut mobilisé. Gravement blessé comme nous l'avons déjà mentionné, il fut rendu à la vie civile, après un an d'errance d'hôpital en hôpital, lourdement handicapé. Il collabora d'abord à *La Baïonnette*, un « journal des tranchées » repris récemment par Charles Malexis – le futur investisseur dans La Banderole – puis voulut se lancer dans l'illustration littéraire. Il accompagna d'abord de ses dessins deux ouvrages de Mac Orlan, *Les Poissons morts* et *U-713*, évoquant indirectement les horreurs du front. Gus Bofa publia également à cette époque son premier album illustré, *Chez les toubibs*, une satire de la médecine militaire qui, bien qu'en partie censurée, fut largement appréciée dans les tranchées. Malexis fit appel à lui pour des illustrations dans ses collections populaires. En 1918, il fit un premier pas, timide, hors de l'illustration de guerre, avec des dessins pour *Le Chant de l'équipage* de son ami Mac Orlan, paru chez Crès dans une édition bon marché. Gus Bofa évoqua ensuite à nouveau les absurdités de la guerre en faisant paraître deux nouveaux albums, *Rollmops, le Dieu assis*, en 1919, et *Le Livre de la guerre de Cent Ans*, publié en 1921.

Parallèlement à ses activités d'humoriste de presse, exercées notamment au *Crapouillot* de Galtier-Boissière, à celles d'illustrateur et de concepteur d'albums, Gus Bofa lança en 1920, avec ses amis, le Salon de l'Araignée, dans les circonstances que nous avons relatées au chapitre précédent. Étant presque à l'origine de la création de La Banderole, Daragnès le sollicita bien sûr pour les illustrations d'un ouvrage, *Conseils aux domestiques* de Swift. Ce premier livre de Gus Bofa illustré de gravures – et non de dessins reproduits – lança sa carrière dans l'illustration littéraire. Bofa ne réinterviendra cependant qu'une seule fois⁵⁵ pour Daragnès avant 1945, chez Émile-Paul frères. Ses talents artistiques s'exercèrent en effet surtout dans des albums dont il concevait le texte et les dessins, préfigurant ainsi la bande dessinée de création actuelle.

⁵⁵ Pour illustrer *Le Martyre de l'obèse* d'Henri Béraud. Bofa contribua également à l'ouvrage collectif *Paris 1937*.

Chas Laborde – Charles Laborde à l'état civil – se forma à l'académie Julian ainsi qu'auprès de Luc-Olivier Merson⁵⁶ en tant qu'élève libre⁵⁷. Installé pendant les années 1910 à Montmartre, il avait pour amis Pierre Falké, André Warnod, Poulbot etc. Il intégra bientôt l'équipe de dessinateurs humoristiques de Gus Bofa au *Rire* puis au *Sourire*. Engagé en 1914, il fut gravement gazé à Verdun en 1917. Son retour à la vie civile fut difficile et sa situation morale aggravée par le départ de sa compagne avec leur fille Yolande. Chas Laborde reprit néanmoins ses travaux d'humoriste à *La Baïonnette* et pour d'autres journaux et voulut également se lancer dans l'illustration littéraire. Il intervint ainsi en 1919 et en 1920 pour accompagner de ses dessins des textes de son ami Francis Carco. Membre de l'équipe du *Crapouillot* et du Salon de l'Araignée, il fit évidemment partie des humoristes que Daragnès sollicita à La Banderole. Chas Laborde intervint d'abord pour illustrer *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin* de Mac Orlan puis pour accompagner un texte d'Anatole France, *Jocaste et le chat maigre*, à un moment où l'écrivain était au faîte de sa gloire. Avec le succès de ces deux ouvrages⁵⁸, l'artiste était maintenant lancé dans l'illustration littéraire. Il réinterviendra à plusieurs reprises pour Daragnès chez Émile-Paul frères.

Arrivé à Paris en 1906, Démétrios Galanis s'installa à Montmartre rue Cortot⁵⁹ et collabora au *Rire* et à *L'Assiette au beurre*. Il avait débuté sa carrière d'humoriste en Allemagne, en travaillant notamment pour le journal *Simplicissimus* où il avait côtoyé Pascin⁶⁰. Dès cette époque, Galanis gravait sur bois – il forma Pascin à cette technique, par exemple – et il fit, par la suite, une double carrière de peintre et de graveur, sur bois⁶¹ d'abord, puis en taille-douce, sans pour autant abandonner la xylographie. Galanis fréquenta donc avant la guerre le groupe des humoristes de Gus Bofa. Toutefois, dès cette époque, il se démarqua de ses collègues en exposant des toiles à la Section d'Or et aux Indépendants. Grec d'origine, il s'engagea en 1914 dans la Légion étrangère et acquit ainsi la nationalité française. En 1919, Galanis avait délaissé le dessin de presse pour la gravure d'illustration, en intervenant notamment pour l'éditeur

⁵⁶ Luc-Olivier Merson enseignait à l'École nationale des beaux-arts de Paris. Merson fut notamment le « maître » de Clément Serveau.

⁵⁷ L'essentiel des informations biographiques sur Chas Laborde sont issues d'un dossier établi par son neveu, Guy Laborde, paru dans un numéro spécial des *Nouvelles de l'estampe* : Guy Laborde, « Chas Laborde », dans *Nouvelles de l'estampe, op. cit.* L'œuvre de Chas Laborde est par ailleurs commentée par Emmanuel Pollaud-Dulian : Emmanuel Pollaud-Dulian, *Chas Laborde : un homme dans la foule*, Paris, M. Lagarde, 2010, 111 p.

⁵⁸ Un nouveau roman de Carco illustré par Chas Laborde, *Les Innocents*, parut également en 1921.

⁵⁹ André Warnod, *Fils de Montmartre, souvenirs, op. cit.*, p. 56-57. Galanis succédait dans son logement à Dufy, qui lui-même avait pris la suite d'Othon-Friesz.

⁶⁰ Gaston Diehl, *Pascin*, Paris, Flammarion, 1968, p. 21.

⁶¹ Du fait de ses compétences, Galanis fut souvent sollicité pour des articles sur la gravure sur bois. Voir, par exemple : Démétrios Galanis, « L'Art de graver en bois de fil à taille d'épargne », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 10, 15 mars 1929, p. 621-626.

Édouard Joseph⁶². En 1920, la NRF fit paraître pas moins de trois ouvrages illustrés de bois par l'artiste, notamment *Le Bouclier du zodiaque* d'André Suarès. Et la même année, il était également intervenu chez Crès pour accompagner *Le Deuil des primevères* de Francis Jammes. En sollicitant Galanis pour *La Nuit de Saint-Barnabé*, Daragnès faisait donc appel à un artiste du livre déjà confirmé. Galanis fut un de ses amis proches, plus particulièrement lorsqu'il le rejoignit à Montmartre en 1928. Curieusement cependant, Daragnès ne le sollicita à nouveau que sous l'Occupation et après la Libération.

Galanis avait donc un parcours encore assez proche des humoristes de l'Araignée. Il en va différemment de Constant Le Breton. Cet angevin de naissance ne put suivre les cours des Arts-Décoratifs à Paris où il avait été admis, n'ayant pu obtenir la bourse nécessaire⁶³. Il vécut de « petits boulots » chez des décorateurs jusqu'à la guerre. Mobilisé, il fit partie du corps expéditionnaire français aux Dardanelles. En 1918 et en 1919, Le Breton mena une vie difficile à Paris. Parallèlement à son activité de peintre, il travaillait chez l'éditeur Florent Schmied où il s'initia à la gravure sur bois. Comme Galanis, Le Breton obtint son premier contrat important d'illustration chez Édouard Joseph. En 1921, il intervint pour illustrer, toujours par des bois gravés, *Les Filles du feu* de Gérard de Nerval chez A. Plicque. Sa carrière de graveur sur bois et d'illustrateur était donc lancée lorsque Daragnès fit appel à lui pour accompagner un autre texte de Nerval, *Aventures burlesques et fantasques*, paru en 1922. Constant Le Breton ne réintervint pour Daragnès qu'en fournissant, en 1928, un frontispice pour l'un des ouvrages de la collection « Portrait de la France » chez Émile-Paul frères. Il mena en fait une carrière significative de peintre, paysagiste et portraitiste, et se cantonna plutôt, pour ses travaux d'illustration, dans la gravure sur bois. Daragnès fut donc moins à même de faire appel à lui après l'épisode de La Banderole. En revanche, Le Breton fut l'un des intervenants majeurs des deux collections de vulgarisation littéraire de Fayard et de Ferenczi, illustrées de bois. Il fut donc l'un des collaborateurs de Clément Serveau.

L'intervention de Louise Hervieu à La Banderole est un cas particulier, dont nous avons évoqué l'aspect éventuellement commercial de la part de Daragnès et de Mac Orlan. Ce contexte n'ôte en rien des qualités artistiques du travail de l'illustratrice. Louise Hervieu, de

⁶² Pierre Mornand, « Démétrios Galanis », dans *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 159-168 et p. 298-299.

⁶³ La plupart des informations biographiques sur Constant Le Breton sont issues des références : Jean-Marie Le Breton, *Constant Le Breton : un peintre dans le siècle, 1895-1985*, préf. de Michel Mohrt, Paris, Montréal (Québec), l'Harmattan, 1999, 138 p. et *Constant Le Breton : graveur et illustrateur de livres : 1895-1985*, exposition organisée par la Mairie de Paris, Direction des affaires culturelles, bibliothèque historique de la Ville de Paris, 14 février-10 mars 1996, préf. de Jean Derens, Paris, Agence culturelle de Paris, 1996, 36 p.

santé précaire, avait dû abandonner la peinture et se limiter à des travaux d'illustration en noir et blanc. Son accompagnement des *Fleurs du mal* de Baudelaire, en 1920, fut remarqué dans l'atmosphère généralement sereine, à l'époque, du livre de luxe. Quelques trente années plus tard, Pierre Mornand se souvient encore de l'impression produite par l'imagerie du livre :

La fiévreuse inspiration de cette grande artiste [Louise Hervieu], la morbide puissance qui palpète dans son œuvre ont cette même force de contagion que possède la poésie de Baudelaire : c'est non seulement l'être humain, mais les végétaux, les objets, les meubles et des chambres entières ornées de lourdes tapisseries qui semblent imprégnées de parfums exotiques, de vapeurs démoniaques⁶⁴.

Le même Pierre Mornand ajoute d'ailleurs qu'« elle [Louise Hervieu] semble, en effet, avoir été mise au monde pour illustrer Charles Baudelaire »⁶⁵.

Louise Hervieu fut une figure marquante de l'entre-deux-guerres, intervenant comme un écrivain⁶⁶, une artiste et une femme engagée. Elle prit l'initiative en 1924 de faire paraître un ouvrage sur le cirque, illustré par ses nombreux amis, de Bonnard à Cocteau, et de Daragnès à Picasso. Louise Hervieu ne produisit que quelques ouvrages lors de sa carrière d'illustratrice. Après son intervention pour *La Banderole*, Daragnès la sollicita en 1928 pour le texte et le frontispice de *Montsouris* paru chez Émile-Paul frères dans la collection « Portrait de la France » puis, bien plus tard, pour illustrer à nouveau Baudelaire avec les *Poèmes*, imprimés en 1946 *Au cœur fleuri* pour les éditions « Textes prétextes ».

André Dunoyer de Segonzac avait échoué, en 1905, à l'examen d'entrée aux Beaux-Arts⁶⁷. Il avait alors fait le tour des cours et des académies parisiennes, avant d'achever sa formation à l'académie de la Palette, jugée plus libérale. Il se lia à cette période avec les jeunes peintres Jean-Louis Boussingault, Lucien Mainssieux et Luc-Albert Moreau dont il restera proche. Un premier séjour à Saint-Tropez en 1908 marqua les débuts de sa carrière de paysagiste⁶⁸. En 1910, ses dessins des Ballets russes furent remarqués et publiés par François Bernouard. Segonzac exposait régulièrement aux Indépendants et au Salon d'Automne et, en 1910 également, l'une de ses toiles fut acquise par Paul Poiret. Le célèbre couturier l'associa dès lors à ses festivités et soutint ses travaux. Sa carrière lancée, Segonzac exposa en Allemagne en 1912, à l'Armory Show en 1913 etc. La galerie Lévêque – la future galerie Barbazanges –

⁶⁴ Pierre Mornand, « Louise Hervieu », dans *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁶ Prix Femina 1936 pour *Sangs* chez Denoël et Steele.

⁶⁷ Les éléments biographiques concernant André Dunoyer de Segonzac sont principalement issus de la référence : Jean Melas Kyriazi, *Dunoyer de Segonzac : sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, 136 p.

⁶⁸ Segonzac alla peindre à Saint-Tropez à l'instigation de Paul Signac qui l'avait « pris sous son aile ».

lui consacra une première exposition dédiée en 1914, financée par Paul Poiret. Dès 1913, Segonzac s'était essayé à l'illustration en intervenant, avec son ami Luc-Albert Moreau, pour les *Chansons aigres-douces* de Francis Carco, un autre ami du réseau de Montmartre.

Mobilisé dans l'infanterie, Segonzac participa à de rudes combats en Lorraine. Ses croquis de guerre furent publiés notamment dans *Le Crapouillot* de Jean Galtier-Boissière, alors distribué dans les tranchées. En 1915, il fut affecté à une section de camouflage dont il prit le commandement. Segonzac eut ainsi sous ses ordres Pierre Falké⁶⁹, André Mare, André Warnod⁷⁰, Boussingault, Forain, Camoin, Jacques Villon⁷¹... Ses actions au sein de cette section lui valurent la Croix de Guerre et la Légion d'Honneur à titre militaire.

Démobilisé, il reprit ses travaux de peintre-paysagiste en exposant régulièrement. En 1920, il devint un hôte régulier du salon de la princesse Bassiano où il rencontrait Léon-Paul Fargue, Paul Valéry, Valéry Larbaud, Jean Cocteau etc. Segonzac continuait également à fréquenter Carco, Mainssieux, Villeboeuf etc. et participait régulièrement aux « dîners du *Crapouillot* » où il retrouvait d'ailleurs nombre des anciens du « camouflage ». Un croquis célèbre de Jean Oberlé représente l'une de ces tablées qui regroupait, ce soir-là, « Blanchard, Bernard Zimmer, Fuchs, Lefebvre, Dekobra, Warnod, Kerdyk, Segonzac, Mac Orlan, Henri Béraud, Galtier-Boissière, Carco, Jodelet, J.-L. Vaudoyer, Dignimont, Fabry, Alexandre Arnoux, Michel Vaucaire, Roland Dorgelès, Villeboeuf, Marcel Achard, Jean Oberlé »⁷². Il ne manquait que Daragnès... Toutes les parties prenantes des *Croix de bois*, Dorgelès, Segonzac, Mac Orlan et Daragnès étaient donc des proches lorsque René Blum, qui connaissait les croquis de guerre de Segonzac, eut l'idée d'une version illustrée de l'ouvrage. Le succès des *Croix de bois* illustré par Segonzac lança en tout cas sa carrière de graveur et d'illustrateur. À la différence toutefois de la plupart des intervenants à La Banderole, il fut d'abord connu comme peintre et ses travaux d'illustration, significatifs, resteront une part secondaire de ses activités. Segonzac réintervint pour des « suites » des *Croix de bois* avec, à La Banderole, *La Boule de gui*, puis, à nouveau pour Daragnès, avec *Le Cabaret de la belle femme*, paru en 1924 chez Émile-Paul frères. Il existe d'ailleurs des versions « regroupées » de cette trilogie des ouvrages de guerre de Dorgelès et de Segonzac. Daragnès sollicita ensuite à plusieurs reprises le peintre

⁶⁹ *Dunoyer de Segonzac*, exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mansart, juin-septembre 1958, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁰ Jeanine Warnod, *L'école de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, *op. cit.*, p. 57. André Warnod, ancien élève des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs, s'était orienté dès cette époque vers la critique d'art et le journalisme.

⁷¹ Henry Hugault, *Dunoyer de Segonzac*, Paris, la Bibliothèque des arts, 1973, p. 80.

⁷² André Warnod, *Fils de Montmartre, souvenirs*, *op. cit.*, p. 218-219.

pour des ouvrages *Au cœur fleuri* et sa présence parmi les intervenants de cette enseigne contribua largement à la réputation de celle-ci.

Le bois certes, mais aussi la pointe-sèche

Les caractéristiques des illustrations des ouvrages publiés par La Banderole sont rappelées sur le tableau 19 ci-dessous.

Tableau 19 Les techniques d'illustration à La Banderole

Auteur	Titre	Illustrateur	Illustrations
Mac Orlan	<i>Le Nègre Léonard...</i>	Chas Laborde	Illustré de 18 dessins de Chas Laborde gravés sur bois par R. Dill en noir et en couleurs
Dorgelès	<i>Les Croix de bois</i>	Segonzac	Illustré de 10 pointes sèches en noir et de 41 dessins clichés
Salmon	<i>L'Amant des amazones</i>	Daragnès	Illustré de 15 compositions gravées sur bois et coloriées au pochoir
Swift	<i>Conseils aux domestiques</i>	Gus Bofa	Illustré de 17 bois en noir sur fond ocre
Poe	<i>Les Aventures d'Arthur Gordon...</i>	Falké	Illustré de 34 bois en noir et en couleurs dont un frontispice, 28 têtes-de-chapitre, 4 dans le texte et un fleuron d'achevé d'imprimer
Chamisso	<i>La Merveilleuse Histoire...</i>	Siméon	Illustré de 17 bois en camaïeu dont un frontispice, 7 têtes-de-chapitre, 6 dans le texte et 3 vignettes
Renart	<i>La Pucelle à la rose</i>	Bouquet	Illustré de 26 bois tirés en bistre
Arnoux	<i>La Nuit de Saint-Barnabé</i>	Galanis	Illustré de 23 gravures sur bois en noir
Hoffmann	<i>Aventures de la nuit de Saint...</i>	Boucher	Illustré de 19 bois tirés en vert dont 4 hors-texte, 6 têtes-de-chapitre, 3 dans le texte et 6 vignettes
France	<i>Jocaste et le chat maigre</i>	Chas Laborde	Illustré de 31 pointes sèches en noir
Dorgelès	<i>La Boule de gui</i>	Segonzac	Illustré de 5 pointes sèches en noir en hors-texte et de 42 dessins clichés
Laforgeue	<i>Moralités légendaires</i>	Daragnès	Illustré de 120 bois en noir et en sanguine dans le texte ou à pleine page
Nerval	<i>Aventures burlesques...</i>	Le Breton	Illustré de 20 bois en noir dont un frontispice, 10 têtes-de-chapitre et 9 vignettes
Baudelaire	<i>Le Spleen de Paris</i>	Hervieu	Illustré de 28 compositions hors-texte de L. Hervieu gravées sur cuivre par Schutzenberger et de 30 dessins clichés dans le texte
Loti	<i>Pêcheur d'Islande</i>	Daragnès	Illustré de 8 eaux-fortes en noir en hors-texte reproduites par héliogravure et d'un bois

Le bois gravé domine, comme cela était le cas pour toute l'édition littéraire illustrée à cette période. Le recours à la xylographie allait de soi pour les artistes déjà spécialisés auxquels Daragnès fit appel à l'instar de Fernand Siméon, un vétéran de cette technique qui la pratiquait déjà avant la guerre⁷³, Louis Bouquet, Démétrios Galanis ou Constant Le Breton. Le critique et expert en xylographie Roger Avermaete comptait d'ailleurs Daragnès, Le Breton et Bouquet parmi « le groupe de ces graveurs vigoureux, les meilleurs de la France d'aujourd'hui, qui répudiant tout figuolage, mais aussi sans inutile brutalité, réalisent des œuvres fortes et personnelles [...] »⁷⁴. En fait, parmi le groupe du *Crapouillot* et de l'*Araignée*, seuls Daragnès

⁷³ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident, op. cit.*, p. 27.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

et Lucien Boucher avaient pratiqué la gravure et le bois avant d'intervenir à La Banderole. Chas Laborde, par exemple, n'avait aucune expérience de la gravure et peu d'attrance pour la xylographie, cet « art de sabotier » selon son expression. Ses dix-huit dessins pour *Le Nègre Léonard* furent donc gravés sur bois par un professionnel, Robert Dill (illustrations 2-31 et 2-32). La première édition pleinement illustrée de La Banderole satisfaisait ainsi au moins partiellement aux exigences du marché bibliophilique puis qu'elle proposait des gravures. Il ne s'agissait cependant pas de « gravures originales » et la facture des illustrations du *Nègre Léonard* laisse clairement apparaître une retranscription de dessins. Quant à Gus Bofa, Daragnès s'était chargé de le former, non sans mal apparemment, à la xylographie :

Ce n'est que rentré chez moi que je commençai à me taillader les mains avec mes propres burins mal affilés, qui patinaient et dérapaient sur ma planche. Je n'ai jamais su aiguïser un outil. Pour moi je tiens la xylographie pour un sport dangereux et fatigant⁷⁵.

L'artiste proposa donc ses propres gravures pour les *Conseils aux domestiques* (illustration 2-36) mais, là encore, il s'agit de dessins retranscrits, par le même artiste cette fois. Gus Bofa était avant tout un dessinateur et il ne pratiqua la gravure, sur bois d'ailleurs, que pour servir l'édition de luxe. Mais dès qu'il le pouvait, et pour ses « albums » en particulier, il faisait reproduire ses dessins par des procédés photomécaniques, sans se soucier des *desiderata* du milieu bibliophilique.

Pour ses travaux suivants d'illustration, Chas Laborde prit, lui, l'option de la taille douce. Daragnès, là encore, le forma aux divers procédés de gravure sur cuivre et le second ouvrage de l'artiste paru à La Banderole, *Jocaste et le chat maigre*, est illustré par des pointes sèches.

Une option similaire fut prise par Segonzac. Lui non plus n'avait jamais gravé avant d'être sollicité pour *Les Croix de bois*. Bon nombre de ses dessins du front furent d'ailleurs reproduits par clichage pour cet ouvrage et les suivants de la trilogie (illustration 2-34). L'artiste tint cependant à joindre un certain nombre de gravures à ces livres. Comme Chas Laborde, il fit le choix de la pointe-sèche, un procédé à la fois « noble » et à même de transcrire ses dessins de guerre en conservant leur spontanéité. Il approcha Jean-Émile Laboureur qui lui donna quelques rudiments sur cette technique. Segonzac s'exerça ensuite en gravant des paysages puis il réalisa les gravures des *Croix de bois* (**illustrations 2-33** et 2-35). Ce fut le début de sa carrière, remarquable, de graveur et d'illustrateur, consacrée uniquement à la taille-douce. Il eut

⁷⁵ Gus Bofa cité par : Emmanuel Pollaud-Dulian, *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, op. cit., p. 225.

d’ailleurs la réputation de graver directement sur le motif, sans transcrire ses dessins comme il le fit pour ses premiers ouvrages de guerre.

En ce début des années 1920, le bois était donc majoritaire, mais sans être hégémonique, comme en témoignent les ouvrages illustrés par Chas Laborde, Segonzac et Louise Hervieu – Daragnès fit transcrire par un spécialiste du cuivre les compositions de l’artiste –. Daragnès lui-même évolua dans ses choix au cours de sa période d’intervention à La Banderole puisque *Pêcheur d’Islande* est son premier livre accompagné d’eau-fortes. L’ouvrage fut cependant critiqué⁷⁶ à plusieurs titres, l’éventuelle gaucherie de ses premiers essais sur cuivre, certes, mais surtout du fait d’un recours à une reproduction par héliogravure des eaux-fortes, ce qui choquait les bibliophiles. Daragnès avait dû se résigner à ce mode d’impression de ses illustrations du fait des difficultés financières de La Banderole. Au-delà de ces bonnes ou moins bonnes raisons, l’artiste était étiqueté comme un xylographe et ce changement heurtait le milieu très conservateur de l’édition de luxe.

On peut enfin observer une certaine prégnance de la couleur parmi les éditions de La Banderole, plus marquée pour les ouvrages à thème plaisant ou humoristique, comme *Le Nègre Léonard*, *L’Amant des amazones* ou *Les Aventures d’Arthur Gordon Pym*. En pleine période du bois gravé en noir, Daragnès ne craignait donc pas d’afficher son goût pour la couleur, remarqué dès *La Ballade* d’Oscar Wilde.

Les humoristes et la « schématisation » au cœur de La Banderole

Les factures et les modes d’illustration pratiqués pour les différentes publications de La Banderole sont regroupés sur le tableau 20 ci-dessous. À l’instar du corpus de Daragnès précédemment étudié, celui de La Banderole ne comporte pas d’illustrations relevant de l’« écriture picturale » et, corrélativement, aucun ouvrage issu de cette maison n’est illustré par homologie de structure images-texte.

Les factures d’image, classées en « reconstruction » (R), « académisme » (A) et « schématisation » (S), ont été déterminées par analogie avec les exemples-types déjà proposés⁷⁷. Le corpus de La Banderole se particularise cependant par un nombre élevé d’ouvrages comportant des illustrations « schématiques » (44 % du total). L’imagerie par Gus Bofa des *Conseils aux domestiques* de Swift (illustration 2-36), notamment, constitue un

⁷⁶ Voir par exemple : Raymond Escholier, « Daragnès », dans *Art et Décoration*, avril 1924, p. 113.

⁷⁷ Notamment pour l’étude du corpus de « Daragnès illustrateur indépendant ».

exemple-type de cette facture – la schématisation – plus caractéristique de celle-ci que les exemples de la main de Daragnès cités précédemment. Une autre particularité du corpus considéré est de comporter un ouvrage, *La Pucelle à la rose*, illustré par Louis Bouquet avec des gravures sur bois imitant l'imagerie médiévale (illustration 2-37). Cette facture particulière d'image a été souvent utilisée, au cours de l'entre-deux-guerres, pour imager des textes du Moyen Âge ou de la Renaissance et plusieurs illustrateurs et graveurs sur bois, comme Émile Bernard, Louis Jou, Jean Lébédoff ou précisément Louis Bouquet, en firent leur spécialité. Répondant à des normes spécifiques, ces gravures sont classées, en termes de facture, en « académisme »⁷⁸. Mis à part le cas particulier de *La Pucelle à la rose*, l'« académisme » est peu représenté au sein du corpus de La Banderole (15 % au total).

Tableau 20 Factures et modes d'illustration à La Banderole

Auteur	Titre	Illustrateur	Année	Factures				Modes			
				R	A	S	total	I	N	D	total
Mac Orlan	<i>Le Nègre Léonard...</i>	Chas Laborde	1920	0,4		0,6	1	0,5	0,5		1
Dorgelès	<i>Les Croix de bois</i>	Segonzac	1921	0,7	0,2	0,1	1	1			1
Salmon	<i>L'Amant des amazones</i>	Daragnès	1921	0,3		0,7	1	0,5	0,5		1
Swift	<i>Conseils aux domestiques</i>	Gus Bofa	1921			1	1	0,3	0,7		1
Poe	<i>Les Aventures d'Arthur...</i>	Falké	1921			1	1	0,6	0,4		1
Chamisso	<i>La Merveilleuse Histoire...</i>	Siméon	1921	0,2	0,3	0,5	1	0,5	0,5		1
Renart	<i>La Pucelle à la rose</i>	Bouquet	1921		1		1		0,5	0,5	1
Arnoux	<i>La Nuit de Saint-Barnabé</i>	Galanis	1921	0,7		0,3	1	0,6		0,4	1
Hoffmann	<i>Aventures de la nuit de...</i>	Boucher	1921	0,5		0,5	1	0,8	0,2		1
France	<i>Jocaste et le chat maigre</i>	Chas Laborde	1921	0,2	0,2	0,6	1	0,7	0,3		1
Dorgelès	<i>La Boule de gui</i>	Segonzac	1922	0,7	0,2	0,1	1	1			1
Laforge	<i>Moralités légendaires</i>	Daragnès	1922	0,5		0,5	1	0,4	0,2	0,4	1
Nerval	<i>Aventures burlesques...</i>	Le Breton	1922	0,3		0,7	1	0,3	0,7		1
Baudelaire	<i>Le Spleen de Paris</i>	Hervieu	1922	0,8	0,2		1	1			1
Loti	<i>Pêcheur d'Islande</i>	Daragnès	1922	0,8	0,2		1	0,8	0,2		1
total				6,1	2,3	6,6	15	9	4,7	1,3	15
%				41	15	44	100	60	31	9	100

Nota : les ouvrages appartenant au « cœur de corpus » de La Banderole sont surlignés en jaune (voir ci-après).

À l'instar du corpus de Daragnès-illustrateur indépendant, le mode interprétatif domine globalement (60 %) parmi les ouvrages de La Banderole. La part d'illustrations narratives arrive en second rang, à un niveau élevé (31 %). La décoration, enfin, est peu présente (9 %).

Il est possible de commenter les productions de ce corpus en considérant, d'une part, un sous-groupe de 8 ouvrages, que l'on peut appeler le « cœur » de La Banderole⁷⁹, présentant des caractéristiques communes, et, d'autre part, une série de cas particuliers. Les 8 titres considérés sont les œuvres de Mac Orlan, de Salmon, de Swift, de Poe, de Chamisso, d'Hoffmann, d'A. France et de Nerval. Ce sont tous des textes fantaisistes, contemporains ou plus anciens, à

⁷⁸ On pourra se référer à la définition donnée dans le glossaire pour l'« académisme ». Cette facture présente ainsi la même diversité de mise en œuvre que la « reconstruction », la « schématisation » ou l'« écriture picturale ».

⁷⁹ Ouvrages surlignés en jaune sur le tableau 19.

l'humour souvent grinçant, accompagnés d'images majoritairement « schématiques » (70 % pour ce sous-groupe), proches dans le cas présent du dessin humoristique ou de la caricature, et illustrés selon un mode narratif prononcé (48 %). Les intervenants pour ce « cœur » de La Banderole – des « hédonistes » selon la dénomination proposée dans le glossaire pour ces artistes s'exprimant préférentiellement par la « schématisation » – sont en priorité les humoristes ou ex-humoristes du *Crapouillot* et de l'*Araignée*, comme Chas Laborde, Gus Bofa, Boucher ou Falké, mais aussi Daragnès, Siméon ou Le Breton, tous artistes pratiquant également, comme nous l'avons vu précédemment pour Daragnès, cette facture schématique d'image lorsque celle-ci leur paraissait adaptée au texte qui leur était soumis. Le premier titre de La Banderole, *Le Nègre Léonard et Maître Mullin*, un texte de Mac Orlan illustré par Chas Laborde (illustrations 2-30 à 2-32) s'avère ainsi doublement caractéristique des publications de cette maison.

Le cas des *Moralités légendaires* de Laforgue illustrées par Daragnès (illustrations 2-38 et 2-39) est assez proche de celui des ouvrages du « cœur » de La Banderole. Cette publication s'en différencie cependant par un souci de décoration du texte et du livre, totalement absent des éditions précédemment commentées.

Les trois romans contemporains de ce corpus – les ouvrages de guerre de Dorgelès et *Pêcheur d'Islande* de Loti – et notamment le chef-d'œuvre de La Banderole, *Les Croix de bois*, n'ont au contraire que peu à voir avec le « cœur » des publications de la maison. Il s'agit de textes poignants, illustrés par Segonzac (**illustrations 2-33** à 2-35) ou par Daragnès selon l'association reconstruction-interprétation déjà observée pour bon nombre d'ouvrages des corpus de Kahnweiler et de Daragnès-illustrateur indépendant (*La Ballade, Isabelle* etc.).

Les illustrations, enfin, de *Spleen de Paris* par Louise Hervieu (illustrations 2-41 et 2-42) – relevant du même couplage reconstruction-interprétation –, méritent un commentaire particulier. L'accompagnement imagé d'œuvres de Baudelaire réalisé par cette artiste, que ce soit *Les Fleurs du mal* ou ici *Spleen de Paris*, a été considéré en effet, dès la parution de ces livres, comme remarquable en termes de consonance images-texte. Pour le critique Noël Clément-Janin, ces travaux de L. Hervieu constituaient ainsi un exemple récent d'« illustration parallèle », selon le terme de 1897 d'André Mellerio, cette « rencontre de deux tempéraments

habitué à s'exprimer séparément et se trouvant réunis sur un fond commun »⁸⁰. Clément-Janin rappelait d'ailleurs le processus particulier qui mena à la réalisation des *Fleurs du mal* :

Ce texte qui donna et donne encore pâture à tant d'illustrateurs, elle [Louise Hervieu] l'illustra, elle, avant de le connaître. Il se trouva, en effet, que douée à son insu du sentiment baudelairien, pessimisme et souffrance, elle fit des dessins qu'il n'y eut qu'à rapprocher de certaines pièces pour en faire l'illustration parallèle. L'image n'interprétait pas, mais frémissait de la même émotion que le poème⁸¹.

Deux des « grands » succès de La Banderole, *Les Croix de bois* et *Spleen de Paris*⁸², s'avèrent ainsi issus du rapprochement entre des dessins préexistants et un texte⁸³.

Un retour au classicisme dans la présentation des ouvrages

Les productions de La Banderole se partagent à parts sensiblement égales entre de « petits » formats (entre in-12° et in-8°) et un format « standard » (in-4° couronne)⁸⁴ proposé pour les ouvrages les plus « prestigieux » comme *Les Croix de bois* ou *Le Spleen de Paris*. Les livres étaient vendus brochés avec une couverture de présentation quasi-identique ou proche d'un titre à l'autre (illustrations 2-30 et 2-40).

Daragnès fit imprimer pratiquement tous les titres de La Banderole chez Coulouma⁸⁵, reprenant ainsi le choix effectué par Roger Allard à la NRF pour *Protée*, et qu'il avait lui-même déjà mis en œuvre chez Crès pour *L'Étoile Matutine*. Pour l'impression des tailles-douces, il fit appel essentiellement à Xavier Havermans, dont il n'utilisera plus, par la suite, les services.

Plus de la moitié des titres ont une présentation générale très dépouillée : pas d'ornements typographiques, pas de lettrines autres que de grandes majuscules en noir, pas de culs-de-lampe typographiques ou imagés, pas de cadre autour des illustrations ou du texte etc. L'exemple typique de ces productions « austères » est *Les Croix de bois*, dont la présentation est bien évidemment en phase avec le sujet (**illustrations 2-33** à 2-35).

Une petite moitié des productions de La Banderole se singularise par quelques éléments discrets et élégants de décoration. Ce peut être un double filet en haut de chaque page (illustrations 2-32 et 2-37), un cadre englobant, à chaque page, le texte et l'illustration

⁸⁰ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, op. cit., vol. 1, p. 113.

⁸¹ *Ibid.*, p. 116.

⁸² Ou même trois de ces succès, avec *La Boule de gui*.

⁸³ Les cas des *Croix de bois* et de *Spleen de Paris* appelleraient des développements complémentaires sur la notion d'« interprétation » en termes de rapport images-texte.

⁸⁴ Se référer au tableau des formats donné par : Albert Cim, *Petit manuel de l'amateur de livres*, op. cit.

⁸⁵ Il fit appel cependant à son ami Louis Kaldor pour l'impression d'un titre, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*.

éventuelle (illustrations 2-36, 2-38 et 2-39) et/ou des lettrines ornées et coloriées (illustrations 2-37 et 2-38). Les trois titres illustrés, partiellement, selon un mode décoratif comportent tel ou tel de ces éléments. Il s'agissait donc bien, pour ces livres, d'une orientation éditoriale « globale », à l'instar de l'option prise pour les *Moralités légendaires* (illustrations 2-38 et 2-39) illustré par Daragnès. L'ornementation de ces ouvrages reste cependant très retenue.

Daragnès mit en fait en œuvre à La Banderole la vision de l'architecture d'un livre qu'il se faisait à l'époque et dont nous avons vu les prémices avec la *Ballade* ou *Monsieur d'Amorcœur*. Cette conception, que l'on peut qualifier de « classique », est à l'équilibre entre continuité et innovation, comme le soulignait le critique de bibliophilie J.-R. Thomé :

En 1921 et 1922, appelé à diriger les travaux d'impressions des éditions « La Banderole », il pouvait librement réaliser ses conceptions personnelles en des ouvrages tels que « L'Amant des Amazones » d'André Salmon, « Les Moralités Légendaires » de Jules Laforgue et « Pêcheur d'Islande » de Pierre Loti, qui parurent successivement avec ses propres gravures. Non qu'il y eût chez lui la prétention de tout bouleverser. « En matière d'esthétique – écrivait Max Jacob – on n'est jamais nouveau profondément ». Et Daragnès tire son prestige d'un équilibre entre le respect d'une tradition vivante et l'innovation raisonnée⁸⁶.

L'élément « neuf », en matière de présentation, des ouvrages de La Banderole, c'est-à-dire leur architecture structurée et sobre, apparaît d'ailleurs plus comme un retour au classicisme que comme une réelle nouveauté, ainsi que le souligne Peter Frank :

Pour la conception graphique, son but est le retour à l'ordre architectural du livre, ordre établi au cours des siècles, mais largement perdu de vue durant le 19^e. Rétrospectivement, le style sobre des publications de La Banderole les fait apparaître peu révolutionnaires. Néanmoins, en les comparant aux aberrations d'avant-guerre, on sent le renouveau que Daragnès essaya d'insuffler dans l'édition⁸⁷.

Daragnès chez Émile-Paul frères

Un rôle de directeur de collection

Daragnès prit ses fonctions de directeur artistique chez Émile-Paul frères en 1923, sans que l'on connaisse la date exacte du début de ses travaux dans cette maison. Comme nous l'indiquons dans le paragraphe « Sources »⁸⁸, nous nous sommes basé sur son intervention, limitée, pour *La Prière sur la tour Eiffel* de J. Giraudoux⁸⁹ pour établir le corpus de « ses »

⁸⁶ J.-R. Thomé, « J.-G. Daragnès », dans *Le Courrier graphique*, n° 48, octobre 1950, p. 32.

⁸⁷ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁸ Cf. le paragraphe « Sources », à propos de l'établissement du corpus des publications de Daragnès.

⁸⁹ Achevé d'imprimer le 31 août 1923.

ouvrages chez cet éditeur. Le tableau 21 ci-dessous récapitule les publications correspondantes – 36 au total – parues de 1923 à fin 1939.

Tableau 21 Le corpus de Daragnès chez Émile-Paul frères

Auteur	Titre	Illustrateur	Année
F. Jammes	<i>Pommes d'anis</i>	V. Hugo	1923
P. Morand	<i>Tendres stocks</i>	Chas Laborde	1924
R. Dorgelès	<i>Le Cabaret de la belle femme</i>	A. Dunoyer de Segonzac	1924
J. de la Fontaine	<i>Le Songe de Vaux</i>	P. Vera	1924
P. Morand	<i>La Fleur double</i>	Daragnès	1924
A. Maurois	<i>Ariel, ou la Vie de Shelley</i>	H. David	1924
V. Larbaud	<i>Fermina Marquez</i>	Chas Laborde	1925
P. Mac Orlan	<i>Marguerite de la nuit</i>	Daragnès	1925
J. Marchand	<i>Cléomadès</i>	J. Lébédoff	1925
P. Morand	<i>Lewis et Irène</i>	J. Oberlé	1925
H. Béraud	<i>Le Martyre de l'obèse</i>	Gus Bofa	1925
L. Chadourne	<i>Terre de Chanaan</i>	P. Falké	1925
F. Mauriac	<i>Le Baiser aux lépreux</i>	H. Mirande	1925
P. Valéry	<i>La Jeune Parque</i>	Daragnès	1925
J. Giraudoux	<i>Elpénor</i>	H. David	1926
J. Giraudoux	<i>Juliette au pays des hommes</i>	Chas Laborde	1926
J. de Lacretelle	<i>La Vie inquiète de Jean Hermelin</i>	P. Falké	1926
A. Suarès	<i>Cressida</i>	H. David	1926
J. Giraudoux	<i>Anne chez Simon</i>	Daragnès	1926
P. Mac Orlan	<i>Chronique des jours désespérés</i>	H. Mirande	1927
J. Laforgue	<i>Pierrot fumiste</i>	C. Martin	1927
P. Valéry et une vingtaine d'écrivains	<i>Tableaux de Paris</i>	P. Bonnard et une vingtaine d'artistes	1927
T. Derème	<i>Le Zodiaque ou les Étoiles sur Paris</i>	H. David	1927
E. Bove	<i>Mes amis</i>	Dignimont	1927
P.-J. Toulet	<i>La Jeune Fille verte</i>	H. David	1928
J. Giraudoux	<i>Amica America</i>	J. Mauny	1928
J. Giraudoux	<i>Siegfried et le Limousin</i>	Edy-Légrand	1928
J. Giraudoux	<i>Bella</i>	H. David	1928
A. Godoy	<i>Colloque de la joie</i>	M. Lydis	1928
P.-J. Toulet	<i>Les Trois Impostures</i>	H. David	1929
F. Carco	<i>La Bohème et mon cœur</i>	Daragnès	1929
F. Jammes	<i>Le Roman du lièvre</i>	R. de la Fresnaye, Daragnès, Mailliez	1929
Alain-Fournier	<i>Le Grand Meaulnes</i>	H. David, Daragnès	1930
J. Giraudoux	<i>Judith</i>	J.-É. Laboureur	1931
Alain-Fournier	<i>Le Grand Meaulnes</i>	B. Mahn	1938
P.-J. Toulet	<i>Les Contrerimes</i>	Daragnès	1939

Il s'agit d'un extrait du corpus général de Daragnès⁹⁰ en prenant soin de ne retenir que les livres pleinement illustrés⁹¹. Nous ne prenons pas non plus en compte dans cette étude les éventuelles rééditions d'œuvres conçues antérieurement à la prise de fonction de l'artiste au sein de la maison⁹². La colonne de droite du tableau 21 rappelle par une coloration en bleu les années de concomitance entre les prestations de Daragnès chez Émile-Paul frères et l'exploitation de son imprimerie *Au cœur fleuri*. On notera enfin l'interruption entre 1932 et 1937 des activités d'édition illustrée chez Émile-Paul – et d'ailleurs de pratiquement toute activité éditoriale – du fait de la crise économique et des difficultés financières de la maison. Seuls deux ouvrages paraîtront en 1938 et en 1939, avant une reprise très nette, sous l'Occupation, de ce secteur d'activité.

Daragnès tint chez Émile-Paul frères un rôle voisin de celui qu'il avait tenu à La Banderole, dans une version étendue à celui de « directeur de collection illustrée ». Comme nous le discuterons plus loin, Daragnès ne se contenta pas, en effet, de proposer aux frères Émile-Paul d'éditer des versions illustrées de textes d'auteurs « maison ». Il proposa au contraire de mettre au catalogue des œuvres, contemporaines ou classiques, sélectionnées pour l'intérêt d'un projet d'illustration. Enfin, dès que l'artiste disposa de son imprimerie, une coordination étroite s'instaura entre ses deux activités, celle de directeur artistique et celle de concepteur de livres et d'imprimeur avenue Junot. Certaines des éditions illustrées chez Émile-Paul frères furent ainsi imprimées *Au cœur fleuri*. On peut citer également, comme autre exemple de cette coordination, la parution chez Émile-Paul d'une version non illustrée du *Roman de Tristan et Iseult*, renouvelée par le philologue Pierre Champion, au moment où le même titre paraissait *Au cœur fleuri*, illustré cette fois.

Les catégories d'édition – prestige, luxe, intermédiaire ou demi-luxe – du corpus de Daragnès chez Émile-Paul sont explicitées sur le tableau 22 ci-dessous. La « collection » d'ouvrages illustrés que Daragnès dirigeait chez Émile-Paul servit essentiellement, du moins jusqu'en 1931, le secteur de l'édition de luxe. Les exceptions se situent au tout début de l'activité et à la reprise du secteur en 1938. Clairement, Daragnès voulut « changer de niveau » en passant de La Banderole, ou même de ses travaux d'illustrateur indépendant, aux éditions

⁹⁰ Joint en annexe. Les ouvrages retenus pour cette étude apparaissent sur un fond vert.

⁹¹ *La Prière sur la tour Eiffel*, par exemple, n'y figure pas.

⁹² Comme la réédition effectuée en 1924 du *Livre de l'Émeraude* d'André Suares, déjà publié en 1914 avec les mêmes illustrations.

Émile-Paul frères. Nous verrons la cohérence de ses choix en traitant des différentes autres caractéristiques de ce corpus.

Tableau 22 Les catégories d'édition chez Émile-Paul frères

	Prestige	Luxe	Inter-médiaire	Demi-luxe	Total	
1923				1	1	
1924			2	3	5	
1925	1	1	5	1	8	
1926		4	1		5	
1927	1	4			5	
1928		5			5	
1929	2	1			3	
1930	1				1	
1931		1			1	
1932						
1933						
1934						
1935						
1936						
1937						
1938				1	1	
1939				1	1	
total	5	16	8	7	36	

Comme nous l'avons indiqué, les éditions Émile-Paul firent également paraître au cours des années 1926 à 1932 deux collections d'ouvrages « régionaux » ou de voyage, « Portrait de la France » et « Ceinture du monde ». Dirigées par l'écrivain Jean-Louis Vaudoyer, ces séries, aux signatures connues, étaient ornées d'un frontispice et Daragnès intervint pour la sélection des illustrateurs, tous de renom également, et pour l'esthétique d'ensemble des ouvrages. Les deux collections, tirées à 1650 exemplaires, relèvent du demi-luxe, *a contrario* donc des éditions « littéraires ». Ces ouvrages ne font pas ici l'objet d'une étude détaillée.

Des romanciers et des poètes contemporains connus

Les principaux auteurs illustrés chez Émile-Paul frères sont listés sur le tableau 23 ci-dessous. Giraudoux, Toulet, Jammes et, bien sûr, Alain-Fournier étaient des auteurs « Émile-Paul » ou, du moins, avaient-ils déjà confié une part de leurs écrits à cette maison avant que Daragnès n'intervienne. Il en est de même d'André Suarès, d'Emmanuel Bove, d'Armand Godoy, de Tristan Derème etc. La moitié environ des éditions du corpus Daragnès correspondent ainsi à des textes d'auteurs « maison ».

En revanche, l'autre moitié de ces éditions correspond à des « introductions » par Daragnès au catalogue Émile-Paul. Il en est ainsi de Paul Morand – sans doute co-introduit par Daragnès et par Giraudoux, son collègue aux Affaires étrangères – et de Pierre Mac Orlan, tous

deux listés sur le tableau 23, mais aussi de Roland Dorgelès, d'André Maurois, de Louis Chadourne, d'Henry Béraud, de Valéry Larbaud, de François Mauriac, de Jacques de Lacretelle, de Jules Laforgue, de Francis Carco ou même de Paul Valéry qui n'avait confié précédemment aux frères Émile-Paul qu'un seul poème, *Le Cimetière marin*, paru en 1920. Quelques-uns de ces auteurs, à la suite de cette introduction, feront d'ailleurs éditer d'autres écrits de leur part chez Émile-Paul frères, comme ce fut le cas de Mac Orlan et de Carco, deux proches, précisément, de Daragnès. Ces deux écrivains feront d'ailleurs partie des convives aux déjeuners périodiques de coordination éditoriale qui réunirent Robert Émile-Paul, Giraudoux et Daragnès pendant l'Occupation puis dans l'immédiate après-dernière guerre.

Tableau 23 Les auteurs illustrés chez Émile-Paul frères

Auteur	Nombre d'ouvrages
Jean Giraudoux	7
Paul Morand	3
Paul-Jean Toulet	3
Pierre Mac Orlan	2
Francis Jammes	2
Alain-Fournier	2
Multi-auteurs	1
Autres	16
total	36

À ce stade, on peut donc considérer, sur le plan littéraire, les éditions supervisées par Daragnès chez Émile-Paul frères comme le point de convergence entre trois courants d'influence ou d'inspiration, celui de Montmartre/L'Araignée/La Banderole – qui le conduisit à publier Mac Orlan, Dorgelès, Carco, Béraud, Chadourne etc. -, celui du cercle de Léon-Paul Fargue et d'Adrienne Monnier, qui l'amena à mettre au catalogue de la maison des auteurs comme Valéry Larbaud ou Paul Valéry, et enfin le cercle des auteurs Émile-Paul, comme Giraudoux et d'autres écrivains précédemment cités. C'est sur la base de cette analyse des « antécédents » des auteurs publiés en version illustrée que, en l'absence d'archives de Daragnès et des éditions Émile-Paul, nous avons avancé l'hypothèse d'un rôle extensif, pour l'artiste, de « directeur de collection » au sein de cette maison.

Les genres littéraires publiés sont reportés sur le tableau 24 ci-dessous (en reprenant les sigles P, poésie ou prose poétique, R, roman ou prose, T, pièce de théâtre, DI, divers, avec la distinction C, contemporain, M, moderne, A, ancien). Le corpus Émile-Paul ne comportant aucun ouvrage licencieux, nous avons omis les colonnes correspondantes.

Tableau 24 Les genres littéraires chez Émile-Paul frères

	PC	PM	PA	RC	RM	RA	TC	TM	DI	Total
1923	1									1
1924		1		4						5
1925	1			6		1				8
1926				4			1			5
1927	1			2				1	1	5
1928	1			4						5
1929	3									3
1930				1						1
1931							1			1
1932										
1933										
1934										
1935										
1936										
1937										
1938				1						1
1939	1									1
total	8	1		22		1	2	1	1	36

Les romans contemporains dominent très largement, à l’instar des textes de Giraudoux, de Morand ou de Mac Orlan. La poésie contemporaine est bien représentée avec les ouvrages en prose poétique de Jammes, *La Jeune Parque* de Paul Valéry, *La Bohème et mon cœur* de Carco ou *Les Contrerimes* de Toulet.

Globalement, la littérature proposée, en version illustrée, par Daragnès chez Émile-Paul est d’un niveau de valeur symbolique plus élevé qu’à La Banderole – qui édita, rappelons-le, une majorité de textes plaisants ou humoristiques – et d’une contemporanéité plus marquée – 32 ouvrages sur 36 chez Émile-Paul sont des œuvres d’auteurs contemporains contre 7 sur 15 à La Banderole –. Cette dernière maison d’édition apparaît donc comme une sorte de terrain d’entraînement pour Daragnès, avant qu’il n’aborde, chez Émile-Paul frères, le secteur de l’illustration littéraire « noble », celle des romanciers et des poètes contemporains connus.

L’ouvrage collectif *Tableaux de Paris*, publié en 1927, résume d’ailleurs bien l’étendue et le « niveau » du réseau littéraire de Daragnès à cette époque. On y trouve en effet les signatures suivantes : Paul Valéry, Roger Allard, Francis Carco, Colette, Jean Cocteau, Tristan Derème, Raymond Escholier, Georges Duhamel, Jean Giraudoux, Max Jacob, Edmond Jaloux, Jacques de Lacretelle, Valéry Larbaud, Paul Morand, Pierre Mac Orlan, André Salmon, André Suarès, Charles Vildrac, Jean-Louis Vaudoyer et André Warnod.

La « sphère » élargie du *Crapouillot* et de l'Araignée

Les principaux illustrateurs des éditions dirigées par Daragnès chez Émile-Paul frères sont listés sur le tableau 25 ci-dessous. Daragnès n'intervint lui-même que pour une faible fraction des éditions qu'il dirigeait. Il faut attendre *La Fleur double* de Morand, paru en fin d'année 1924, pour qu'il se livre à un exercice complet d'illustration. Encore ne s'agissait-il que d'un travail assez limité, un frontispice et des bois d'ornement.

Tableau 25 Les principaux illustrateurs chez Émile-Paul frères

Illustrateur	Nombre d'ouvrages
Hermine David	8
Daragnès	6
Chas Laborde	3
Falké	2
Mirande	2
Multi-illustrateurs	1
Autres	14
total	36

Il intervint ensuite pour *Marguerite de la nuit* de son ami Mac Orlan, pour *La Jeune Parque* de Paul Valéry (illustrations 2-48 à 2-50), une consécration donc pour l'artiste, pour *Anne chez Simon* de Giraudoux, qui s'avère curieusement être le seul ouvrage du romancier que Daragnès illustra chez Émile-Paul frères, pour *La Bohème et mon cœur* de Carco (illustrations 2-59 à 2-61) ainsi que pour *Les Contrerimes* de Toulet (**illustrations 2-67, 2-68 et 2-69**), paru en 1939, et le dernier ouvrage du corpus⁹³.

En termes de nombre d'ouvrages illustrés, le premier artiste ou plutôt la première illustratrice à laquelle Daragnès fit appel est Hermine David. Il s'agit d'une intervenante « nouvelle » dans le corpus général de Daragnès, mais dont le parcours se rattache à la lignée de l'Araignée et de La Banderole, ainsi que nous l'expliquons en retraçant les éléments essentiels de sa carrière. Issue d'un milieu modeste, Hermine David fut admise à l'École des beaux-arts en 1902 mais elle n'y resta que quelques mois avant d'entrer à l'académie Julian puis de suivre les « cours pour dames » de Jean-Paul Laurens⁹⁴. Elle vivait de petits travaux artistiques et commença à exposer aux divers Salons où elle fut remarquée en tant que l'une des

⁹³ Dernier ouvrage du corpus étudié puisque Daragnès continua ses prestations pour les éditions Émile-Paul sous l'Occupation et après la dernière guerre.

⁹⁴ Les informations biographiques concernant Hermine David sont principalement issues des ouvrages : Mad Benoit, *Hermine David (1886-1970), peintre-graveur de l'École de Paris*, Paris, Éditions Jean-Paul Villain, 2006, 127 p. et *Hermine David, peintre graveur, 1886-1970*, exposition, Vichy, Médiathèque Valery Larbaud, 23 mai-11 juillet 1998, catalogue rédigé par Françoise Galland-Tunali, Isabelle Minard, Mad Benoit, [et al.], Vichy, Médiathèque Valery Larbaud, 1998, 36 p.

« meilleures femmes-peintres ». Elle rencontra Julius Pincas, alias Pascin, arrivé peu auparavant d'Allemagne. Ils s'installèrent à Montmartre où Hermine David partagea son temps entre un travail assidu pour être à même d'exposer et sa participation aux festivités continuelles qu'appréciait son compagnon. Il est possible qu'Hermine David ait fait la connaissance, dès cette époque, de Daragnès – il est avéré, par exemple, que Pascin et Hermine David fréquentaient alors le Lapin Agile comme toute la bohème montmartroise – mais nous n'avons pas trouvé trace d'une telle rencontre.

Pascin fut bientôt subjugué par un jeune modèle, Lucy, qui posait à l'académie Matisse. Dès lors, il vécut tiraillé entre son attachement pour Hermine David et sa passion pour la jeune femme. Hermine David était à l'époque plus connue comme peintre sur la place de Paris que Pascin, mais celui-ci, plus renommé en Allemagne, fut sollicité pour participer à l'exposition itinérante de l'Armory Show aux États-Unis. Particulièrement clairvoyant sur l'imminence de la guerre, Pascin entreprit de partir en Amérique où il s'était rendu à l'occasion de cette exposition. Hermine David le rejoignit en 1915 et pendant cinq ans, le couple, plus ou moins désuni, erra entre New-York, le sud des États-Unis et Cuba, tout en peignant, Hermine de manière constante et Pascin en fonction de ses besoins financiers, souvent élevés du fait de ses turpitudes, alcool, drogue et autres. Le couple se maria en 1918 pour obtenir la nationalité américaine, ce qui advint en 1920. Ils rentrèrent alors en France, d'autant que Pascin avait appris que Lucy, entre-temps mariée avec le peintre norvégien Per Krohg, avait eu un petit garçon. Pascin et Lucy renouèrent leurs relations. « Il [Pascin] aurait voulu que les deux femmes [Hermine David et Lucy] fussent amies et il les faisait poser ensemble »⁹⁵. Une sorte de vie à quatre, précaire, s'établit alors entre les Pincas et les Krohg.

Le renom de peintre d'Hermine David progressait cependant. En 1922, se tint sa première exposition personnelle chez Berthe Weill et Pascin, « bon enfant », organisa une fête mémorable, comme il savait le faire, en son honneur⁹⁶. L'exposition fut un succès y compris en termes de ventes. Dès lors, les participations d'Hermine David aux Salons ou à des expositions de groupe ou particulières se succédèrent à un rythme soutenu, souvent en parallèle avec Pascin dont la renommée allait également croissant.

Hermine David s'essaya également à la gravure sur bois et, timidement d'abord, à l'illustration. L'une de ses gravures, *L'Adoration des mages*, fut publiée par *Le Crapouillot*

⁹⁵ André Bay, *Adieu Lucy : le roman de Pascin*, Paris, A. Michel, 1983, p. 172.

⁹⁶ André Warnod, *Fils de Montmartre, souvenirs*, Paris, *op. cit.*, p. 277.

pour l'édition de Noël 1923. Pascin avait à cette époque pour amis proches Salmon et Mac Orlan et ce fut sans doute par l'intermédiaire de ce dernier que lui-même et Hermine David avaient rejoint, sans doute en 1922-1923, les groupes « voisins » du *Crapouillot*, de l'*Araignée* et de *La Banderole*. Les deux artistes exposèrent d'ailleurs au Salon de l'*Araignée*, aux sessions de 1924 et de 1927 pour Hermine et pratiquement à la plupart des Salons pour Pascin⁹⁷. Bien que représentant une « nouveauté », la présence d'Hermine David au catalogue des ouvrages d'Émile-Paul frères s'inscrit donc dans la lignée de l'*Araignée* et de *La Banderole*, à ceci près que l'artiste était avant tout une femme-peintre et qu'elle n'avait jamais été une dessinatrice de presse, *a contrario* de Pascin qui, lui, avait débuté à *Simplicissimus* en Allemagne. L'accompagnement imagé d'*Ariel ou La Vie de Shelley* fut le premier exercice significatif d'illustration d'Hermine David⁹⁸. En faisant appel à elle pour cet ouvrage puis en la sollicitant de manière répétée, Daragnès lança en fait sa carrière dans le livre⁹⁹. Elle intervint ensuite pour illustrer deux ouvrages de Giraudoux, *Elpénor* (illustrations 2-51 et 2-52) et *Bella*, des œuvres de Suarès, de Derème, deux titres de Toulet, *La Jeune Fille verte* et *Les Trois Impostures* (illustrations 2-56 à 2-58), enfin *Le Grand Meaulnes*, le titre-phare des éditions Émile-Paul frères, paru « le jour de Pâques 1930 » dans une version de prestige imprimée *Au cœur fleuri*. On peut noter que l'artiste intervint surtout pour illustrer des textes d'auteurs « Émile-Paul », sans que nous puissions avancer une explication à ce constat.

Malgré sa vie privée très difficile, Hermine David parvenait à travailler à sa peinture et ses participations à des expositions de groupe ou personnelles se succédèrent à un rythme élevé de 1925 à 1930, chez Druet, chez Berthe Weill, à la galerie Joseph Brummer à New-York, chez Bernheim-Jeune, à la galerie Vildrac etc. Le 2 juin 1930, Pascin se suicida dans son atelier boulevard de Clichy. Ses amis vinrent le veiller et entourer Lucy et Hermine, toutes deux présentes en robes noires :

Lucy était muette, prostrée, mais les heures passant, écrasée par la fatigue et la chaleur, elle en arrivait, avec Hermine qui subissait la même fatigue, le même processus d'abandon, à former un ultime tableau de Pascin et pour Pascin¹⁰⁰.

Le jour de l'enterrement de Pascin, les galeries d'art de Paris fermèrent leurs portes en hommage au peintre. Hermine David, déjà perturbée les deux années précédentes, eut du mal à

⁹⁷ Gaston Diehl, *Pascin*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁸ *Ariel ou La Vie de Shelley*, paru en 1924, est bien le premier titre pleinement illustré par Hermine David contrairement aux indications de Mad Benoit : Mad Benoit, *op. cit.*, p. 21. Voir par exemple : Pierre Mornand, *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 296.

⁹⁹ Celle-ci fut l'une des plus remarquables de l'entre-deux-guerres, avec près de 70 titres illustrés.

¹⁰⁰ André Bay, *op. cit.*, p. 417.

surmonter l'épreuve que représenta pour elle la disparition dramatique de Pascin ; ses travaux de peinture et d'illustration en furent affectés¹⁰¹. Héritières toutes deux du peintre, Lucy et Hermine, déjà proches avant même la disparition de Pascin, renforcèrent leurs liens. Elles s'attachèrent à défendre la mémoire et l'œuvre de l'homme de leur vie. « Les deux amoureuses, inconsolables et inséparables, vouaient un véritable culte au peintre »¹⁰². Lucy se tourna de plus en plus vers la religion et entraîna Hermine David dans la dévotion¹⁰³. Son art prit alors une orientation religieuse qui s'accrut avec le temps.

On peut noter que les parcours personnels et artistiques de Daragnès et d'Hermine David ont de nombreux points communs : mêmes origines modestes, mêmes sources montmartroises, même apprentissage en autodidacte, même « profession première », celle de peintre – bien qu'Hermine David fût plus renommée que Daragnès en la matière –, même conception « appliquée »¹⁰⁴ de leur art, même évolution vers l'art sacré¹⁰⁵ – bien que celle-ci fut plus explicite pour Hermine David –. Là réside sans doute une explication de la fréquence des interventions de l'illustratrice sous l'égide de Daragnès, au-delà du succès de ses travaux d'illustration : une affinité d'artiste sur la base de références communes.

Daragnès sollicita aussi, bien évidemment, de précédents illustrateurs de la Banderole, comme Chas Laborde, Falké, Segonzac ou Gus Bofa. Il fit également appel à d'autres membres du groupe du *Crapouillot* et de l'Araignée à l'instar d'Henry Mirande, de Dignimont ou d'Oberlé. Entre ses propres interventions, celles d'Hermine David – que l'on peut aussi rattacher à ce même groupe – et celles que nous venons de citer, plus des deux tiers des intervenants chez Émile-Paul frères appartiennent à la « sphère élargie » de l'Araignée. Nous rappelons brièvement les parcours – ou les suites de parcours – de quelques-uns de ces artistes.

Lancé par Daragnès à La Banderole, Chas Laborde avait été, depuis lors, sollicité par de nombreux éditeurs, Henri Jonquières, pour des ouvrages de Colette, « La Renaissance du livre » pour accompagner un texte de l'ami Mac Orlan, par Simon Kra etc. Dès sa prise de fonction chez Émile-Paul frères, Daragnès fit appel à lui pour illustrer *Tendres stocks* de Paul Morand,

¹⁰¹ Après la parution du *Grand Meaulnes*, Hermine David réalisa encore quelques prestations limitées pour Daragnès, chez Émile-Paul frères et *Au cœur fleuri*.

¹⁰² Jeanine Warnod, *L'école de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, op. cit., p. 40.

¹⁰³ Mad Benoit, op. cit., p. 30.

¹⁰⁴ Les travaux de Daragnès, surtout, mais également d'Hermine David peuvent rarement être qualifiés de « fantaisistes » ou de « spontanés ».

¹⁰⁵ Daragnès et Hermine David participèrent tous deux, en 1947, à l'exposition *Vingt-cinq ans d'art sacré* organisée au musée Galliera sous l'égide de Paul Claudel.

paru en début d'année 1924 (illustrations 2-43 à 2-45). Chas Laborde intervint ensuite pour accompagner *Fermina Marquez* de Valéry Larbaud puis, en 1926, pour *Juliette au pays des hommes* de Giraudoux. Les chemins de l'artiste et de Daragnès semblent ensuite avoir plus ou moins divergé¹⁰⁶. Chas Laborde se « spécialisa » dans des albums évoquant les *Rues* des grandes villes du monde, Paris, Londres, Berlin, New York, Moscou... Son activité d'illustrateur fut ensuite mise à mal par la crise¹⁰⁷ et il décéda en 1941 dans la pauvreté.

Henry Mirande, que Daragnès sollicita pour *Le Baiser aux lépreux* de Mauriac et pour la *Chronique des jours désespérés* de Mac Orlan (illustrations 2-53 à 2-55), débuta sa carrière comme dessinateur de presse¹⁰⁸. Figure de Montmartre dès avant la première guerre mondiale, il travailla pour *Le Rire*, *L'Assiette au beurre*, *L'Intransigeant* etc. Il fit ainsi partie de l'équipe de Gus Bofa et, après la guerre, du groupe du *Crapouillot*. Mirande se voulait être d'abord un peintre. N'ayant pas de succès, il gardait ses toiles chez lui et il fallut attendre 1954, une année avant son décès, pour que l'historien et critique d'art Robert Rey, qui avait réussi à voir ses travaux, soit à même d'organiser une exposition rétrospective de sa peinture. Mirande intervint également en illustration. Il n'apparaît pas dans l'équipe de La Banderole, sans doute parce qu'il se refusa toujours à graver sur bois. Daragnès ne le sollicita que pour les deux titres cités. En revanche, il intervint à de multiples reprises pour Clément Serveau chez Ferenczi.

Après ses débuts dans la presse, Dignimont se fit vite un nom en tant qu'illustrateur en intervenant en particulier pour accompagner des textes de Carco comme *L'Homme traqué* ou *Perversité*. Le tandem Dignimont-Carco fait d'ailleurs partie des associations célèbres de l'illustration de l'entre-deux-guerres. Daragnès ne le sollicita pas pour cette « spécialité » mais pour illustrer, en 1927, *Mes amis* d'Emmanuel Bove¹⁰⁹. Dignimont ne réintervint chez Émile-Paul frères que sous l'Occupation, pour illustrer une nouvelle version du *Grand Meaulnes*.

¹⁰⁶ Chas Laborde n'intervint plus que de manière limitée pour Daragnès : un frontispice pour *Berlin* de Jean Giraudoux dans la collection « Ceinture du monde » et des contributions aux ouvrages collectifs *Tableaux de Paris et Paris 1937*.

¹⁰⁷ Nous évoquerons plus loin le contexte qui amena les bibliophiles à se désintéresser des travaux des illustrateurs « ex-humoristes » comme Chas Laborde ou Gus Bofa.

¹⁰⁸ Peu d'informations sont disponibles sur le parcours d'Henry Mirande. Ses travaux sont mentionnés dans les répertoires d'éditions illustrées comme celui de Luc Monod : Luc Monod, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes : 1875-1975*, intr. Marie-Paule Vadunthun, Neuchâtel, Ides & calendes, 1992, 2 vol., 1854 p. ainsi que dans le dictionnaire des dessinateurs de presse « Solo » : François Solo, assisté de Catherine Saint-Martin et Jean-Marie Bertin, *Dico Solo en couleurs : plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports, en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004, p. 573.

¹⁰⁹ Le texte de Bove est cependant de la même veine que les romans « réalistes » de Francis Carco.

Outre l'appartenance de Dignimont à la « sphère » du *Crapouillot* et de l'Araignée¹¹⁰, sa présence au catalogue de la « collection » de Daragnès chez Émile-Paul se justifie également par son renom d'illustrateur. Un tel critère de sélection peut d'ailleurs être retenu pour plusieurs des artistes sollicités et n'appartenant pas à cette « sphère », comme c'est le cas de Jean-Émile Laboureur ou de Roger de la Fresnaye. Dirigeant une « collection » de luxe, Daragnès se devait en effet de mettre à son catalogue, outre ses « proches », connus – comme Segonzac – ou moins connus – comme Mirande –, quelques grands noms de l'illustration ou de l'art en général.

La taille-douce et l'apparition de la lithographie

Les techniques de gravure pratiquées pour les éditions Émile-Paul frères sont reprises sur le tableau 26 ci-dessous.

Tableau 26 Les techniques d'illustration chez Émile-Paul frères

	Bois		Bois en couleurs	Eau-forte		Burin		Pointe-sèche		Lithographie		Div.	Total
	Noir*	2 tons		Noir	Couleurs	Noir	Couleurs	Noir	Couleur	Noir	Couleurs		
1923				1									1
1924	3				1			1					5
1925	1		2	1	2	1				1			8
1926	1			1	2			1					5
1927				1,5	1			1		1,5			5
1928				3				1				1	5
1929			1			1		1					3
1930			1										1
1931								1					1
1932													
1933													
1934													
1935													
1936													
1937													
1938												1	1
1939	1												1
total	6		4	7,5	6	2		6		2,5		2	36

*bois gravé tiré en une seule couleur, généralement en noir.

La taille-douce (eau-forte, burin, pointe-sèche) domine très largement. Le bois en noir ou monocolore, qui prédominait à *La Banderole*, disparaît pratiquement à partir de 1926. Enfin la lithographie fait son apparition avec les deux titres illustrés par Mirande ainsi que pour une partie des illustrations de l'ouvrage collectif *Tableaux de Paris*.

Mirande, peu enclin à la gravure, préféra s'exprimer par la lithographie. Il est possible d'ailleurs, selon Peter Frank¹¹¹, que ce soit Daragnès qui ait assuré son apprentissage en la

¹¹⁰ Dignimont exposa à plusieurs reprises au Salon de l'Araignée.

¹¹¹ Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès, aperçu biographique », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 85.

matière, bien que lui-même n'ait que rarement pratiqué ce procédé. Il l'utilisa cependant pour sa contribution aux *Tableaux de Paris*, une image de la Place Pigalle en pendant à un texte de son ami Carco. Les illustrateurs, la plupart de renom, de ce livre de prestige se partagèrent en fait entre une majorité d'aquafortistes, comme Foujita, Marie Laurencin, Marquet, Matisse ou Vlaminck¹¹², et une minorité de lithographes, à l'instar de Bonnard, de Luc-Albert Moreau, de Rouault, d'Utrillo et donc de Daragnès.

La couleur est assez présente, comme à La Banderole, avec deux types principaux de procédés, l'eau-forte colorisée et les bois en couleurs au repérage. Chas Laborde, par exemple, pratiqua l'eau-forte en couleurs pour ses trois ouvrages de Morand, de Larbaud et de Giraudoux. Quant aux bois au repérage, il s'agit de la technique d'excellence de Daragnès *Au cœur fleuri*. Les deux ouvrages concernés par ce procédé furent en fait produits avenue Junot, tout en étant édités par Émile-Paul frères. Pour *Le Roman du lièvre* de Francis Jammes, publié en 1929, Daragnès et Yvonne Mailliez reproduisirent les gouaches de Roger de la Fresnaye, décédé quatre ans plus tôt, par cette technique complexe des bois au repérage (illustrations 2-62 et 2-63). De même, les aquarelles d'Hermine David pour la version de luxe du *Grand Meaulnes*, parue en 1930, furent reproduites par Daragnès avec ce procédé.

Cette répartition des techniques de gravure pratiquées chez Émile-Paul frères s'inscrit dans la tendance générale de l'illustration de la période, avec un léger décalage pour la lithographie attribuable aux réticences de Daragnès vis-à-vis de ce procédé.

Un couplage reconstruction-interprétation pour un large « cœur de corpus »

Le tableau 27 ci-dessous répertorie les factures (colonnes R, A et S) et les modes d'illustration (colonnes I, N et D) mis en œuvre chez Émile-Paul frères¹¹³.

À l'instar des deux corpus « précédents » de Daragnès, aucun des intervenants pour celui-ci ne faisait partie de l'avant-garde artistique. L'« écriture picturale » – en termes de facture – et l'« homologie de structure » – en termes de rapport images-texte – ne sont donc pas représentées.

Les factures d'images ont été identifiées par analogie avec les nombreux exemples-types précédemment cités au sein des corpus de Kahnweiler ou de Daragnès. Les publications d'Émile-Paul frères comportent cependant plusieurs « nouveaux » exemples caractéristiques

¹¹² Nous ne citons pas ici tous les illustrateurs « attirés » de Daragnès, comme Hermine David et d'autres.

¹¹³ L'ouvrage collectif *Tableaux de Paris* n'a pas été pris en compte dans cette étude.

essentiellement de la « reconstruction » (cf. les nombreux titres comportant un 1 dans la colonne R du tableau) qui domine largement (68 % du total) dans cet ensemble. Les illustrations de J.-É. Laboureur pour *Judith* de J. Giraudoux (**illustration 2-65**) peuvent ainsi être retenues en tant qu'archétype de cette facture au sein des trois corpus de cette thèse. La schématisation arrive en second rang (21 %), utilisée en général en tant qu'un élément contributif dans la composition des images, à l'exception d'un titre, *Le Martyre de l'obèse* d'H. Béraud, illustré par Gus Bofa (**illustration 2-47**) selon cette seule facture qui caractérise, en réalité, toute l'œuvre de l'artiste. L'imagerie du *Martyre de l'obèse* peut ainsi être considérée comme un autre archétype de facture pour l'ensemble de cette thèse, au titre, cette fois, de la « schématisation ».

Tableau 27 Factures et modes d'illustration chez Émile-Paul frères

Auteur	Titre	Illustrateur	Année	Factures				Modes			
				R	A	S	total	I	N	D	total
F. Jammes	<i>Pommes d'anis</i>	V. Hugo	1923	0,6		0,4	1	0,8	0,2		1
P. Morand	<i>Tendres stocks</i>	Chas Laborde	1924	0,7		0,3	1	0,9		0,1	1
R. Dorgelès	<i>Le Cabaret de la belle femme</i>	Segonzac	1924	0,7	0,1	0,2	1	1			1
J. de la Fontaine	<i>Le Songe de Vaux</i>	P. Vera	1924	0,3	0,7		1			1	1
P. Morand	<i>La Fleur double</i>	Daragnès	1924	0,6	0,2	0,2	1	0,2		0,8	1
A. Maurois	<i>Ariel ou la vie de Shelley</i>	H. David	1924	0,8	0,2		1	0,8		0,2	1
V. Larbaud	<i>Fermina Marquez</i>	Chas Laborde	1925	0,8		0,2	1	1			1
P. Mac Orlan	<i>Marguerite de la nuit</i>	Daragnès	1925	0,7		0,3	1	0,9	0,1		1
J. Marchand	<i>Cléomadès</i>	J. Lébédoff	1925		1		1		0,5	0,5	1
P. Morand	<i>Lewis et Irène</i>	J. Oberlé	1925	0,7		0,3	1	1			1
H. Béraud	<i>Le Martyre de l'obèse</i>	Gus Bofa	1925			1	1	0,4	0,6		1
L. Chadourne	<i>Terre de Chanaan</i>	P. Falké	1925	0,4		0,6	1	0,6		0,4	1
F. Mauriac	<i>Le Baiser aux lépreux</i>	H. Mirande	1925	0,7		0,3	1	1			1
P. Valéry	<i>La Jeune Parque</i>	Daragnès	1925	0,7	0,3		1	0,3		0,7	1
J. Giraudoux	<i>Elpénor</i>	H. David	1926	1			1	1			1
J. Giraudoux	<i>Juliette au pays des hommes</i>	Chas Laborde	1926	0,8		0,2	1	1			1
J. de Lacretelle	<i>La Vie inquiète de Jean Hermelin</i>	P. Falké	1926	0,6		0,4	1	1			1
A. Suarès	<i>Cressida</i>	H. David	1926	0,8	0,2		1	0,8		0,2	1
J. Giraudoux	<i>Anne chez Simon</i>	Daragnès	1926	0,8		0,2	1			1	1
P. Mac Orlan	<i>Chronique des jours désespérés</i>	H. Mirande	1927	1			1	1			1
J. Laforgue	<i>Pierrot fumiste</i>	C. Martin	1927	0,3		0,7	1	0,2	0,5	0,3	1
T. Derème	<i>Le Zodiaque ou...</i>	H. David	1927	0,8		0,2	1	0,8		0,2	1
E. Bove	<i>Mes amis</i>	Dignimont	1927	0,6		0,4	1	0,8	0,2		1
P.-J. Toulet	<i>La Jeune Fille verte</i>	H. David	1928	1			1	1			1
J. Giraudoux	<i>Amica America</i>	J. Mauny	1928	1			1	1			1
J. Giraudoux	<i>Siegfried et le Limousin</i>	Edy-Légrand	1928	0,7		0,3	1	0,9	0,1		1
J. Giraudoux	<i>Bella</i>	H. David	1928	1			1	1			1
A. Godoy	<i>Colloque de la joie</i>	M. Lydis	1928	1			1			1	1
P.-J. Toulet	<i>Les Trois Impostures</i>	H. David	1929	1			1	0,8		0,2	1
F. Carco	<i>La Bohème et mon cœur</i>	Daragnès	1929	0,7		0,3	1	1			1
F. Jammes	<i>Le Roman du lièvre</i>	La Fresnaye	1929	0,7	0,3		1	0,3	0,4	0,3	1
Alain-Fournier	<i>Le Grand Meaulnes</i>	H. David	1930	0,7		0,3	1	0,6	0,4		1
J. Giraudoux	<i>Judith</i>	J.-É. Laboureur	1931	1			1	0,9	0,1		1
Alain-Fournier	<i>Le Grand Meaulnes</i>	B. Mahn	1938	0,2	0,6	0,2	1	0,6	0,4		1
P.-J. Toulet	<i>Contrerimes</i>	Daragnès	1939	0,5	0,2	0,3	1			1	1
	total			23,9	3,8	7,3	35	23,6	3,5	7,9	35
	%			68	11	21	100	67	10	23	100

Nota : le surlignage en vert correspond aux ouvrages identifiés comme le « cœur » de ce corpus (voir ci-après).

Le corpus Émile-Paul frères ne comporte, enfin, que très peu d'illustrations relevant de l'académisme (11 % du total). Il incorpore cependant un second exemple, après *La Pucelle à la rose* de La Banderole (illustration 2-37), d'ouvrage orné de bois médiévaux, *Cléomadès*, imagé par Jean Lébédéff. Les illustrations correspondantes sont également classées en « académisme ».

En termes de rapport images-texte, l'interprétation domine très largement (67 %), plus encore qu'à La Banderole (60 %). Les quelques occurrences d'illustrations narratives correspondent à des ouvrages de genres très divers à l'instar du récit médiéval *Cléomadès*, du texte humoristique *Le Martyre de l'obèse* (**illustration 2-47**), des deux versions du *Grand Meaulnes* – une histoire sur-racontée donc – ou encore du *Roman du lièvre* de F. Jammes (illustration 2-63). Le taux global de narration est cependant faible, 10 %, bien inférieur à celui observé à La Banderole (31 %). La série des éditions Émile-Paul frères se caractérise également par l'importance – relative bien sûr – prise par la décoration (23 % contre 9 % à La Banderole), avec comme principaux promoteurs de ce mode d'illustration Daragnès lui-même – pour *La Fleur double*, *La Jeune Parque*, *Anne chez Simon* ou encore les *Contrerimes* –, Paul Vera, Jean Lébédéff et Mariette Lydis.

Il est possible d'identifier au sein de ces publications Émile-Paul frères un « cœur de corpus » homogène en termes de caractéristiques d'illustration. Ce groupe rassemble les 24 ouvrages surlignés en vert sur le tableau 26, soit les 2/3 du corpus considéré. Ils sont tous illustrés, ou très majoritairement illustrés, selon l'association reconstruction (78 %) – interprétation (90 %) dont nous avons précédemment observé la mise en œuvre au sein du corpus Kahnweiler – au cours du cycle Max Jacob – ou pour certaines œuvres de Daragnès ou de La Banderole (*Les Croix de bois* etc.). Ce « cœur de corpus » rassemble essentiellement des romans contemporains, des textes de Giraudoux, de Morand, de Larbaud, de Toulet, de Bove etc., avec comme principaux intervenants – des « esthètes » donc, selon la dénomination des adeptes de la reconstruction¹¹⁴ – H. David, Laboureur, Chas Laborde ou H. Mirande. Il comporte également plusieurs ouvrages de poésie contemporaine, à l'instar des *Trois Impostures* de Toulet illustré par H. David (illustrations 2-56 à 2-58) ou de *La Bohème et mon cœur* imagé par Daragnès (illustrations 2-59 à 2-61). Nous apportons un éclairage complémentaire sur quelques-uns des ouvrages-clés de ces éditions Émile-Paul frères, qu'ils appartiennent ou non au « cœur de corpus » que nous venons de caractériser.

¹¹⁴ Se référer si nécessaire au glossaire à la rubrique « Groupe socio-esthétique ».

Comme Paul Morand, Chas Laborde avait fréquenté Londres à de multiples reprises dans sa jeunesse. Daragnès fit donc naturellement appel à son ami pour illustrer *Tendres stocks*, un portrait en creux de cette ville au travers des aventures sentimentales de trois jeunes femmes¹¹⁵ (illustrations 2-44 et 2-45). L'artiste rendra à nouveau compte de l'atmosphère de sa « seconde patrie »¹¹⁶ dans l'un de ses albums, *Rues et visages de Londres*, paru chez Terquem en 1928. Après *Tendres stocks*, Daragnès sollicita Chas Laborde pour *Fermina Marquez* de Larbaud puis pour *Juliette au pays des hommes* de Giraudoux¹¹⁷. On peut observer que la manière d'illustrer de l'artiste évolua entre ses interventions à La Banderole et celles qu'il effectua chez Émile-Paul, passant ainsi d'une association « majoritaire » schématisation-narration (tableau 20) au couplage reconstruction-interprétation (tableau 27). Nous interpréterons ce type de parcours esthétique, du milieu des « hédonistes » à celui des « esthètes », en quatrième partie.

Après avoir utilisé le bois gravé pour *Ariel* d'André Maurois, H. David n'utilisa plus que la pointe sèche ou l'eau-forte pour la suite de ses travaux, nombreux, chez Émile-Paul frères¹¹⁸. Dès ses premières interventions, cette artiste-peintre¹¹⁹ s'en tint à la reconstruction en matière de facture et à l'interprétation des textes. La fantaisie de ses images, foisonnantes en général (illustration 2-52), a été souvent soulignée¹²⁰.

Bien qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre et non d'un roman, *Judith* de Giraudoux, illustrée par Laboureur, se rattache à ce même « cœur de corpus » (**illustrations 2-65** et 2-66). Élève de Lepère, Laboureur s'était fait un nom en gravure et en illustration dès les années 1910. Il fut très demandé après la guerre du fait, notamment, de son style caractéristique :

Le cas de cet artiste est un des plus curieux qui se puisse rencontrer ; peut-être même est-il unique. Jean-Émile Laboureur s'est inventé une manière, il s'est créé un genre caractéristique qui lui est très personnel et qui n'a pu être imité par personne. Ce genre, on pourrait l'appeler filiforme, parce qu'il réduit les personnages aux lignes essentielles de leurs contours, non point stylisés à l'état de simples silhouettes, mais soulignés par des ombres d'une extraordinaire légèreté. C'est du cubisme si l'on veut, mais du cubisme apprivoisé, civilisé, en ce sens qu'une harmonie très délicate vient « envelopper » une construction volontairement sèche et l'enrichir de mainte grâce imprévue¹²¹.

¹¹⁵ Guy Laborde, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁶ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Chas Laborde : un homme dans la foule*, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁷ Guy Laborde rapporte les détails des préparatifs de *Juliette* et en particulier les rencontres de son oncle avec Giraudoux organisées par Daragnès : Guy Laborde, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁸ Les vignettes d'H. David pour *Le Grand Meaulnes* furent gravées sur bois par Daragnès.

¹¹⁹ Nous soulignons ici son parcours pour le différencier de celui d'un Chas Laborde, par exemple.

¹²⁰ Par exemple : Pierre Mornand, « Hermine David », dans *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 106.

¹²¹ Pierre Mornand, « Jean-Émile Laboureur », dans *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 209. P. Mornand nous fournit ainsi, en quelque sorte, un commentaire sur la facture des images produites par Laboureur que nous considérons, rappelons-le, comme caractéristique de la « reconstruction ».

Ses éditeurs lui demandèrent, entre autres, d'illustrer des textes de Giraudoux. Parurent ainsi *Promenade avec Gabrielle* à la NRF en 1924, *Hélène et Touglas* au Sans Pareil en 1925, *Suzanne et le Pacifique* commandité en 1927 par les Cent-Une ou, en 1929, *Fugues sur Siegfried* chez Lapina. Lorsque Daragnès sollicita Laboureur pour *Judith*, qui parut en 1931, il faisait donc appel à un « spécialiste » de l'écrivain¹²². On peut noter d'ailleurs les « chassés-croisés » entre éditeurs et illustrateurs à propos de l'une de ces publications antérieures, *Suzanne et le Pacifique*. Lorsque Laboureur entreprit d'illustrer ce roman pour les Cent-une, il dut en effet négocier les droits du texte avec Émile-Paul frères, qui l'avait édité en 1921, à un moment précisément où Daragnès, le directeur artistique de la maison, préparait, cette fois pour Le Cercle lyonnais du livre, un projet identique, qui parut *Au cœur fleuri* en 1928, soit une année après la version de Laboureur. Un tel exemple montre bien les relations de compétition-collaboration qui prévalaient alors au sein du milieu de l'illustration, à la fois entre artistes, entre éditeurs et entre sociétés de bibliophilie.

Les travaux de Daragnès pour *La Fleur double* de Morand et pour *Anne chez Simon* de Giraudoux ne se rattachent pas au « cœur de corpus » précédemment décrit. L'artiste prit en effet le parti de « décorer » ces ouvrages, comme nous l'avons précédemment indiqué, et non de livrer une interprétation de ces romans, *a contrario* donc de l'option choisie, pour le même genre de textes et les mêmes auteurs, par Chas Laborde, Oberlé ou H. David. Il semble que Daragnès ait voulu centrer son travail d'illustrateur chez Émile-Paul frères sur les recueils de poésie. Trois des quatre ouvrages poétiques « notables » de ce corpus, que nous commentons ci-après, furent en effet illustrés par ses soins.

La Jeune Parque de P. Valéry parut en 1925 accompagné de quinze gravures en taille douce de Daragnès (illustrations 2-48 à 2-50). Comme nous l'avons précédemment mentionné, la publication de cet ouvrage, qui suivait celle d'*Isabelle* de Gide en 1924, constitua une consécration pour l'artiste compte tenu de la réputation du poète et de l'aura qui entourait son œuvre poétique maîtresse. Valéry et Daragnès s'étaient rencontrés au début des années 1920¹²³ et entretenaient depuis lors des relations continues, toujours empreintes de déférence de la part de l'artiste. Le 26 novembre [1924]¹²⁴, Daragnès informait l'écrivain qu'Émile-Paul frères avait

¹²² Giraudoux fut principalement illustré par Laboureur, H. David, Daragnès et Chas Laborde.

¹²³ Comme nous l'avons vu, P. Valéry appartenait au cercle de relations de L.-P. Fargue et d'Adrienne Monnier.

¹²⁴ Le courrier en référence est daté du 26 novembre mais sans mention de l'année. *La Jeune Parque* parut en décembre 1925. Compte tenu du temps nécessaire à la réalisation d'un tel ouvrage, il est fort probable que cette lettre ait été écrite le 26 novembre 1924.

pu conclure un accord avec Gallimard pour la réédition de *La Jeune Parque*¹²⁵. L'artiste sollicitait de ce fait un rendez-vous pour s'entendre sur les illustrations du livre. Cette rencontre eut bien lieu puisque Claude Roger-Marx rappela en 1929 que Daragnès s'était inspiré des croquis de Valéry – artiste lui-même et graveur à ses heures, formé d'ailleurs notamment par Daragnès – pour réaliser l'accompagnement imagé du poème¹²⁶. En fait, dès 1926, peu après la parution de l'ouvrage, le critique d'art mentionnait cette source d'inspiration de l'artiste, tout en ne tarissant pas d'éloges sur la maîtrise technique déployée par Daragnès :

Le succès qui accueillit, sitôt annoncée, la *Jeune Parque*, est légitime. Jamais Daragnès n'affirma plus belles qualités techniques. Format, choix du caractère et du papier, tout contribue à faire de ce livre une sorte de chef-d'œuvre. Ajoutons que Daragnès s'était inspiré, dans ses ornements, des croquis du poète. Et quel éclat ont ces burins : la splendeur du bronze ! Daragnès cesse d'être l'esclave d'une manière un peu crispée qui donnait à son écriture – si plagiée par vingt disciples – quelque monotonie. Ici, vraiment, on sent la maîtrise d'un homme de métier et de goût sous la direction duquel paraissent des ouvrages qui font, entre tous, honneur à l'art français¹²⁷.

La Jeune Parque apparaît ainsi, avant tout, comme un « chef-d'œuvre d'illustrateur » au même titre que *Protée* de Claudel.

Il en va tout autrement de *La Bohème et mon cœur*. Francis Carco avait composé ces poèmes avant la guerre de 1914 lorsque le jeune écrivain, poète alors, mettait ses pas dans ceux de Paul-Jean Toulet et de ses *Contrerimes*, non encore publiées à l'époque¹²⁸. C'est à cette même période que Carco avait rencontré, à Montmartre, Daragnès et, dans sa préface de *La Bohème*, l'écrivain se remémora ces temps révolus, en s'adressant à son ami :

C'était le temps des grandes amours et de notre pauvreté. Tu habitais, rue du Mont-Cenis, sur le jardin de Jenny l'Ouvrière : un jardin triste comme un cimetière, humide, foisonnant de regrets, de mauvaise herbe et semé de photos déchirées, de plâtras, d'oiseaux morts. Quand j'y pense j'ai le cœur serré. Il me semble que c'est un rêve, que cette vie étrange n'a pas été la nôtre, mais celle de je ne sais quels personnages, d'une époque disparue [...] ¹²⁹.

On peut comprendre, de ce fait, que Daragnès ait pris, pour illustrer ces poèmes, le parti de traduire l'ambiance, à Montmartre, de leur bohème partagée, une option fort différente (illustrations 2-59 à 2-61) donc de celle retenue pour *La Jeune Parque*. L'artiste eut d'ailleurs

¹²⁵ Lettre de Daragnès à Paul Valéry, manuscrit, fonds Paul Valéry, BNF, Richelieu, cote NAF 19170, F45 (cf. « Sources », tableau 57).

¹²⁶ Claude Roger-Marx, « S'illustrer », dans *Plaisir de bibliophile*, 5^e année, n° 17, mars 1929, p. 13.

¹²⁷ Claude Roger-Marx, « L'Art du livre », dans *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1926, p. 218.

¹²⁸ Francis Carco et son ami Tristan Derème, notamment, formèrent à cette époque le groupe des poètes « fantaisistes » placé sous l'égide de leur aîné Paul-Jean-Toulet.

¹²⁹ Francis Carco, *La Bohème et mon cœur*, op. cit., préface p. ii (corpus).

à cœur la réalisation de cet ouvrage et celui-ci fut imprimé avenue Junot. *La Bohème* fait ainsi partie, parmi les éditions Émile-Paul frères, des quatre titres arborant le *Cœur fleuri*.

Il en est de même pour le recueil, paru en 1939, des *Contrerimes* de Toulet également illustré par Daragnès. Mais, pour cet ouvrage, l'artiste prit à nouveau l'option de la décoration (**illustrations 2-68 et 2-69**), comme le justifie le critique de bibliophilie G. Jean-Aubry :

À cet égard, je considère, pour ma part, comme une des réussites majeures de Daragnès son ornementation des *Contrerimes* de P.-J. Toulet. Il s'agissait là d'un ouvrage pour lequel, *a priori*, le besoin d'une illustration ne se faisait pas sentir : ces petits poèmes précieux, brefs et narquois, semblaient ne réclamer aucune espèce de commentaire graphique, et décourager d'avance les tentatives qu'on en pourrait faire. Si jamais ouvrage n'appela pas l'illustration, de quelque sorte qu'elle fût, c'était bien celui-là. Daragnès est pourtant parvenu à parsemer ce petit volume d'une ornementation qui, nulle part, ne gêne la lecture ni le songe qu'elle entraîne, qui amuse l'œil sans égarer l'esprit, et qui paraphrase, avec une apparente indolence mais avec justesse, les insinuations du poète¹³⁰.

Il est vraisemblable également que Daragnès n'avait pas la même « connivence » avec Toulet, décédé en 1920, que celle qu'il partageait avec son ami Carco. Et pourtant, dans des conditions similaires, H. David avait illustré, en 1929, *Les Trois Impostures* du même Toulet, avec des gravures interprétatives (illustration 2-58), comme l'explique Pierre Mornand :

Seul le subtil talent d'Hermine David pouvait interpréter l'esprit de P.-J. Toulet et ses *Trois Impostures* qui sont une suite de pensées cachant sous la légère ironie ce qu'aurait eu de trop cruel un amer scepticisme¹³¹.

Une telle comparaison des modes d'illustration du même poète par les deux artistes laisse apparaître, en se référant aux travaux d'H. David, un tempérament sans doute plus imaginatif pour cette femme-artiste que ne l'était celui de Daragnès ainsi qu'un positionnement de ce dernier plus empreint de déférence vis-à-vis de poètes « reconnus », comme Valéry ou même Toulet, l'amenant à préférer décorer leurs écrits plutôt que de tenter de s'en inspirer, comme H. David en prit, au contraire, le risque.

Nous donnons enfin quelques précisions sur *Le Roman du lièvre* de Francis Jammes. Nous avons déjà mentionné que ce livre, imprimé *Au cœur fleuri* en 1929, est illustré de gouaches de Roger de la Fresnaye transcrites en couleurs par Daragnès et son amie Yvonne Mailliez avec la technique des bois au repérage. Nous ne disposons pas de détails sur les circonstances qui amenèrent Daragnès à faire éditer cet ouvrage par Émile-Paul frères. Cette évocation par Jammes de la vie de saint François se rattache en tout cas à la veine d'inspiration traditionnelle

¹³⁰ G. Jean-Aubry, « Dans l'atelier de J.-G. Daragnès », dans *Le Portique*, n° 2, été 1945, p. 31.

¹³¹ Pierre Mornand, « Hermine David », dans *Vingt-deux artistes du livre*, op. cit., p. 114.

et religieuse qui caractérise une part significative du corpus *Au cœur fleuri*, depuis *Le Roman de Tristan et Iseult* jusqu'à *La Passion de Notre-Seigneur-Jésus-Christ*, tous illustrés par Daragnès lui-même. De telles œuvres se caractérisent par un certain « académisme » dans la facture de leur imagerie, d'une part, et des taux de narration et de décoration plus élevés que la moyenne, d'autre part, à l'instar, précisément, du *Roman du lièvre* (illustration 2-63).

Une cohérence, plus qu'une unité, de présentation des ouvrages

Le corpus des ouvrages édités, sous l'égide de Daragnès, par les frères Émile-Paul se caractérise par une certaine diversité de présentation. L'un de ces titres, *Colloque de la joie* d'Armand Godoy illustré par Mariette Lydis, diffère toutefois notablement des autres dans sa forme : plus grand format, larges marges, imprimeur différent etc. Un tel constat trouve son explication lorsque l'on relève au colophon du livre la mention suivante : « Ce volume composé et publié par les soins de G. Govone a été achevé d'imprimer... ». L'architecte de cet ouvrage n'est donc pas Daragnès mais ce G. Govone que l'on peut identifier comme étant le comte Giuseppe Govone auquel se réfère Camille Barjou :

Plusieurs livres illustrés par Mariette Lydis, notamment les ouvrages érotiques, sont publiés par le Comte Giuseppe Govone. Il est éditeur d'art et dirige les presses de l'Hôtel Sagonne. Mariette Lydis l'épouse en troisièmes noces en 1934 mais ils travaillent déjà ensemble auparavant. À partir de leur rencontre, Govone édite exclusivement des livres de luxe illustrés, soit dix ouvrages parus entre 1928 et 1939¹³².

Les raisons d'être de cette publication hors-norme¹³³ au sein des éditions Émile-Paul frères ne sont pas évidentes. Armand Godoy était un auteur de la maison et l'éditeur a peut-être préféré publier lui-même ce livre plutôt que de céder ses droits à Govone. Inversement, il est possible que ce soit Govone qui ait cherché un éditeur pour son projet... En tout cas, Daragnès s'effaça devant son « collègue » et lui laissa le champ libre pour la conception de ce livre. Nous ne tenons donc pas compte de cette édition dans les commentaires qui suivent.

Les deux-tiers des ouvrages du corpus présentent un format « moyen », de l'ordre de 19 x 25 cm – entre in-8° raisin et in-4° écu¹³⁴ –. Quatre titres sont des petits formats, typiquement in-12°, *Pomme d'anis*, *Cléomadès*, *Le Martyre de l'obèse* et *Les Contrerimes*. Le fait nouveau de ce corpus par rapport à celui de La Banderole est la part significative, neuf titres, de livres

¹³² Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France. Acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, *op. cit.*, vol. 1, p. 285.

¹³³ Il ne s'agit pas d'un ouvrage érotique *a contrario* de plusieurs des publications illustrées par Mariette Lydis.

¹³⁴ Se référer au tableau des formats donné en référence : Albert Cim, *Petit manuel de l'amateur de livres*, *op. cit.*

édités en grand format, environ 25 x 35 cm, à l'instar de *La Jeune Parque*, de l'ouvrage collectif *Tableaux de Paris* ou de trois des quatre livres imprimés *Au cœur fleuri : La Bohème et mon cœur*, *Le Roman du lièvre* et *Le Grand Meaulnes* illustré par H. David. Ce « grand » format est en effet la norme des livres imprimés avenue Junot. On constate par ailleurs que la plupart de ces ouvrages de grand format étaient proposés en feuillets dans un coffret *a contrario* des autres livres qui étaient brochés. Visiblement donc, Daragnès fit le choix de ce format et de cette présentation pour les titres les plus prestigieux de sa « collection » chez Émile-Paul frères. Ces observations confirment, par comparaison avec les réalisations de La Banderole, une orientation d'édition de luxe, si ce n'est de prestige, pour les publications de Daragnès chez cet éditeur.

Daragnès continua à faire appel à Coulouma pour l'impression des livres – les deux-tiers des ouvrages – mais sollicita également son ami Kaldor par exemple pour *La Jeune Parque*. Cinq livres furent imprimés avenue Junot, parmi lesquels quatre, déjà cités, arborent le *Cœur fleuri*. La version du *Grand Meaulnes* illustrée par B. Mahn et parue en 1938 fut imprimée par Daragnès mais, s'agissant d'une édition de demi-luxe avec des illustrations reproduites par phototypie, il ne jugea pas opportun de l'estampiller à sa marque. Toutes les tailles-douces furent tirées chez Roger Lacourière sauf, évidemment, celles des quatre titres *Au cœur fleuri*. Comme nous l'avons vu, Daragnès avait son atelier chez Lacourière avant de s'installer avenue Junot. Le tirage des lithographies d'H. Mirande et des *Tableaux de Paris* fut confié à Duchatel.

La présentation générale des ouvrages conserve sensiblement la sobriété observée sur les éditions de La Banderole. Un tiers des ouvrages ne comporte par exemple ni filets soulignant le titre à chaque page, ni cadre entourant le texte ou les illustrations, ni motifs de décoration typographique, ni lettrines ornées etc. Cette présentation épurée s'observe même sur certains titres dont les illustrations ont été classées en tout ou partie comme décoratives, à l'instar des cas de *La Jeune Parque* (illustrations 2-48 à 2-50) ou des *Contrerimes* (illustrations 2-67, 2-68 et 2-69). Pour ces deux livres, Daragnès a donc fait le choix d'un accompagnement ornemental, certes, mais retenu¹³⁵. Il n'y a guère que deux ouvrages, sur les trente-cinq considérés, dont l'ornementation est prononcée, *La Fleur double* (Daragnès) et *Cléomadès* (Lébédeff). Cette relative sobriété est donc un point d'unité du corpus Émile-Paul frères. Au-delà cependant de cette caractéristique, c'est plutôt la diversité de présentation des livres qui surprend.

¹³⁵ Pour les *Contrerimes*, Daragnès accentua cependant l'aspect « décoratif » de son édition en choisissant une impression sur papier teinté en bleu.

Les couvertures des ouvrages brochés se présentent ainsi de manière très variable, allant d'un cadre orné avec titre et vignette centrale (illustration 2-67) à une illustration en quasi pleine page (illustrations 2-48 et 2-64) ou à un exercice de typographie moderniste (illustrations 2-51, 2-53 et 2-56). Même les romans contemporains du « cœur de corpus », ceux de Giraudoux ou de Morand illustrés par H. David ou par Chas Laborde, dont nous avons souligné l'homogénéité en matière d'illustration, arborent des couvertures très diverses, mais dont on peut comprendre, à chaque fois, l'articulation avec le récit considéré.

La même variabilité entre les titres s'observe pour la mise en page et l'accompagnement du texte. Une faible proportion des ouvrages ne comporte qu'un frontispice et des hors-texte. La majorité d'entre eux comportent des illustrations « dans le texte » ou allient hors-texte et « dans le texte ». Certaines des premières éditions du corpus rappellent par leur présentation les publications de La Banderole. *Pomme d'anis*, par exemple, arbore à chaque page le titre souligné par un double filet. La mise en page du troisième volet de la trilogie Dorgelès-Segonzac, *Le Cabaret de la belle femme*, est identique à celle des parutions de La Banderole. Plusieurs des pièces de théâtre, comme *Cressida* d'A. Suarès parue en 1926 ou *Judith* de Giraudoux publiée en 1931, sont présentées avec un cadre fin coloré séparant les noms de personnages et le texte (illustration 2-66), comme cela avait été le cas pour *Faust* en 1924, paru à La Roseraie (illustration 2-23). Peu présentes à La Banderole, les lettrines plus ou moins ornées font leur apparition chez Émile-Paul frères, assez timidement d'abord pour *Fermina Marquez*, *Cléomadès*, *Anne chez Simon* etc., puis ostensiblement pour certains titres comme *Chronique des jours désespérés* paru en 1927 (illustration 2-55), *Amica America* en 1928 ou *Le Roman du lièvre* en 1929 (illustration 2-63). Sur ce plan et d'autres, les éditions Émile-Paul frères annoncent donc celles *Au cœur fleuri*. On peut noter cependant que Daragnès fit très peu appel, au sein de ce corpus, à la typographie pour agrémenter l'aspect des ouvrages, *a contrario* des pratiques qu'il développa avenue Junot. Le seul titre présentant des particularités de justification typographique est *Chronique des jours désespérés* où les débuts de chapitres se présentent sous la forme de culs-de-lampe inversés (illustration 2-55).

Chaque publication du corpus Émile-Paul frères semble donc être un cas particulier pour lequel Daragnès s'est ingénié à proposer une mise en page – du texte et des illustrations – et un accompagnement général adaptés à l'auteur, à l'œuvre et à l'illustrateur concernés. Sous une apparente diversité, il apparaît en fait une cohérence certaine – et non une unité – d'architecture des livres publiés sous l'égide de Daragnès chez Émile-Paul. En ce sens, on peut effectivement parler d'une « collection Daragnès » d'illustrés de luxe chez cet éditeur bien que son nom

n'apparaisse jamais en page de titre ou au colophon des ouvrages, *a contrario* de ce que d'autres directeurs de collection, sans doute moins modestes, pratiquèrent comme ce fut le cas du comte Govone, précisément, ou d'André Malraux au Sagittaire.

Daragnès *Au cœur fleuri*

Des ouvrages de prestige pour les sociétés de bibliophilie

Le premier livre arborant le nouvel emblème de Daragnès, *Au cœur fleuri*, sortit de ses presses en 1928. Nous nous intéressons ici à son œuvre de concepteur de livres et d'imprimeur entre cette date et la fin d'année 1939. Deux publications ultérieures ont cependant été en partie réalisées au cours de cette période, *Terres chaudes*¹³⁶ et *La Passion de Notre-Seigneur-Jésus-Christ*¹³⁷, un ouvrage sur lequel Daragnès travaillait depuis dix ans. Ces deux livres¹³⁸ sont par ailleurs des pièces maîtresses de son œuvre. Pour des raisons de cohérence, nous les incluons donc dans cette étude détaillée de ses travaux de l'entre-deux-guerres.

Le corpus considéré est rassemblé dans le tableau 28 ci-dessous. Il s'agit d'un extrait du corpus général de Daragnès¹³⁹ ne reprenant, rappelons-le, que les livres pleinement illustrés. Nous n'incluons donc pas dans cette étude, par exemple, les travaux purement typographiques issus des presses de l'avenue Junot, comme il y en eut plusieurs à cette période. Les titres de ce corpus ont en commun de porter l'estampille *Au cœur fleuri*, marque des ouvrages de « prestige » conçus et imprimés par Daragnès. Un seul livre de cette série n'arbore pas cet emblème, *l'Éloge de J.-É. Laboureur* du docteur Lucien-Graux, probablement parce qu'il fut plus conçu par l'auteur que par Daragnès, bien que ce dernier en ait assuré l'impression¹⁴⁰. Cette liste des ouvrages *Au cœur fleuri* ne reprend pas, en revanche, les quatre titres imprimés avec ce sigle et édités par Émile-Paul frères puisqu'ils ont déjà été étudiés au paragraphe précédent¹⁴¹. Il sera cependant fait référence, si nécessaire, à ces publications.

¹³⁶ Publié en 1940 avant l'Occupation.

¹³⁷ Finalement paru en 1945.

¹³⁸ Le premier dédié au père de l'artiste et le second à sa mère.

¹³⁹ Joint en annexe 3. Les titres correspondants apparaissent sur fond bleu dans ce document.

¹⁴⁰ On peut noter d'ailleurs que les deux livres édités par un autre docteur, Manuel Bruker, très proche de Daragnès, portent, eux, la marque *Au cœur fleuri*, y compris *l'Éloge de Raoul Dufy*.

¹⁴¹ *A fortiori*, le tableau 28 ne reprend pas la version du *Grand Meaulnes* illustrée par Berthold Mahn qui fut imprimée avenue Junot mais en version de demi-luxe, sans arborer le *Cœur fleuri*.

Tableau 28 Le corpus de Daragnès *Au cœur fleuri*

Auteur	Titre	Illustrateur	Éditeur	Année
A. Gilbert de Voisins	<i>Le Bar de la Fourche</i>	P. Falké	L'Artisan du livre	1928
renouvelé par P. Champion	<i>Le Roman de Tristan et Iseult</i>	Daragnès	[Daragnès]	1928
J. Giraudoux	<i>Suzanne et le Pacifique</i>	Daragnès	Le Cercle lyonnais du livre	1928
	<i>Tristan et Isolde de Richard Wagner</i>	Daragnès	Columbia	1929
C.-L. Philippe	<i>Bubu de Montparnasse</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Lyon, Les XXX	1929
M. Schwob	<i>La Croisade des enfants</i>	Daragnès	M. Bruker	1930
P.-J. Toulet	<i>Les Contrerimes</i>	J.-É. Laboureur	H.-M. Petiet	1930
G. Miró	<i>Semana santa</i>	Daragnès	La Cometa	1930
G. Miró	<i>Semaine sainte</i>	Daragnès	Lyon, Les XXX	1931
H. Béraud	<i>La Gerbe d'or</i>	E. Ceria	Le Cercle lyonnais du livre	1931
C ^{tesse} de Noailles	<i>Le Cœur innombrable</i>	C ^{tesse} de Noailles	La Librairie des Champs Élysées	1931
G. de Nerval	<i>Promenades et souvenirs</i>	J. Despierre	[Librairie Guerlet]	1931
F. Fleuret	<i>Éloge de Raoul Dufy</i>	R. Dufy	M. Bruker	1931
	<i>La Chanson de Roland</i>	Daragnès	La Société Hippocrate et ses amis	1932
J. Giraudoux	<i>Intermezzo</i>	Daragnès	La Cité des Livres	1933
P. de Ronsard	<i>Éclogue</i>	Daragnès	[Daragnès]	1933
M. Schwob	<i>Mimes</i>	Daragnès	Les Bibliophiles de l'Automobile Club de France	1933
A. Suarès	<i>Cité nef de Paris</i>	Daragnès	Les Bibliophiles du Palais	1933
A. Suarès	<i>Le Petit Enfer du Palais</i>	Daragnès	Les Bibliophiles du Palais	1933
H. Béraud	<i>Le 14 juillet</i>	A. Villeboeuf	Lyon, Les XXX	1933
E. Larreta	<i>La Gloire de Don Ramire</i>	Daragnès	Les Bibliophiles de l'Amérique latine	1934
Colette	<i>Premier Cahier de Colette</i>	Dignimont	Les Amis de Colette	1935
Colette	<i>Deuxième Cahier de Colette</i>	Daragnès	Les Amis de Colette	1935
Colette	<i>Troisième Cahier de Colette</i>	L.-A. Moreau	Les Amis de Colette	1935
Colette	<i>Quatrième Cahier de Colette</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Les Amis de Colette	1936
J. du Bellay	<i>Divers Jeux rustiques</i>	Daragnès	Les Cent-Une	1936
G. Courteline	<i>Un client sérieux</i>	E. Heuzé	[Daragnès]	1936
H. de Montherlant	<i>Chant funèbre pour les morts de Verdun</i>	L.-A. Moreau	[Daragnès]	1936
H. A. Goerger	<i>Au gré du vent</i>	Daragnès	[Chez l'auteur]	1936
J. Michelet	<i>La Genèse de la mer</i>	Daragnès	Les Bibliophiles du Palais	1937
Multi-auteurs	<i>Paris 1937</i>	Multi-artistes	Ville de Paris	1937
Dr. Lucien-Graux	<i>Éloge de J.-É. Laboureur</i>	J.-É. Laboureur	Les Amis du Dr. Lucien-Graux	1938
P. Verlaine	<i>Les Poètes maudits</i>	L.-A. Moreau	Les Bibliophiles du Palais	1938
J. Renard	<i>Poils de carotte</i>	Daragnès	Textes et Prétextes	1939
J.-L. Vaudoyer	<i>Les Permissions de Clément Bellin</i>	H. Lebasque	Le Cercle lyonnais du livre	1939
Daragnès	<i>Terres chaudes</i>	Daragnès	Société du livre d'art	1940
	<i>La Passion de Notre-Seigneur-Jésus-Christ</i>	Daragnès	[Daragnès]	1945

À de rares exceptions près, Daragnès tint, pour la réalisation des titres de ce corpus, le double rôle de concepteur et d'imprimeur des ouvrages. Il en illustra de plus la majeure partie, comme nous le verrons plus loin. Quant à l'édition de ces livres, il s'employa, pour la plupart d'entre eux, à trouver des commanditaires (tableau 29 ci-dessous). Dès 1921, Daragnès avait bien compris que son activité de conception d'ouvrages allait devoir s'appuyer sur le soutien

d'une ou de plusieurs sociétés de bibliophilie¹⁴². De 1924 à 1928, tout en étant directeur artistique chez Émile-Paul frères, il multiplia donc les démarches auprès de ces sociétés pour assurer la charge de son futur atelier. Ce fut ensuite grâce à son réseau de relations au sein du milieu bibliophilique et au succès de ses réalisations qu'il résista à la crise profonde du livre de luxe qui intervint dès 1928, donc pratiquement au démarrage de ses presses. Daragnès édita lui-même 15 % de ses réalisations sur la période. En assimilant « Les Amis de Colette » à une société de bibliophilie particulière, la moitié des ouvrages furent commandités par des groupements de ce type, les principaux étant « Les Bibliophiles du Palais », « Les Amis de Colette », « Le Cercle lyonnais du livre » et « Les XXX [Trente] de Lyon ». Les éditeurs « courants » ne comptent que pour un tiers des commanditaires.

Tableau 29 Les commanditaires *Au cœur fleuri*

	Daragnès	Bibliophiles du Palais	Cercle lyonnais	Les XXX de Lyon	Autres soc. bibliophilie	Amis de Colette	Brucker	Autres éditeurs	Total
1928	1		1					1	3
1929				1				1	2
1930							1	2	3
1931			1	1			1	2	5
1932					1				1
1933	1	2		1	1			1	6
1934					1				1
1935						3			3
1936	2				1	1		1	5
1937		1						1	2
1938		1						1	2
1939	1		1						2
>1939	1							1	2
total	6	4	3	3	4	4	2	11	37

« Le Cercle lyonnais du livre » fut créé en 1919. En 1928, il comptait parmi ses membres de nombreux « soyeux » et industriels de la région lyonnaise ainsi que, parmi ses sociétaires connus, Louis Barthou, le docteur Léon Bérard, Édouard Herriot, le relieur et éditeur René Kieffer ou le baron Robert de Rothschild¹⁴³. Avant de faire intervenir Daragnès en 1928, le Cercle avait notamment fait appel aux services de l'un de ses « concurrents », François-Louis Schmied. « Les Bibliophiles du Palais », principal commanditaire de Daragnès, regroupait

¹⁴² Dans un courrier du 28 février 1921, Daragnès sollicite ainsi la participation de Paul Valéry au comité d'une société de bibliophilie qu'il aurait créée : lettre de Daragnès à Paul Valéry, manuscrit, fonds Paul Valéry, BNF, Richelieu, cote NAF 19170, F42 (Cf. « Sources », tableau 57). Ce comité est annoncé comme comportant déjà Henri de Régner, Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue et toute l'équipe de La Banderole. On ne sait si cette société vit réellement le jour. Cette démarche apparaît en fait comme le prélude au lancement du projet de l'avenue Junot. Daragnès essaya en effet d'abord de réunir autour de lui un tour de table amical et financier. Constatant qu'il n'arrivait pas à ses fins, il se résolut à financer lui-même son projet en organisant la vente à Drouot de novembre 1924.

¹⁴³ Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, B. Grasset, 1929, p. 266-277.

depuis 1923 des membres de la communauté judiciaire de Paris¹⁴⁴. L'un de ses sociétaires actifs était l'avocat et bibliophile Paul Istel qui écrivit à plusieurs reprises des articles sur Daragnès. Cette société ne le fit intervenir que « tardivement », à partir de 1933, donc à une période où ces sollicitations furent les bienvenues pour son activité. Elle avait auparavant fait appel à la plupart des ténors de l'illustration, à l'instar de Louis Jou, autre architecte du livre et concurrent de Daragnès. De création « récente », le groupement des « XXX de Lyon » – décidément une capitale de la bibliophilie du fait de sa prospérité économique y compris en pleine période de crise – fonctionna sur un régime particulier puisque l'artiste était rémunéré par la libre disposition d'une partie des ouvrages réalisés aux dépens de la société¹⁴⁵. « Les XXX de Lyon » furent en fait constitués, à l'initiative entre autres de Daragnès, pour la réalisation de *Bubu de Montparnasse* illustré par Segonzac. Cette société s'adressa ensuite également à F.-L. Schmied pour certains travaux¹⁴⁶. On note la présence dans le comité des « XXX » de Raymond Hesse, un avocat, bibliophile et critique de bibliophilie. On peut mentionner enfin une unique intervention, en 1936, des « Cent-une », l'une des rares sociétés – et la première en date – de bibliophilie féminines, créée en 1926¹⁴⁷. Ce groupement, où l'on retrouvait la princesse de Bassiano¹⁴⁸, Mme Paul Claudel, Mme de Harting¹⁴⁹, Mme André Maurois, Mme Paul Morand, la comtesse de Noailles, les baronnes Édouard et Robert de Rothschild, Mme Robert Schuman etc., avait initié son activité en finançant la création de *Suzanne et le Pacifique* illustré par Laboureur, paru quelques mois avant la version de Daragnès. Dans l'ensemble, il apparaît que Daragnès travailla pour les plus récentes et les plus « modernes » des sociétés de bibliophilie en activité pendant l'entre-deux-guerres¹⁵⁰.

Sur la base notamment des tirages effectués, les catégories d'édition – prestige, luxe, demi-luxe – des ouvrages du corpus *Au cœur fleuri* sont répertoriées sur le tableau 30 ci-dessous.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 278-293.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 335-338.

¹⁴⁶ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes : 1875 à 1945*, op. cit., t. 2, p. 248.

¹⁴⁷ Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, op. cit., p. 320-326.

¹⁴⁸ Comme nous l'avons vu, la princesse de Bassiano reçut et soutint Paul Valéry, Léon-Paul Fargue etc.

¹⁴⁹ Il s'agit ici de Madeleine de Harting, libraire et membre fondatrice des « Cent-Une ». Nous avons déjà évoqué les relations continues de Daragnès avec Anne de Harting, une parente de Madeleine.

¹⁵⁰ Une exception pourrait être l'intervention pour la publication de *Terres chaudes* de la Société du livre d'art, créée bien avant la guerre de 1914.

Tableau 30 Les catégories d'édition *Au cœur fleuri*

	Prestige	Luxe	Inter-médiaire	Demi-luxe	Total
1928	3				3
1929	1			1	2
1930	2		1		3
1931	3	2			5
1932	1				1
1933	5	1			6
1934	1				1
1935	3				3
1936	3	2			5
1937	2				2
1938	2				2
1939	1			1	2
>1939	2				2
total	29	5	1	2	37

Une large majorité des réalisations de Daragnès *Au cœur fleuri* relève de l'édition de prestige¹⁵¹. En examinant, comme nous le ferons plus loin, les formats retenus pour ces ouvrages, leur présentation en feuillets dans des coffrets, les qualités de papier utilisées, etc., on peut en effet employer ce terme d'éditions de prestige et plus seulement de luxe pour ce corpus produit, pour l'essentiel, sur commande de sociétés de bibliophilie. Les rares exceptions à cette catégorie sont des cas particuliers. Daragnès proposa, par exemple, une version grand public de *Tristan et Isolde* pour accompagner des disques de Columbia. Il fit également le choix du demi-luxe, en 1939, pour inaugurer, avec *Poil de carotte*, sa maison d'édition, « Textes et Prétextes », avant d'en suspendre l'activité jusqu'à la Libération.

Un « cœur de corpus » traditionnel et chrétien

Les principaux auteurs choisis par Daragnès pour ses ouvrages *Au cœur fleuri* sont répertoriés sur le tableau 31 ci-dessous.

Tableau 31 Les principaux auteurs *Au cœur fleuri*

Auteur	Nombre d'ouvrages
Colette	4
Jean Giraudoux	2
Marcel Schwob	2
André Suarès	2
Gabriel Miró	2
Henri Béraud	2
Multi-auteurs	1
Autres	22
total	37

¹⁵¹ Selon la classification donnée dans le glossaire.

Daragnès ayant été chargé de la conception et de l'impression des quatre premiers « cahiers » de Colette, des rééditions de prestige de plusieurs de ses œuvres, cet écrivain arrive en tête des auteurs *Au cœur fleuri*. Colette connaissait Daragnès depuis longtemps et les quatre illustrateurs des « cahiers », Dignimont, Daragnès, L.-A. Moreau et Segonzac, faisaient partie de ses proches. Les interventions de Giraudoux et de Suarès, des auteurs « Émile-Paul », correspondent à un prolongement *Au cœur fleuri* des activités de Daragnès au sein de cette maison d'édition¹⁵². Le choix de textes de Marcel Schwob et de l'espagnol Gabriel Miró, des « nouveautés » dans le corpus général de Daragnès, s'explique sans doute par une concordance entre des propositions de sa part et des souhaits de commanditaires. La présence, enfin, dans ce corpus de deux ouvrages du lyonnais Henri Béraud est à relier évidemment avec l'implantation « locale » des sociétés de bibliophilie impliquées, « Le Cercle lyonnais du livre » et « Les XXX de Lyon ». On peut noter, enfin, l'absence des auteurs historiques de Daragnès, comme Mac Orlan ou Carco. L'humour grinçant ou les récits des bas-fonds n'étaient apparemment plus au goût du jour dans le milieu bibliophilique, très conservateur, des années 1930.

Les genres littéraires proposés *Au cœur fleuri* sont rassemblés dans le tableau 32. Les romans et récits contemporains représentent la moitié des titres, soit une proportion un peu plus faible que chez Émile-Paul frères. Les textes poétiques contemporains sont également moins présents. Le fait nouveau de ce corpus est la part significative de textes « anciens », récits ou poèmes, allant de l'évangile (*La Passion de N.-S.-J.-C.*) aux chansons de geste (*Roland et Tristan et Iseult*) et de celles-ci aux poèmes de Ronsard et de du Bellay.

Tableau 32 Les genres littéraires *Au cœur fleuri*

	PC	PM	PA	RC	RM	RA	TC	DI	Total
1928				2		1			3
1929				1		1			2
1930	1			2					3
1931	1			2	1			1	5
1932						1			1
1933			1	3			1	1	6
1934				1					1
1935				3					3
1936	1		1	2			1		5
1937					1			1	2
1938		1						1	2
1939				2					2
>1939				1		1			2
total	3	1	2	19	2	4	2	4	37

¹⁵² La réalisation d'une nouvelle version des *Contre-rimes* de Toulet relève de cette même filiation Émile-Paul frères.

En affinant l'analyse, on s'aperçoit qu'un petit quart du corpus *Au cœur fleuri* correspond à des textes, anciens ou contemporains, ayant une thématique traditionnelle et chrétienne : les deux versions de *Tristan et Iseult*, *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob, *Semana Santa* de Gabriel Miró et sa traduction par Valéry Larbaud, *La Chanson de Roland*, *La Gloire de Don Ramire* de Enrique Larreta et *La Passion de Notre-Seigneur-Jésus-Christ* incluant un psaume traduit par Paul Claudel. Tous ces titres sont illustrés par Daragnès et l'artiste consacra plusieurs années de travail à la réalisation d'une partie au moins de ces ouvrages, à l'instar du *Roman de Tristan et Iseult*, auquel il s'attela dès 1925¹⁵³, plusieurs années donc avant sa parution et bien avant le démarrage de son imprimerie, ou de *La Passion de Notre-Seigneur-Jésus-Christ*, déjà en chantier en 1935¹⁵⁴, et qui ne parut qu'en 1945. La conception et l'impression par Daragnès de ces ouvrages d'inspiration – texte et illustration – traditionnelle et chrétienne ne sont donc pas une réponse à une sollicitation de commanditaires. Elles semblent bien, au contraire, correspondre à l'expression de convictions intimes de l'artiste, qui aurait ensuite proposé ces projets, plus ou moins avancés, à des groupements de bibliophilie ou à des éditeurs susceptibles de les apprécier et d'en financer l'achèvement. Ce fut le cas pour la plupart de ces ouvrages, ainsi que pour *Le Roman du lièvre* de Francis Jammes, relevant de la même inspiration, qui fut édité par Émile-Paul frères. Daragnès n'hésita pas, cependant, à éditer lui-même deux de ces « chefs-d'œuvre », *Tristan et Iseult* et *La Passion*, faute, sans doute, d'avoir trouvé une source externe de financement. Ces ouvrages apparaissent dès lors comme le « cœur de corpus » *Au cœur fleuri*, les autres titres ayant, par comparaison du moins, un caractère plus « commercial ».

On peut à ce stade faire deux remarques sur l'évolution du corpus de Daragnès pendant l'entre-deux-guerres. La première a trait au calendrier. L'inflexion relative de ce corpus vers des ouvrages d'inspiration traditionnelle et chrétienne se produisit au cours des années 1925-1928, en amont donc à la fois de la crise du livre de luxe – le pic de production fut atteint en 1927 – et de la crise économique mondiale – 1929 –. Il ne s'agit donc pas d'une sorte de réaction – « réactionnaire ? » – à des événements externes mais bien d'une évolution morale, voire religieuse, personnelle de Daragnès. Celle-ci, ensuite, se produisit à la même période où Kahnweiler voyait s'étioler les « dimanches de Boulogne », à celle où Breton dut faire face à la dissidence d'une partie de ses troupes, ou, encore, au moment où un Gus Bofa se décidait à saborder, au faîte de sa réussite, le Salon de l'Araignée. La période 1925-1928 – celle de la

¹⁵³ André Warnod, « Les Beaux Livres illustrés », dans *L'Ami du lettré*, Almanach 1929, p. 225 ou Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁴ Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, *art. cit.*, p. 30-31.

transition entre les cycles « Max Jacob » et « Masson » des éditions de Kahnweiler – apparaît donc à maints égards comme un point d’inflexion ou, mieux, de divergence de l’environnement culturel et moral français, se reflétant nécessairement dans l’illustration littéraire.

Daragnès ne fut en effet pas le seul acteur du monde de l’illustration à évoluer dans sa mentalité à cette période. Ce fut le cas aussi de nombreux bibliophiles et de critiques, ce qui explique le succès de ces ouvrages à caractère traditionnel et religieux. Le conservateur de musée Paul Angoulvent, par exemple, constatait à partir de 1928 une tendance de l’illustration à la « pénitence » et à la « purification »¹⁵⁵ après les excès de licence des années précédentes :

À ce moment [1928], toute la belle jeunesse qui avait rempli la scène aura pris de l’âge, et les qualités profondes de la race auront établi la prédominance de l’ordre et de l’équilibre¹⁵⁶.

Toutes les réalisations de Daragnès *Au cœur fleuri* ne relèvent cependant pas de cette veine traditionnelle, voire réactionnaire¹⁵⁷. Ce n’est pas le cas, par exemple, des ouvrages de Colette, de Suarès, etc. Cette veine s’avère cependant une composante significative de la personnalité complexe de l’artiste où l’on a pu voir l’influence de l’abbé Petit.

Une autre source d’inspiration de Daragnès, quasi-disjointe de celle que nous venons d’évoquer, a trait à la mer. Cette thématique a toujours inspiré le marin et le peintre de la Marine que fut l’artiste. Nous la retrouvons dans ce corpus *Au cœur fleuri* au travers de plusieurs de ses réalisations, avec d’ailleurs des auteurs très divers : *Suzanne et le Pacifique* de Giraudoux, *Mimes* de M. Schwob, *Au gré du vent* d’une poétesse inconnue, Hélène Albert Goerger, *Genèse de la mer* de J. Michelet et *Terres chaudes*, le récit imagé du périple que fit Daragnès de décembre 1937 à mai 1938 à bord du croiseur Gloire.

Tous les rôles pour Daragnès

Les illustrateurs du corpus *Au cœur fleuri* sont listés sur le tableau 33 ci-dessous.

Daragnès intervint directement pour illustrer 20 des 37 ouvrages du corpus. Il participa également grandement aux illustrations de plusieurs autres réalisations *Au cœur fleuri* dès lors que la technique de gravure choisie fut le bois en couleurs au repérage comme nous le verrons

¹⁵⁵ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L’art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 228.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵⁷ Ce terme n’est sans doute pas approprié pour qualifier l’inspiration des travaux « traditionnels » de Daragnès. En revanche, la réalisation et la publication de ces mêmes travaux servirent un courant de pensée esthétique, en art et en illustration, que l’on peut qualifier de réactionnaire, à l’instar du point de vue développé par Paul Angoulvent.

plus loin. Globalement, ce sont donc les deux-tiers des titres *Au cœur fleuri* qui furent illustrés par ses soins. Cette primauté des interventions de l'artiste n'est pas une surprise. Daragnès avait en effet créé son imprimerie, en premier lieu, pour réaliser entièrement ses créations. Il est possible cependant que la crise du livre de luxe ait accentué cette orientation, en l'incitant à restreindre les appels à d'autres artistes.

Tableau 33 Les illustrateurs *Au cœur fleuri*

Illustrateur	Nombre d'ouvrages
Daragnès	20
Luc-Albert Moreau	3
André D. de Segonzac	2
Jean-Émile Laboureur	2
Multi-illustrateurs	1
Autres	9
total	37

Daragnès fut visiblement sélectif quant aux illustrateurs qu'il sollicita. Il s'agit d'abord de peintres renommés comme Segonzac ou Luc-Albert Moreau ou encore Henri Lebasque¹⁵⁸. L.-A. Moreau n'était pas intervenu précédemment que ce soit à La Banderole ou chez Émile-Paul frères, et nous avons déjà évoqué le contexte de cette nouvelle collaboration, l'artiste se trouvant à la confluence de plusieurs des cercles de relations de Daragnès.

Outre des peintres reconnus, Daragnès sollicita aussi des illustrateurs célèbres comme Laboureur qui intervint pour les *Contrerimes* de Toulet ou comme Dignimont, le « grand Dig » de Colette, qui illustra l'un de ses « cahiers ». La plupart, en revanche, des artistes à l'affiche de La Banderole ou même chez Émile-Paul frères, les Gus Bofa, les Chas Laborde, les Hermine David¹⁵⁹, les Mirande etc. sont absents du *Cœur fleuri*¹⁶⁰. Il n'y a ainsi que deux artistes, Segonzac et Falké, qui apparaissent dans les trois corpus. On peut associer ce constat au désintérêt progressif du milieu bibliophilique, au cours des années 1930, pour les illustrateurs « ex-humoristes », de Gus Bofa à Henry Mirande, qui, formés souvent par Daragnès, avaient constitué jusque-là son principal vivier d'intervenants. Corrélativement, le goût de ces bibliophiles se déplaça vers les travaux d'illustration des peintres, d'où les appels répétés à

¹⁵⁸ Henri Lebasque était décédé lorsque le Cercle lyonnais du livre s'accorda avec Daragnès sur le projet des *Permissions de Clément Bellin* illustré par des aquarelles de l'artiste. Ces aquarelles furent donc reproduites par Daragnès en utilisant la technique des bois au repérage.

¹⁵⁹ La version du *Grand Meaulnes* illustrée par Hermine David, éditée par Émile-Paul frères, parut cependant *Au cœur fleuri*. Mais nous sommes loin ici de ses 8 interventions pour Daragnès chez cet éditeur.

¹⁶⁰ Gus Bofa, Chas Laborde, Galanis et Hermine David intervinrent cependant pour *Paris 1937*.

L.- A. Moreau et à Segonzac notamment. L’affiche de *Paris 1937*, commentée au chapitre précédent, est également un bon marqueur de cette évolution¹⁶¹.

La couleur comme « cheval de bataille » avec les bois au repérage

Les techniques d’illustration utilisées *Au cœur fleuri* sont répertoriées sur le tableau 34.

Tableau 34 Les techniques d’illustration *Au cœur fleuri*

	Bois		Bois en couleurs	Eau-forte		Burin		Pointe-sèche		Lithographie		Div.	Total
	Noir	2 tons		Noir	Couleurs	Noir	Couleurs	Noir	Couleur	Noir	Couleurs		
1928			2				1						3
1929	1			1									2
1930		2				1							3
1931			2	2							1		5
1932			1										1
1933	1			2	1	1				1			6
1934			1										1
1935				2						1			3
1936			2	2						1			5
1937				0,5	1			0,5					2
1938				1						1			2
1939		1	1										2
>1939		1	1										2
total	2	4	10	10,5	2	2	1	0,5		4	1		37

La taille-douce domine comme chez Émile-Paul frères, mais de manière moins marquée. L’utilisation de ces procédés, de l’eau-forte à la pointe-sèche, allait de pair avec le caractère de prestige des productions *Au cœur fleuri*. C’est ainsi que la plupart des artistes, peintres et illustrateurs, sollicités pour l’ouvrage monumental *Paris 1937* utilisèrent cette même technique. La lithographie est peu représentée, comme chez Émile-Paul frères. Le principal adepte de ce procédé est Luc-Albert Moreau.

La spécificité de ce corpus *Au cœur fleuri* réside dans la mise en œuvre d’une technique complexe de réalisation d’illustrations en couleurs obtenues par tirages successifs au repérage de bois gravés. Daragnès en fit son « cheval de bataille » et l’un de ses « chefs-d’œuvre », *Tristan et Iseult*, fut réalisé avec ce procédé (**illustrations 2-70, 2-71, 2-72 et 2-73**). Il l’utilisa également pour d’autres ouvrages d’inspiration traditionnelle et religieuse, comme *Semaine sainte* ou *La Gloire de Don Ramire*, pour *Terres chaudes* (illustrations 2-95 à 2-97) ainsi que pour reproduire les illustrations en couleurs de Falké pour *Le Bar de la Fourche*, les pastels de la comtesse de Noailles pour son recueil de poèmes *Le Cœur innombrable* ou encore les

¹⁶¹ Les peintres occupent en effet une place prépondérante parmi les illustrateurs de l’ouvrage. Gus Bofa, Chas Laborde ou peut-être même d’Hermine David ne durent sans doute leur participation à *Paris 1937* qu’à la fidélité en amitié de Daragnès.

aquarelles de Lebasque pour *Les Permissions de Clément Bellin*. La plupart des commentateurs de l'œuvre de Daragnès soulignèrent à l'époque l'exploit que représentait l'utilisation de ce procédé, parlant pour *Tristan et Iseult*, par exemple, de « chef-d'œuvre au sens corporatif que lui prêtaient les anciens compagnons du moyen-âge »¹⁶² ou soulignant la masse de travail nécessaire pour de telles réalisations : « Je revois encore une fois le formidable labeur de *Tristan et Iseult*. Certains bois de cet ouvrage ont connu quarante-cinq passages »¹⁶³.

La mise en œuvre de ce procédé par Daragnès peut s'expliquer par deux éléments : un souci de se différencier de la concurrence et un goût allant s'accroissant pour la couleur. La plupart des peintres, par exemple, soucieux de ne pas perdre la spontanéité de leur geste graphique préféraient, selon leur savoir-faire en gravure, la lithographie ou l'eau-forte, toutes deux en noir, à l'instar de Moreau ou de Segonzac. Ils n'avaient ni le savoir-faire, ni le temps ni l'envie de graver leurs « tableaux » en couleurs. Daragnès pouvait donc proposer à ses clients une imagerie colorée de sa création ou, si nécessaire, le « service » d'une reproduction, toujours en gravure, des œuvres d'autres artistes comme il le fit pour les travaux de La Fresnaye ou de Lebasque. L'artiste semble ensuite s'être de plus en plus tourné vers la couleur. La moitié du corpus *Au cœur fleuri* est coloré – contre un petit tiers chez Émile-Paul frères – et les deux-tiers des ouvrages illustrés par Daragnès le sont. Il ne se cantonna d'ailleurs pas aux seuls bois au repérage et pratiqua également le burin en couleurs, un procédé apparemment tout aussi laborieux, qu'il utilisa par exemple (illustration 2-76) pour *Suzanne et le Pacifique* :

Illustré de burins en couleurs, un procédé particulièrement laborieux, son [*Suzanne et le Pacifique*] impression oblige Daragnès à augmenter le nombre de ses ouvriers et l'occupe pendant une année entière¹⁶⁴.

Un corpus marqué par la narration et par la décoration

Les factures et les modes d'illustration pratiqués pour les ouvrages *Au cœur fleuri* sont répertoriés sur le tableau 35 ci-dessous. N'ont pas été pris en compte dans cette analyse des ouvrages tels que *Paris 1937* ou les deux recueils d'éloge à des artistes, pour lesquels cette étude n'est pas pertinente.

En termes de facture d'image, la reconstruction domine (56 %) mais de manière moins prononcée qu'au sein du corpus Émile-Paul frères (68 %). L'importance relative de l'académisme et de la schématisation est attribuable notamment aux interventions de Daragnès

¹⁶² Maur. -G. Linephty, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Art et Industrie*, février 1936, 12^e année, p. 38.

¹⁶³ Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, art. cit., p. 29.

¹⁶⁴ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, op. cit., p. 48.

(les 2/3 du corpus) dont le profil de facture *Au cœur fleuri* (R 53 %, A 23 %, S 20 %) est globalement proche de celui observé sur ses productions en tant qu'illustrateur indépendant (R 54 %, A 20 %, S 26 %)¹⁶⁵.

Tableau 35 Factures et modes d'illustration *Au cœur fleuri*

Auteur	Titre	Illustrateur	Année	Factures				Modes			
				R	A	S	total	I	N	D	total
Gilbert de Voisins	<i>Le Bar de la Fourche</i>	Falké	1928	0,4		0,6	1	0,5	0,4	0,1	1
	<i>Le Roman de Tristan et Iseult</i>	Daragnès	1928	0,4	0,4	0,2	1	0,2	0,4	0,4*	1
Giraudoux	<i>Suzanne et le Pacifique</i>	Daragnès	1928	1			1	0,8		0,2	1
	<i>Tristan et Isolde</i>	Daragnès	1929	0,4	0,4	0,2	1	0,2	0,4	0,4*	1
Philippe	<i>Bubu de Montparnasse</i>	Segonzac	1929	0,7	0,1	0,2	1	0,9	0,1		1
Schwob	<i>La Croisade des enfants</i>	Daragnès	1929	0,3	0,4	0,3	1	0,2	0,4	0,4**	1
Toulet	<i>Les Contrerimes</i>	Laboureur	1930	1			1	0,7	0,1	0,2	1
Miró	<i>Semana santa</i>	Daragnès	1930	0,4	0,4	0,2	1	0,2	0,4	0,4*	1
Miró	<i>Semaine sainte</i>	Daragnès	1930	0,4	0,4	0,2	1	0,2	0,4	0,4*	1
Béraud	<i>La Gerbe d'or</i>	Ceria	1931	0,3	0,6	0,1	1	0,6	0,4		1
de Noailles	<i>Le Cœur innombrable</i>	de Noailles	1931	0,5	0,5		1			1	1
Nerval	<i>Promenades et souvenirs</i>	Despierre	1931	0,3	0,6	0,1	1	0,8		0,2	1
	<i>La Chanson de Roland</i>	Daragnès	1932	0,3	0,5	0,2	1	0,2	0,4	0,4	1
Giraudoux	<i>Intermezzo</i>	Daragnès	1933	0,7		0,3	1	0,8	0,2		1
Ronsard	<i>Éclogue</i>	Daragnès	1933	0,5	0,3	0,2	1	0,5	0,2	0,3	1
Schwob	<i>Mimes</i>	Daragnès	1933	0,6	0,2	0,2	1	0,7	0,1	0,2	1
Suarès	<i>Cité nef de Paris</i>	Daragnès	1933	0,4	0,6		1	0,6	0,3	0,1	1
Béraud	<i>Le 14 juillet</i>	Villeboeuf	1933	0,3	0,4	0,4	1	0,2	0,8		1
Larreta	<i>La Gloire de Don Ramire</i>	Daragnès	1934	0,5	0,3	0,2	1	0,6	0,3	0,1*	1
Colette	<i>Premier cahier de Colette</i>	Dignimont	1935	0,7		0,3	1	0,8		0,2	1
Colette	<i>Deuxième cahier de Colette</i>	Daragnès	1935	0,7	0,3		1	0,8		0,2	1
Colette	<i>Troisième cahier de Colette</i>	Moreau	1935	0,8	0,2		1	0,9		0,1	1
Colette	<i>Quatrième cahier de Colette</i>	Segonzac	1936	0,8	0,2		1	0,6	0,3	0,1	1
du Bellay	<i>Divers jeux rustiques</i>	Daragnès	1936	0,6	0,3	0,1	1			1	1
Courteline	<i>Un client sérieux</i>	Heuzé	1936	0,1	0,1	0,8	1	0,6	0,4		1
Montherlant	<i>Chant funèbre pour les morts...</i>	Moreau	1936	0,8	0,1	0,1	1	1			1
Goerger	<i>Au gré du vent</i>	Daragnès	1936	0,7	0,1	0,2	1	1			1
Michelet	<i>La Genèse de la mer</i>	Daragnès	1937	0,8		0,2	1	0,7		0,3	1
Verlaine	<i>Les Poètes maudits</i>	Moreau	1938	0,9	0,1		1	0,8	0,2		1
Renard	<i>Poil de carotte</i>	Daragnès	1939	0,4		0,6	1	0,6	0,4		1
Vaudoyer	<i>Les Permissions de Clément Bellin</i>	Lebasque	1939	0,8	0,2		1	0,9		0,1	1
Daragnès	<i>Terres chaudes</i>	Daragnès	1940	0,6	0,2	0,2	1	0,9	0,1		1
	<i>La Passion de N.-S.-J.-C.</i>	Daragnès	1945	0,3	0,4	0,3	1		0,4	0,6**	1
total général				18,4	8,2	6,4	33	18,5	7,1	7,4	33
%				56	25	19	100	56	22	22	100
total Daragnès				10	5,2	3,8	19	9,2	4,4	5,4	19
%				53	27	20	100	48	23	29	100
total « cœur de corpus »				3	3,2	1,8	8	1,8	3,1	3,1	8
%				38	40	22	100	22	39	39	100

* ouvrages comportant une part de décoration typographique. ** ouvrages à la décoration typographique notable.

¹⁶⁵ Cette constance d'expression de l'artiste entre les années 1920 et les années 1930 pourrait s'analyser plus finement en regard des genres littéraires illustrés aux différentes périodes. Nous reviendrons sur ce sujet en quatrième partie.

La part d'académisme est relativement élevée (40 %) pour les ouvrages du « cœur de corpus » traditionnel et religieux¹⁶⁶. Il s'agit d'un académisme « néo-médiéval » (**illustrations 2-71**, 2-80 et 2-98), du type déjà rencontré à La Banderole et chez Émile-Paul frères, mais tempéré dans le cas présent par d'autres composantes¹⁶⁷.

L'interprétation arrive en tête (56 %) pour l'ensemble du corpus. Ce type de rapport images-texte régresse cependant par rapport aux observations effectuées chez Émile-Paul frères (67 %) ou même à La Banderole (60 %). Une telle évolution est à rapprocher, à nouveau, des interventions de Daragnès, marquées ici par la narration (23 %) et par la décoration (29 %)¹⁶⁸. L'artiste a, de manière constante, toujours illustré sur un mode plus narratif que ses collègues. L'imagerie du « cœur de corpus » est particulièrement littérale (39 % de narration) comme on peut l'observer pour *Tristan et Iseult* (**illustration 2-71**) où nombre des illustrations sont en rapport direct avec le texte attenant.

À la différence toutefois de ses interventions précédentes, Daragnès mit plus l'accent *Au cœur fleuri* sur la décoration de ses ouvrages en jouant notamment sur la composition typographique et la mise en page. Cet usage de la typographie en tant que composante d'illustration s'observe sur la plupart des ouvrages du « cœur de corpus » et particulièrement pour *La Croisade des enfants* (illustration 2-81) et *La Passion de N.-S.-J.-C.* (illustrations 2-100 et 2-101). Nous reviendrons sur ce point en passant en revue, au paragraphe suivant, à la fois la présentation générale et les modalités d'illustration de quelques ouvrages caractéristiques du corpus, mettant ainsi en évidence l'« unicité » de leur conception.

Deux courants d'inspiration, néo-médiéval et romantique

La plupart des ouvrages imprimés par Daragnès *Au cœur fleuri* se présentaient, à l'origine, sous forme de feuillets dans un étui cartonné. Une part d'entre eux ont été ensuite brochés et reliés luxueusement par leurs propriétaires. Le format de ces livres est, sauf exceptions, du type in-4° raisin (0,25 x 0,325 cm)¹⁶⁹, donc d'un format plus large, en moyenne, que celui des corpus précédents. Daragnès utilisa en général des papiers rares, Japon, vélins d'Arches ou de Rives ou encore de Vidalon, fabriqués spécialement et portant en filigrane son emblème ainsi que, quelquefois, celui du commanditaire. Comme nous l'avons indiqué précédemment, il s'agit

¹⁶⁶ Ouvrages surlignés en bleu sur le tableau 35.

¹⁶⁷ Comme nous l'avons mentionné, les interventions de Louis Bouquet à La Banderole et de Jean Lébédéff chez Émile-Paul frères relevaient entièrement de cet « académisme médiéval ».

¹⁶⁸ Se référer au tableau 35 d'où tous ces chiffres sont extraits.

¹⁶⁹ Cf. le tableau des formats donné par : Albert Cim, *Petit manuel de l'amateur de livres*, op. cit.

donc d'éditions de prestige. Les exceptions à ces caractéristiques correspondent aux quelques cas, dans ce corpus, d'éditions de luxe ou de demi-luxe, comme *Promenades et souvenirs*¹⁷⁰, *Au gré du vent* ou *Poil de carotte*, proposées en format plus modeste et brochées dès l'origine.

Tous ces titres ont été entièrement imprimés par Daragnès. Seules les lithographies ont été tirées à l'extérieur, en général par André Clot. En additionnant les ouvrages édités par Émile-Paul frères et imprimés avenue Junot à ceux du présent corpus, on constate une charge moyenne de l'imprimerie d'un peu moins de quatre (40/12) titres pleinement illustrés¹⁷¹ par an entre 1928 et 1939, avec un record de six « achevés d'imprimer » en 1933. Cette charge moyenne de l'atelier et ce record seront largement battus sous l'Occupation et après la Libération, avec des productions de l'ordre de dix titres pleinement illustrés par an.

Comme dans le cas du corpus Émile-Paul frères, la quasi-totalité des ouvrages *Au cœur fleuri* présentent une mise en page avec des gravures « dans le texte » ou une alternance de hors texte et de « dans le texte ». Les *Cahiers* de Colette, par exemple, font exception en ne comportant que des gravures, eaux-fortes ou lithographies, à pleine page. Au-delà de favoriser les illustrations « dans le texte », ce corpus démontre une tendance à l'imbrication du texte et de l'imagerie, comme dans les cas de *Semana santa*, du *14 juillet*, de *La Genèse de la mer* ou de *La Passion de N.-S.-J.-C* (illustration 2-100), point sur lequel nous reviendrons.

Les pages de couverture – il s'agit de la première feuille, l'ensemble des feuillets étant placés dans un étui – se présentent de manière quasi-identique pour tous les ouvrages du corpus, tout au moins ceux de prestige. Elles ne comportent que le titre et un monogramme combiné du *Cœur fleuri* et de celui du commanditaire. Les colophons de ces livres sont également rédigés de manière voisine, entourant ou précédant l'emblème et la devise du *Cœur fleuri*. Les dates d'achèvement d'imprimerie relèvent, à de rares exceptions près, du calendrier catholique – la fête de la saint Jean, le jour de l'Ascension, la Toussaint etc. –, participant ainsi à l'aspect « traditionnel » de l'ensemble de ces publications, y compris celles de textes modernes.

Ces caractéristiques communes, format, présentation en feuillets, mise en page alliant fortement texte et illustration, couverture, colophon etc. donnent une grande homogénéité au

¹⁷⁰ *Promenades et souvenirs* de Gérard de Nerval a été illustré par le jeune Jacques Despierre, alias Jacques Ceria, le fils d'Edmond Ceria, un peintre et ami proche de Daragnès. Daragnès « mit le pied à l'étrier » de cet artiste débutant, qu'il appelait son neveu – comme au colophon de *Promenades* –, en lui offrant la possibilité de faire un premier exercice d'illustration.

¹⁷¹ C'est-à-dire en excluant les ouvrages à frontispice ou purement typographiques, ou encore les travaux courants d'impression.

corpus *Au cœur fleuri*, en ce sens donc assez similaire à celui de *La Banderole*, et se différenciant de celui d'Émile-Paul frères. Il est cependant possible de distinguer plusieurs « courants » de présentation dans cet ensemble homogène, allant de pair avec les types de textes et les caractéristiques de leurs illustrations, ainsi qu'une évolution dans le temps.

On peut ainsi identifier, pour le « cœur de corpus » traditionnel et religieux, une présentation des ouvrages de type « néo-médiévale ». Ces publications, particulièrement travaillées, présentent pour la plupart un haut degré d'intégration entre le texte et les images, comme nous en avons déjà cité des exemples. Elles arborent également des lettrines imagées ou ornées, d'inspiration médiévale, reliant également texte et illustration (**illustration 2-71**). Pour plusieurs de ces livres, la typographie et la justification du texte participent à l'illustration de celui-ci, avec des motifs en croix à chaque page (illustration 2-100) ou des culs-de-lampe sophistiqués (illustration 2-81 ou 2-101). Enfin, ces ouvrages présentent diverses formes d'ornements traditionnels, filets, festons, petits éléments décoratifs etc.

Un autre courant de présentation de livres peut être qualifié de « romantique ». Il concerne peu ou prou une large part des ouvrages ne relevant pas du « cœur de corpus » traditionnel et néo-médiéval déjà commenté. L'exemple-type de ces productions est *Suzanne et le Pacifique*, mais l'on pourrait également citer *Éclogue*, *Mimes*, *Cité nef de Paris*, les *Cahiers* de Colette, *Divers jeux rustiques*, *Genèse de la mer* ou *Terres chaudes*. Ces publications se caractérisent par une présentation plus « enlevée » que celle du groupe précédent. L'imbrication texte-images est peu marquée en moyenne. Les pages de titre sont souvent luxuriantes (illustration 2-74), moins cependant en fin de période. Les éléments décoratifs, frises, bois d'ornement, etc. sont souvent présents. La plupart de ces ouvrages comportent des lettrines colorées sous la forme de grandes majuscules italiques « modernistes » (illustrations 2-75, 2-84, 2-85, 2-88, 2-90, 2-93, 2-96), se différenciant nettement de l'imagerie médiévale. Enfin, plusieurs de ces titres présentent une typographie « romantique » avec des hampes terminales sur les lettres « e », « t » ou « n » placées en fin de phrase ou de paragraphe¹⁷².

On peut enfin observer que l'aspect général des ouvrages de ces deux courants, néo-médiéval et romantique, évolue avec le temps dans le sens d'une sobriété croissante. Les couleurs, par exemple, plutôt vives pour *Le Bar de la fourche* comme pour *Tristan et Iseult* (**illustrations 2-70 et 2-71**) ou pour *Suzanne et le Pacifique* (illustration 2-76), s'assombrissent

¹⁷² Ces caractères typographiques avec hampe ne sont pas spécifiques à ces ouvrages « romantiques ». Ils apparaissent également, par exemple, dans le texte de *Tristan et Iseult*, « classé » de type « néo-médiéval ».

en moyenne à partir de 1935, pour le *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (illustration 2-94), évidemment, mais aussi pour *La Passion* (illustrations 2-98 et 2-100). Les éléments décoratifs s'amenuisent également. Les lettrines, par exemple, qui envahissaient les pages et les illustrations des ouvrages néo-médiévaux (**illustration 2-71**) ou romantiques (illustrations 2-88) du début des années 1930, se réduisent ainsi souvent à des majuscules sépia de petite taille en fin de période (illustration 2-96).

Il est possible d'interpréter ces constats en imaginant que la forme des premières publications imprimées avenue Junot, qu'elles soient de type néo-médiéval ou romantique, correspond au « projet » que Daragnès avait en tête lorsqu'il s'était lancé dans l'installation de son imprimerie. La crise du livre de luxe, qu'il dut affronter dès 1928, n'éroda pas son « enthousiasme », du moins au début, et il parvint pendant plusieurs années à trouver des commanditaires pour ses diverses créations marquées par la couleur et par l'inventivité de leur décoration. L'évolution du contexte politique et social, celle aussi de son état d'esprit personnel, sans doute, enfin celle des attentes de ses clients, le conduisirent ensuite à proposer des ouvrages plus austères, avec, comme point ultime de cette mutation, *La Passion* qu'il acheva sous l'Occupation. Ayant brossé les aspects généraux d'illustration et de présentation du corpus *Au cœur fleuri*, il est possible maintenant de commenter rapidement, dans ce cadre, les caractéristiques de quelques ouvrages-types de cette période.

Le Roman de Tristan et Iseult apparaît comme le véritable ouvrage inaugural des presses de l'avenue Junot (illustration 2-73)¹⁷³. La passion de Daragnès pour l'opéra¹⁷⁴ et ses motivations pour ces textes d'inspiration traditionnelle l'avaient conduit à choisir ce roman comme premier grand-œuvre. Ce « livre » est le premier de ses ouvrages d'inspiration « néo-médiévale ». Le cadrage des scènes est souvent classique et les attitudes des personnages sont figées (**illustration 2-71**). Toutefois, çà et là, des touches d'humour apparaissent, souvent dans les détails – au fil des partitions de musique, par exemple (illustration 2-72) – comme dans les enluminures du Moyen Âge d'ailleurs¹⁷⁵, reflétant ainsi la personnalité aux multiples facettes de l'artiste. Les lettrines imagées de l'ouvrage (**illustration 2-71**) sont bien sûr d'inspiration

¹⁷³ Même si *Le Bar de la Fourche*, un texte contemporain « facile » illustré par Falké et financé par la librairie Elvire Choureau, fut bien le premier titre imprimé par Daragnès. Pour mémoire également, la devise *Au cœur fleuri* est inspirée du texte de *Tristan et Iseult*. Enfin, le « livre » est dédié à sa compagne et future épouse Janine, au même titre qu'il dédiera à ses parents ses grands-œuvres suivants, *Terres chaudes* et *La Passion*.

¹⁷⁴ En référence à l'opéra de Wagner : J.-R. Thomé, « Le livre illustré. Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) », dans *France-Asie. Revue de culture et de synthèse franco-asiatique*, n° 61-62, juin-juillet 1951, p. 136.

¹⁷⁵ Cf. également l'envoi du « traducteur » du texte, Pierre Champion, à Daragnès, lui aussi rédigé sur un ton plaisant.

médiévale. L'imagerie, souvent narrative, frappe surtout par les couleurs somptueuses employées, ainsi que le notait André Warnod à la parution du *Roman* :

Des ciels bleus, de l'outremer le plus lourd à l'azur le plus léger, de vertes forêts giboyeuses, des dames en riches atours. Il y a dans ses étoffes des rouges et des bleus d'un poids magnifique. Qui autre que Daragnès aurait pu obtenir par la gravure sur bois cette richesse [...] ¹⁷⁶.

Le récit de Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, est l'archétype des livres « romantiques » du corpus, ceux-là même sans doute qui devaient répondre aux attentes des bibliophiles ¹⁷⁷. La préface du livre, signée de Giraudoux, pose cependant question. S'adressant à Daragnès, l'écrivain s'excuse, avec beaucoup d'humour, de ne pas faire part, dans son texte léger, de ses convictions religieuses... Ces questions faisaient-elles l'objet d'un débat entre les deux amis ? Le livre s'ouvre sur une page de titre à la décoration exotique et colorée (illustration 2-74) et l'ouvrage abonde en nus de *Suzanne* en vue plongeante, un motif récurrent chez Daragnès (illustration 2-76). Les lettrines du livre sont de grandes majuscules bleu sur fond imagé (illustration 2-75), très différentes donc de celles de *Tristan et Iseult*. Les deux romans ont cependant en commun une typographie avec des hampes terminales sur certaines lettres.

Daragnès fut une fois de plus à l'origine de l'un des grands succès d'illustration de Segonzac en mettant sur pied le projet de *Bubu de Montparnasse* ¹⁷⁸. Après s'être accordé avec les « XXX de Lyon », le peintre passa beaucoup de temps à « vivre son livre » ¹⁷⁹ en se documentant visuellement dans les rues de Paris, à l'hôpital Beaujon et à l'hôpital Saint-Louis, convoquant même des prostituées dans un bouge pour saisir sur le vif leurs portraits (illustrations 2-78 et 2-79). Segonzac grava sur le motif 165 planches dont seule une petite centaine fut retenue ¹⁸⁰. L'ouvrage n'en comporte pas moins une « page de titre » décomposée en trois, avec trois eaux-fortes introductives (illustration 2-77), et un frontispice sur une double page, de quoi sans doute satisfaire les bibliophiles lyonnais. Les critiques soulignèrent à l'époque, pour un tel roman, l'équilibre délicat, entre réalisme et interprétation, atteint par Segonzac au travers de ses illustrations :

¹⁷⁶ André Warnod, « Les Beaux Livres illustrés », dans *L'Ami du lettré*, Almanach 1929, p. 227.

¹⁷⁷ Cf. Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁹ *Dunoyer de Segonzac*, exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mansart, juin-septembre 1958, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁰ Jean Melas Kyriazi, *op. cit.*, p. 85.

Il a vu, il a senti, et, devant son imagination, une vision a surgi, combinant, selon un dosage que la critique ne peut mesurer, ce que la réalité extérieure offre à l'artiste, et ce que l'artiste, de son intérieur, lui rend¹⁸¹.

Le livre reste de présentation « austère », proche de celle des ouvrages de guerre de l'artiste parus à La Banderole ou chez Émile-Paul frères.

La spécificité de *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob, autre titre de la veine traditionnelle et chrétienne, réside dans ses illustrations typographiques (illustration 2-81). Daragnès s'est inspiré, pour ces exercices, des ouvrages de la Renaissance, mais en en renouvelant la finalité, comme l'explique le critique J.-R. Thomé :

J'ai souligné, au début de cet article, l'intelligente attention de Daragnès aux suggestions du passé pour l'enrichissement de sa personnalité. À cet égard, « *La Croisade des Enfants* » (1930), de Marcel Schwob, offre un exemple significatif. Les typographes de la Renaissance affectionnaient pour les fins de chapitres des ordonnances pittoresques, en leur donnant la forme de pendentifs, de coupes ou de sabliers, etc... Mais c'était là une sorte de divertissement, une fantaisie qui rompait tout-à-coup le caractère compact et régulier de la page, sans que l'esprit du texte justifiât de telles inventions. Or, l'originalité de Daragnès a été de les renouveler, en les accordant au sujet. Dans la « *Croisade des Enfants* », les fins de chapitres ont été appropriées à chacun des « récitants ». C'est un sablier pour le Pape Innocent II, une toupie pour le Kalandar, une pomme pour la petite Allys [...] ¹⁸².

Peter Frank souligne également la virtuosité typographique de la table des matières de l'ouvrage (illustration 2-82), « un morceau d'anthologie (en plomb !) à étudier dans toutes les écoles d'art » ¹⁸³.

Avec *Cité nef de Paris* de Suarès, paru en 1933 pour les Bibliophiles du Palais, Daragnès renouait plutôt avec la forme d'une précédente publication *Au cœur fleuri* éditée en 1929 par Émile-Paul frères, *La Bohème et mon cœur*. Les pages de titre des deux ouvrages se ressemblent (illustrations 2-59 et 2-83) et il s'agit, dans les deux cas, de gravures au burin en noir. D'élégantes lettrines, sous forme de majuscules bleues « modernes » (illustrations 2-84 et 2-85), relient le texte et les gravures en-tête de chapitre, ainsi que l'explique Jacques Mathey : « Sans limites linéaires, la gravure, surmontant quelques lignes de texte, joue avec une élégante lettrine bleue qui pare le livre d'un doux éclat de cobalt » ¹⁸⁴. Cette liaison par les lettrines reflète le souci constant de Daragnès d'une cohésion entre le texte, les illustrations et la typographie de ses ouvrages. J.-R. Thomé rappelait ainsi que, pour Daragnès, :

¹⁸¹ Paul Jamot, *Dunoyer de Segonzac*, Paris, Floury, 1941, p. 119.

¹⁸² J.-R. Thomé, « J.-G. Daragnès », dans *Le Courrier graphique*, n° 48, octobre 1950, p. 33.

¹⁸³ Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁴ Jacques Mathey, « Cité nef de Paris », dans *Plaisir de France*, n° 2, 1^{er} nov. 1934, [p. 47].

[...] un livre dans lequel on s'est borné à intercaler des hors-textes n'est pas un livre illustré. C'est, comme dit Mac Orlan, « un carton à estampes ». Daragnès a fort bien senti la nécessité pour une illustration de faire corps avec la typographie, et c'est dans les lettrines et les bandeaux ou les vignettes d'en-tête que ses intentions sont les plus évidentes¹⁸⁵.

Nous touchons là, bien évidemment, une différenciation-clé entre les productions de Kahnweiler et celles de Daragnès, sur laquelle nous reviendrons en quatrième partie.

Les quatre *Cahiers* de Colette, parus entre 1935 et 1936, furent illustrés tour à tour par Dignimont, Daragnès, Moreau et Segonzac¹⁸⁶. Les quatre artistes étaient des proches de l'écrivain, comme nous l'avons vu, et chacun d'eux livra, à sa manière, un témoignage d'amitié envers elle. Le « Grand Dig » – Dignimont – illustra avec une pointe d'humour le monde interlope de *Clouk* et de *Chéri* (illustration 2-87). Daragnès – Gab, sans doute, à la mode de Colette – réalisa d'élégantes illustrations orientalistes (illustration 2-89) pour *Notes marocaines* et *La Décapitée*. Luc-Albert Moreau – Toutounet selon Colette – rendit l'atmosphère du *Music-Hall* (illustration 2-91). Quant à Segonzac – le grand Dédé –, il donna, pour accompagner *Portraits et Paysages*, ses croquis pris sur le vif à la Treille Muscate, chez sa voisine à Saint-Tropez (illustration 2-92) : « Ces deux génies [Colette et Segonzac] sont frères : même intensité de réaction, même fierté, même style »¹⁸⁷.

L'homogénéité des quatre publications fut assurée par Daragnès qui conçut notamment des pages de titre « identiques », avec un « ET » disproportionné placé entre les intitulés des deux nouvelles de Colette concernées (illustration 2-86), et des lettrines colorées occupant quasiment une page entière (illustrations 2-88, 2-90 et 2-93). Ces lettrines, quelque peu « excessives », marquent l'apogée de ce type d'accompagnement des ouvrages par Daragnès. Elles s'amenuisèrent ou disparurent en effet par la suite. Cette évolution participa également à l'aspect plus austère de ses productions ultérieures de l'entre-deux-guerres.

L'un des ouvrages caractéristiques de cette période plus sombre est le *Chant funèbre pour les morts de Verdun* de Montherlant, édité par Daragnès. L'ouvrage, illustré de lithographies en noir de Luc-Albert Moreau (illustration 2-94), ne comporte, pour tout « ornement », que des majuscules en rouge aux débuts des chapitres.

¹⁸⁵ J.-R. Thomé, « J.-G. Daragnès », dans *Le Courrier graphique*, art. cit., p. 34.

¹⁸⁶ On pourra compléter les informations fournies au chapitre précédent sur le contexte d'édition de ces quatre « cahiers » en consultant la référence : Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette*, Paris, Éd. de Fallois, 1998, p. 360.

¹⁸⁷ Claude Roger-Marx, cité dans : *Dunoyer de Segonzac*, exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1958, op. cit., p. 15.

Daragnès acheva d'imprimer en début d'année 1940 son « carnet de voyage » effectué en Asie à bord du croiseur Gloire, *Terres chaudes. Tableaux de l'océan indien et de l'Indochine*. Cet ouvrage avait été commandité par la Société du livre d'art, une société de bibliophiles ancienne et plutôt conservatrice dans ses choix. Daragnès dédia ce livre à son père, décédé une dizaine d'années auparavant. L'ouvrage comporte un frontispice et quatorze gravures en couleurs, des retranscriptions par l'artiste de ses gouaches de voyage avec la technique des bois au repérage. Il s'agit en général de paysages. Les couleurs sont denses et sombres, les ciels sont chargés (illustrations 2-95 et 2-97). Nous sommes là bien loin de l'exotisme rêvé du Falké des années 1920, comme le rappelait à l'époque Pierre Mornand¹⁸⁸.

L'ouvrage comporte peu d'éléments d'ornementation, essentiellement des lettrines, sous la forme de grandes majuscules italiques de couleur sépia (illustration 2-96). Daragnès avait donc renoué pour ce livre avec cette pratique, mais de manière retenue.

Ce fut cette fois à sa mère, décédée en 1941, que Daragnès dédia un autre de ses grands-œuvres, achevé pendant l'Occupation : *La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Le livre comporte une traduction par Paul Claudel du Psaume XXI ainsi que les récits de la Passion selon les quatre évangiles (illustration 2-99). L'ouvrage s'inscrit, bien évidemment, dans la série des livres de Daragnès d'inspiration traditionnelle et chrétienne¹⁸⁹. Dès 1935, l'artiste avait fait le choix d'une mise en page particulière, appliquée à l'ensemble de l'ouvrage, avec une justification du texte en forme de croix et un positionnement des vignettes au centre de cette dernière (illustration 2-100). Daragnès avait en partie utilisée cette mise en page pour *Semana santa* et la *Semaine sainte*, mais, pour ces livres, il s'était donné plus de flexibilité en ajustant la taille et la position de ses illustrations. Il s'agissait donc, pour *La Passion*, d'un exercice de typographie particulièrement délicat, comme l'explique J.-R. Thomé :

Avec « La Passion de N. S. » (1945), [...], Daragnès revenait encore dans la présentation typographique au symbolisme de la Croix. Il attachait à ce livre une importance exceptionnelle, car il avait eu à résoudre d'irritants problèmes d'équilibre pour parvenir à l'harmonie de la page. Lui-même m'avait conté les essais sans cesse renouvelés [...] ¹⁹⁰.

Au contraire de ses autres productions d'inspiration religieuse, Daragnès n'abusa pas pour *La Passion* des ornements « médiévaux ». Les lettrines, par exemple, se limitent à de petites

¹⁸⁸ Pierre Mornand, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Vingt-deux artistes du livre, op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁹ Le sigle *Au cœur fleuri* est surmonté cette fois d'une deuxième croix.

¹⁹⁰ J.-R. Thomé, « J.-G. Daragnès », dans *Le Courrier graphique, art. cit.*, p. 33.

majuscules bleues. L'imagerie, descriptive des scènes de l'Évangile, est réalisée en camaïeu de brun (illustrations 2-98, 2-100 et 2-101) :

Des figures au bistre profond sont contenues dans le bel ensemble typographique des pages, commentant les scènes tant de fois interprétées. Comme les artistes du Moyen-Âge, Daragnès a su mêler le spirituel à un réalisme très affirmé¹⁹¹.

L'ornementation du livre reste donc retenue. Par le choix de son sujet, bien sûr, mais aussi par tous les éléments de son architecture, *La Passion* inspire « solennité » et « dépouillement ». Pour, en quelque sorte, parachever son œuvre, Daragnès conçut une version « monumentale » de l'ouvrage dont la couverture est ornée de plaques d'ivoire¹⁹² représentant la Passion du Christ (illustration 2-102), telle un précieux antiphonaire du Moyen Âge¹⁹³.

Fruit de dix années de travail monacal, *La Passion* ne pouvait que correspondre à l'expression des convictions intimes de Daragnès, comme, dès 1935, le présentait Mac Orlan :

Daragnès est soutenu par la foi. Son visage est celui d'un croyant. Il importe peu qu'il nous révèle les mystères de sa sentimentalité intime : elle se complaît dans le silence et une sorte d'orgueil riche en exemples et en enseignements¹⁹⁴.

¹⁹¹ Pierre Mornand, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹² Daragnès grava lui-même ces plaques.

¹⁹³ Daragnès proposait apparemment des versions reliées de ses ouvrages avec des couvertures originales de sa conception. Le recensement de ces « œuvres totales » reste à effectuer. *La Passion* est le seul cas rencontré en ayant consulté au moins un exemplaire de toutes les œuvres produites par Daragnès.

¹⁹⁴ Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, *art. cit.*, p. 27.

Chapitre 6

La réception de l'œuvre de Daragnès

Une réception pléthorique

Comme nous l'avons indiqué en introduction, les études de réception présentées dans cette recherche portent sur une période s'étendant jusqu'en 1950. Dans le cas particulier de Daragnès, il s'agit donc d'un examen de l'accueil de son œuvre de son vivant¹. Cette étude est centrée sur la réception de ses publications parues pendant l'entre-deux-guerres. Certains commentaires spécifiques à ses réalisations postérieures à 1940 ne sont donc pas repris. Cet examen, enfin, ne porte que sur les travaux d'illustrateur et d'architecte du livre de Daragnès. Nous ne traitons donc pas, ou que très accessoirement, par exemple, de la perception de son œuvre peinte.

Cette étude est avant tout basée sur les écrits de la critique de bibliophilie. Comme cela est le cas pour les examens équivalents effectués sur les œuvres de Kahnweiler et de Serveau, il est cependant fait appel à d'autres sources d'information. Celles-ci seront présentées au cas par cas.

De 1918, l'année de parution de *La Ballade de la geôle de Reading*, jusqu'à son décès, les travaux de Daragnès ont fait l'objet d'un suivi attentif de la part de la critique bibliophilique². Celle-ci s'exprima dans des revues dédiées à ce domaine, comme *Plaisir de bibliophile* (1925-1931) ou *Byblis* (1921-1931), ou par le biais de rubriques spécifiques paraissant dans divers media comme des journaux généralistes, à l'instar du *Mercur de France* (1889-1965), des revues d'art, comme *L'Amour de l'art* (1920-1939), *L'Art et les artistes* (1905-1939) ou la *Gazette des beaux-arts* (1909-1945), ou, enfin, des revues spécialisées dans les métiers du livre et de l'imprimerie comme *Arts et métiers graphiques* (1927-1939). Les réalisations de Daragnès ont également fait l'objet d'analyses dans la plupart des ouvrages de synthèse ou des anthologies traitant du livre, de l'illustration ou de la gravure, à l'instar des publications de

¹ Daragnès est en effet décédé en 1950.

² Comme nous l'indiquons en introduction à la bibliographie, les références détaillées des articles de périodiques cités dans ce chapitre ne sont pas reprises dans cet inventaire. Seuls les intitulés de ces périodiques y sont reportés, avec une indication des dates de début et de fin de la recherche documentaire effectuée. Nous commentons en revanche ici ces sources, auxquelles il est également fait appel lors des études de réception des œuvres de Kahnweiler et de Serveau.

Raymond Hesse³, de Noël Clément-Janin⁴, de Roger Avermaete⁵, de Léopold Carteret⁶ ou d'André Lejard⁷.

La « couverture » critique de l'œuvre de Daragnès s'est avérée extrêmement dense et nous avons dénombré, sans vouloir être exhaustif, de l'ordre de 200 références, articles, rubriques ou livres, citant les travaux de Daragnès entre 1918 et 1950, en ayant pris soin d'exclure les annonces de parutions, les appels à souscription ou de simples mentions d'ouvrages. Nous nous sommes attaché, dans ces conditions, à ne relever que les faits marquants de cette réception ainsi qu'à rendre compte de son évolution au cours de la période étudiée. Les références utilisées pour cette revue ne font l'objet de citations que lorsque celles-ci ont été jugées nécessaires, d'autant plus qu'en l'absence d'archives de Daragnès ou de ses maisons d'édition, nous avons fait appel à ces mêmes sources, en les citant le cas échéant, pour l'établissement de son parcours ou pour l'explication de son œuvre. Cette analyse de réception est présentée chronologiquement.

Un succès fulgurant (1918-1925)

Les premières références significatives traitant des travaux de Daragnès datent de 1919, soit l'année suivant celle de la parution de la *Ballade* et de *Monsieur d'Amersœur*. Le jeune critique d'art Claude Roger-Marx comptait ainsi Daragnès parmi les acteurs de la « jeune gravure sur bois », à l'instar de Louis Jou ou de Carlègle, emboîtant les pas d'Auguste Lepère⁸. Roger-Marx mettait donc en avant essentiellement ses talents de graveur et d'illustrateur. Dès cette période, en revanche, Mac Orlan présentait son ami en tant qu'un architecte du livre, soucieux, dans ses réalisations, d'une pleine harmonie entre typographie, illustrations et mise en page⁹. Il est vrai que l'écrivain savait que Daragnès avait entièrement conçu et fait imprimer ses deux premières publications-phares. Les éloges de Mac Orlan s'avèrent cependant un peu appuyés lorsqu'il énonce que la version du *Corbeau* réalisée par Daragnès a plus de tempérament que celle de Manet : « Le bois de Daragnès qui sert de frontispice à son édition

³ Raymond Hesse, *Le livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, 1927, *op. cit.* et Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, 1929, *op. cit.*

⁴ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928, 1931-1932*, *op. cit.*

⁵ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, 1928, *op. cit.*

⁶ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes : 1875 à 1945, 1946-1948*, *op. cit.*

⁷ *The Art of the French Book from Early Manuscripts to the Present Time*, André Lejard (ed.), introd. by Philip James, London, P. Elek, 1947, 166 p.

⁸ Claude Roger-Marx, « Auguste Lepère », dans *Gazette des beaux-arts*, janvier 1919, p. 74.

⁹ Pierre Mac Orlan, « Les livres illustrés », dans *Mercure de France*, 16 janvier 1919, p. 368-370.

du *Corbeau* donne au livre une personnalité qu'on ne trouve pas dans l'édition illustrée de Manet »¹⁰.

Deux articles de revue sur le renouveau de la gravure sur bois parurent en 1920. Les contributions de Daragnès à ce mouvement paraissent à cette époque encore en phase d'évaluation puisque le critique très écouté, et xylographe lui-même, Jean-Alexis Morin-Jean ne faisait pas mention de l'artiste dans son historique¹¹ alors que René Chavance¹² incluait au contraire Daragnès dans la « jeune phalange des derniers rénovateurs du bois ». Les appréciations portées à cette époque sur les dernières publications de Daragnès sont également partagées. Le journaliste et bibliophile René Blum, qui interviendra peu après pour suggérer à l'équipe de *La Banderole* le projet des *Croix de bois*, soulignait, par exemple, « la fantaisie savoureuse » des illustrations de *Protée*¹³ tandis que Roger-Marx trouvait la facture de ces bois « superficielle » et l'expression d'une certaine facilité de la part de l'artiste¹⁴.

En 1921, le rôle de Daragnès en tant que l'un des acteurs de la nouvelle gravure sur bois semble établi avec l'intervention du critique d'art et de bibliophilie Noël Clément-Janin¹⁵. Ce dernier comptait en effet l'artiste parmi les xylographes¹⁶ qui, succédant aux graveurs de profession, « possédaient ce sens de la gravure qui est un don et qui fait qu'une planche exprime ou n'exprime pas ». Les activités de *La Banderole* ayant débuté en 1920, les commentaires de la critique bibliophilique des années 1921 et 1922 portèrent évidemment sur les productions de cette maison. Roger-Marx¹⁷, tout d'abord, salua les premiers pas à la pointe-sèche de Segonzac pour *Les Croix de bois* – « Segonzac grandit tout ce qu'il touche » –. Le critique mit ensuite en avant l'originalité de l'organisation prévalant au sein de *La Banderole* :

Voici qu'enfin un écrivain, Pierre Mac-Orlan, et un artiste averti, Daragnès, *dirigent* une maison d'édition dans un sens bien déterminé. Leur but est de faire appel à des contemporains choisis, à des jeunes, de publier des ouvrages d'un prix modéré, qui aient du poids [...] ¹⁸.

¹⁰ *Ibid.*, p. 370.

¹¹ Morin-Jean, « Essai sur la gravure sur bois originale moderne », dans *L'Art et les artistes*, 1920, p. 117-126.

¹² René Chavance, « La gravure sur bois et les modernes xylographes », dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 5, mai 1920, p. 203-211.

¹³ René Blum, « Le carnet du bibliophile », dans *L'Amour de l'art*, mai-décembre 1920, p. 98-99.

¹⁴ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 15 août 1920, p. 227-230.

¹⁵ Noël Clément-Janin, « Le bois original et le bois d'interprétation », dans *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1921, p. 191-194.

¹⁶ Comme Henri Rivière, P.-É. Colin, Jeannot, J.-É. Laboureur ou Gabriel Belot.

¹⁷ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 15 avril 1921, p. 509-512.

¹⁸ *Ibid.*, p. 511.

René Blum¹⁹ soulignait bien évidemment les « émouvantes illustrations » de Segonzac pour le récit de Dorgelès et commentait d'autres ouvrages de La Banderole comme *Les Moralités légendaires* illustrées par Daragnès. Pour ce dernier titre, Roger-Marx²⁰ constatait un désaccord de tempérament entre l'artiste et l'auteur, Jules Laforgue, et questionnait même le choix du bois gravé. Le même critique faisait état, en revanche, de « l'admirable sève tragico-comique » de Gus Bofa dans les *Conseils aux domestiques* de Jonathan Swift.

Ce dernier ouvrage n'avait pas attiré l'attention que de critiques de bibliophilie. André Breton, par exemple, citait ce livre dans un de ses courriers à Jacques Doucet²¹. L'écrivain avait pris la suite d'André Suarès en tant que conseil du mécène pour la constitution de sa bibliothèque privée. Curieusement, cependant, l'ouvrage de Swift n'entra pas dans la collection du couturier qui ne comporte, venant de La Banderole, que les œuvres complètes – non illustrées – de Rimbaud²². Il est possible que Breton se soit, en réalité, plus intéressé au texte de Swift qu'aux illustrations de Gus Bofa²³. Nous reviendrons plus loin sur la perception des publications de Daragnès que pouvaient avoir les surréalistes ou une personnalité comme Jacques Doucet.

Le premier article monographique sur l'œuvre de Daragnès, signé par le conservateur de musée, critique d'art et écrivain Raymond Escholier, parut en avril 1924²⁴. Cette revue, élogieuse, de ses réalisations apparaît comme assez pertinente et complète²⁵. L'auteur mentionne, sans plus de détail, les rôles tenus par l'artiste à La Banderole puis chez Émile-Paul frères, montrant qu'à cette époque, Daragnès restait avant tout perçu comme un illustrateur de talent. Escholier fut aussi l'un des rares commentateurs à déplorer le manque d'intérêt pour les travaux de peintre de l'artiste, comparant son sort à celui de Daumier. Deux autres publications générales sur l'illustration d'après-guerre²⁶, parues également en 1924, relativisent plutôt la portée des réalisations de Daragnès. Le succès de la vente aux enchères de ses œuvres à Drouot,

¹⁹ René Blum, « La section du livre au Salon d'Automne », dans *L'Amour de l'art*, n° 11, novembre 1921, p. 365-366.

²⁰ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 15 juillet 1922, p. 494-495.

²¹ Lettre d'André Breton à Jacques Doucet du 5 juin 1921 reproduite dans : André Breton, *Lettres à Jacques Doucet : 1920-1926*, présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, 2016, p. 94.

²² Selon un recensement du catalogue de la BLJD en se référant à l'indication « Collection Jacques Doucet ». Une exception a cependant été faite pour *Les Aventures burlesques...* de Nerval illustrées par Constant Le Breton.

²³ Voir le commentaire d'Étienne-Alain Hubert en note 3, *ibid.*, p. 94.

²⁴ Raymond Escholier, « Daragnès », dans *Art et Décoration*, avril 1924, p. 107-114.

²⁵ Escholier égratigne cependant Daragnès sur ses premiers essais à l'eau-forte pour *Pêcheur d'Islande*.

²⁶ Charles Saunier, « Orientation actuelle du livre français de bibliophilie », dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 9, septembre 1924, p. 203-211 et Léon Pichon, *The new book-illustration in France*, translated by Herbert B. Grimsditch, London, the Studio, 1924, 168 p.

en novembre 1924, constitue, en revanche, un bon marqueur de sa renommée au sein du milieu bibliophilique.

L'année 1925, celle d'une première consécration de Daragnès, débuta par des commentaires mitigés sur son parcours et sur ses travaux. Présentant les derniers développements de la gravure et du livre illustré, Roger-Marx²⁷ observait tout d'abord que l'illustration s'avère un débouché heureux pour maints artistes dont la peinture manque d'originalité. Le premier illustrateur cité à la suite de cette remarque est Daragnès, sans toutefois que le critique ne fasse un lien direct entre son observation et le parcours de l'artiste. Commentant, par ailleurs, ses derniers travaux, Roger-Marx restait réservé sur la facture de ses eaux-fortes et préférait les planches de *Faust* à celles d'*Isabelle*. René Blum²⁸, qui continuait à suivre de près et à apprécier les publications de Daragnès, portait également un commentaire critique sur l'accompagnement imagé d'*Isabelle*, non pour des motifs techniques comme le faisait Roger-Marx, mais parce que celui-ci lui paraissait peu en phase avec l'atmosphère du roman de Gide : « Je dois dire pourtant, qu'à mon sens, ces images magnifiques évoquent imparfaitement les personnages et les décors du roman de Gide »²⁹.

Ces commentaires « de détail » n'obscurcirent en rien la consécration que Daragnès reçut en participant à l'« Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes » de Paris. Exposant de la classe 15, « Art et industrie du livre »³⁰, comme de très nombreux illustrateurs, mais aussi éditeurs et imprimeurs, Daragnès obtint un Grand Prix, soit la récompense la plus élevée décernée par le jury de l'exposition³¹. Parmi les autres lauréats de ce même Grand Prix, on note Ambroise Vollard³², en tant qu'éditeur, Coulouma, en tant qu'imprimeur – l'un des imprimeurs de Daragnès –, et Carlègle et Hermann-Paul pour les illustrateurs. L'artiste se voyait également récompensé, implicitement, pour son rôle de directeur artistique chez Émile-Paul frères puisque cette maison d'édition obtint un Diplôme d'honneur, soit la distinction suivante après le Grand Prix – venaient ensuite les médailles d'or, d'argent, de bronze –.

²⁷ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 1^{er} mars 1925, p. 506-511.

²⁸ René Blum, « Chronique. La section du livre au Salon d'Automne », dans *L'Amour de l'art*, 1925, p. 69-71.

²⁹ *Ibid.*, p. 70.

³⁰ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes : catalogue général officiel*, Paris, avril-octobre 1925, *op. cit.*, p. 107.

³¹ « Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : liste des récompenses », dans *Journal officiel...*, *art. cit.*, p. 100 et *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : rapport général, Livre, classe 15, op. cit.*, p. 53.

³² Nous avons déjà mentionné certains de ces éléments en traitant de la réception de l'œuvre de Kahnweiler.

L'année se termina³³ avec la parution, dans une nouvelle revue, *Plaisir de bibliophile*³⁴, d'un second article monographique sur Daragnès, signé cette fois par l'ami Mac Orlan³⁵. L'écrivain rappelait notamment le projet d'installation à Montmartre de « l'un des meilleurs illustrateurs de notre temps » et ses travaux en cours sur un *Tristan et Iseult*.

« Le maître du Livre d'Art français » (1926-1937)

Pas moins de quatre ou cinq articles de *Plaisir de bibliophile* traitèrent de près ou de loin, en 1926, du parcours et des travaux de Daragnès. Roger Dévigne, tout d'abord, présenta une revue des « architectes du livre » de 1900 à 1925³⁶. L'étude paraît plutôt centrée sur la période antérieure à 1920 puisque ni le cas de Daragnès, qualifié d'« épris de hardiesse moderne » ni celui de son concurrent Louis Jou, jugé « courageux et studieux », ne sont véritablement traités. En tout cas, en 1926, Daragnès n'était pas, ou pas encore, considéré comme un « architecte du livre » aux yeux d'un critique de bibliophilie comme Dévigne. Mac Orlan signa ensuite un article sur Chas Laborde dans lequel il rappelait le rôle joué par Daragnès à La Banderole et chez Émile-Paul frères vis-à-vis de cet artiste notamment³⁷. Sollicité par la revue, comme ses collègues Jou et Laboureur, Daragnès raconta les circonstances de ses premières publications³⁸. Quelque peu marri, sans doute, que l'on ne s'intéresse qu'à ses propres travaux d'illustration et moins à ses réussites en tant que directeur artistique, il clôtura son exposé en rappelant qu'il avait lancé la carrière de plusieurs artistes du livre désormais renommés comme Segonzac, Gus Bofa, Falké ou Chas Laborde³⁹. Georges Première, enfin, rendit compte des résultats d'une enquête, menée auprès de bibliophiles de renom, sur « les dix plus beaux livres illustrés du XX^e siècle »⁴⁰. Une liste d'une cinquantaine de « candidats » avait été proposée en 1925 au

³³ Les publications citant les travaux de Daragnès sont particulièrement nombreuses en 1925 et nous n'avons mentionné ici que les plus marquantes.

³⁴ Cette revue, publiée par les éditions Au sans Pareil, fut dirigée par René Hilsum et par Paul Istel : *L'illustration en débat : techniques et valeurs, 1861-1931*, édition critique établie sous la direction de Anne-Christine Royère & Julien Schuh, *op. cit.*, p. 516.

³⁵ Pierre Mac Orlan, « Gabriel Daragnès : un romantique du XX^e siècle », dans *Plaisir de bibliophile*, 1^{ère} année, n° 4, novembre 1925, p. 195-205.

³⁶ Roger Dévigne, « Les architectes du livre de 1900 à 1925 », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 5, hiver 1926, p. 11-24.

³⁷ Pierre Mac Orlan, « Chas Laborde, un illustrateur de la rue », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 6, printemps 1926, p. 67-77.

³⁸ Jean-Gabriel Daragnès, « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 6, printemps 1926, p. 78-81.

³⁹ Daragnès omet de mentionner Hermine David. Faisait-il une distinction pour son cas ?

⁴⁰ Georges Première, « Les plus beaux livres illustrés du XX^e siècle », dans *Plaisir de bibliophile*, 1^{ère} année, n° 4, automne 1925, p. 226-230 et Georges Première, « Enquête sur les plus beaux livres illustrés du XX^e siècle », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 5, hiver 1926, p. 37-44.

lancement du sondage et quatre titres du « corpus Daragnès » en faisaient partie : la *Ballade*, *Les Croix de bois*⁴¹, *Faust* et *Tendres stocks*⁴². Aucun ouvrage illustré ou dirigé par Daragnès ne figure au palmarès final, remporté par *À Rebours* de J.-K. Huysmans et de Lepère (1903). La *Ballade* comme *Le Bestiaire* d'Apollinaire et de Dufy n'eurent droit qu'à un « accessit ».

On peut rappeler également, toujours en 1926, l'intervention particulièrement élogieuse de Claude Roger-Marx à propos de *La Jeune Parque*⁴³, citée au chapitre précédent. Comme nous l'avons évoqué, le critique mettait cependant en avant essentiellement les qualités techniques de l'ouvrage et rappelait le rôle tenu par Paul Valéry lui-même dans sa réalisation.

André Warnod, enfin, signa pour *L'Ami du lettré* le troisième article monographique paru sur l'œuvre de Daragnès⁴⁴. L'année suivante, en 1927 donc, dans le même almanach des courriéristes littéraires, Warnod récidiva, en quelque sorte, en insistant sur le rôle tenu par son ami chez Émile-Paul frères, ce qui n'était que rarement souligné par les critiques de bibliophilie qui s'intéressaient d'abord aux œuvres et aux illustrateurs⁴⁵ et moins au « chef d'orchestre » qui les dirigeait.

Un quatrième article dédié aux travaux de Daragnès parut dans la revue *Triptyque*⁴⁶, sous la signature de Jean Villebois. Son originalité est de débiter par un commentaire sur la peinture de l'artiste.

Enfin, l'avocat et bibliophile Raymond Hesse fit paraître en 1927 la première anthologie sur le livre d'art couvrant de manière détaillée les publications de l'après-guerre⁴⁷. Les rôles successifs et les travaux de Daragnès sont bien mentionnés et analysés avec justesse, ce qui est remarquable du fait du manque de recul de l'auteur. Avec cet ouvrage, Daragnès « qui s'est voué à la fabrication du livre et veut être l'architecte total d'un ouvrage »⁴⁸ entrait, en quelque sorte, dans l'histoire du livre d'art français.

Une nouvelle revue, luxueuse, destinée aux professionnels de l'imprimerie, *Arts et métiers graphiques*, vit le jour en 1928. Elle comporta une rubrique de bibliophilie tenue par le

⁴¹ Illustré par Segonzac.

⁴² Illustré par Chas Laborde.

⁴³ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1926, p. 215-218.

⁴⁴ André Warnod, « Jean-Gabriel Daragnès et le livre moderne », dans *L'Ami du lettré*, 1926, p. 377-381.

⁴⁵ André Warnod, « Le livre moderne », dans *L'Ami du lettré*, 1927, p. 215-229.

⁴⁶ Jean Villebois, « Daragnès », dans *Triptyque : Lettres, Arts, Sciences*, n° 5, Paris, 1927, p. 27-31.

⁴⁷ Raymond Hesse, *Le livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, op. cit. La précédente revue, moins exhaustive, du même sujet, celle de Léon Pichon, datait de 1924.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 196.

critique Bertrand Guégan puis par Jean Bruller. Ce périodique fut, semble-t-il, le premier à saluer le démarrage des presses de Daragnès avec la parution du *Bar de la Fourche* illustré en couleurs par Falké⁴⁹. B. Guégan fit état de « pages qui resteront parmi les plus jolies qu'on ait imaginées ». Toutefois, en spécialiste de l'impression, le critique déplorait que les illustrations de Falké n'aient pas été tirées en trichromie :

Certes, nous nous trouvons en présence d'un tour de force ; mais nous regrettons qu'en superposant un grand nombre de bois, on ait perdu en fraîcheur de ton ce qu'on a gagné en exactitude⁵⁰.

Cette intervention, faite dès la première utilisation par Daragnès de sa technique d'excellence, le bois en couleurs au repérage, posait bien la question de la « valeur ajoutée » de ce procédé.

Le même Bertrand Guégan proposa en novembre un article original sur « Les collections de plaquettes » parues depuis la guerre⁵¹. Le critique présentait notamment, sous ce libellé, à la fois les productions de La Banderole, dans leur globalité, et les collections d'Émile-Paul frères « Portrait de la France » et « Ceinture du Monde ». Faisant ressortir l'homogénéité et la spécificité de ces séries de demi-luxe, Guégan mettait donc en avant, implicitement, la « main » de Daragnès.

Claude Roger-Marx salua lui aussi l'installation de l'artiste avenue Junot mais il s'abstint, à ce stade du moins, de commenter les premières réalisations *Au cœur fleuri*, préférant signaler la parution des *Tableaux de Paris*⁵² chez Émile-Paul frères et mettre en avant le rôle de Daragnès chez cet éditeur : « cet artiste édifie, avec une rare intelligence, des ouvrages dont la formule varie suivant l'auteur et ne s'emprisonne jamais dans une conception uniforme »⁵³. Le critique avait ainsi bien identifié l'une des caractéristiques des productions de Daragnès chez cet éditeur : une cohérence dans la diversité.

Sur le plan des ouvrages de revue, l'écrivain et critique d'art belge Roger Avermaete publia en 1928 *La Gravure sur bois moderne de l'Occident*⁵⁴. Traitant de la xylographie en France, le critique mentionnait bien évidemment Daragnès, membre du « groupe de ces graveurs

⁴⁹ Bertrand Guégan, « L'œil du bibliophile », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 5, 20 mai 1928, p. 325.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ Bertrand Guégan, « Les collections de plaquettes », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 8, 15 novembre 1928, p. 496-502.

⁵² Nous verrons plus loin que Roger-Marx fut, parmi les premiers, un tenant des « livres de peintres ». Il n'est donc pas étonnant qu'il se soit intéressé aux *Tableaux de Paris*.

⁵³ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1928, p. 231-232.

⁵⁴ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, 1928, *op. cit.*

vigoureux, les meilleurs de la France d'aujourd'hui ». Tout en reconnaissant le rôle de l'artiste dans le renouveau du bois gravé français, Avermaete livra toutefois un bilan en demi-teinte de ses travaux :

Avec le recul de quelques années, [ses] gravures ne témoignent pas d'une audace extraordinaire. Elles prouvent un métier de bonne tradition respectant la matière du bois et sachant la faire valoir [...] ⁵⁵.

Comme nous l'avons indiqué au chapitre 5, les gravures de la *Ballade* de Daragnès ont dû paraître, aux yeux d'Avermaete, bien sages par rapport à celles, par exemple, qu'avait produites, dix avant lui, l'artiste expressionniste allemand Erich Heckel pour le même texte de Wilde. Avermaete était par ailleurs un adepte inconditionnel, en matière de gravure sur bois, du noir et blanc et d'une facture contrastée, à l'instar, par exemple, des gravures de son compatriote Frans Masereel. Il est donc assez logique qu'il ne fasse pas grand cas, en réalité, des travaux de Daragnès et d'ailleurs de ceux de la plupart des xylographes français.

Le couturier et mécène Jacques Doucet décéda en 1929 et ses acquisitions pour sa bibliothèque privée s'interrompirent en 1927-1928 ⁵⁶. Comme nous l'avons fait dans le cas de Kahnweiler, une photographie des ouvrages du « corpus Daragnès » présents dans cette collection peut servir de marqueur de la réception de ce corpus dans un milieu proche des avant-gardes. Nous avons ainsi dénombré de l'ordre de 25 titres figurant en 1928 dans la « collection Jacques Doucet » sur un total d'environ 120 ouvrages dirigés par Daragnès et parus à cette date ⁵⁷. On peut citer *La Jeune Parque* de Valéry, *Isabelle* de Gide, *Fermina Marquez* de Larbaud et de Chas Laborde, *Cressida* de Suarès ⁵⁸ et d'Hermine David, *Tableaux de Paris* etc. mais aussi plusieurs des ouvrages des collections « Portrait de la France » et « Ceinture du monde » d'Émile-Paul frères. En revanche, on ne trouve ni la *Ballade* ni, par exemple, *Les Croix de bois*. L'intérêt limité de Doucet et de son entourage pour les publications bibliophiliques de Daragnès se confirme donc ⁵⁹. Les sélections opérées semblent par ailleurs dictées plus par des intérêts littéraires qu'artistiques.

En 1929 et en 1930, l'édition bibliophilique retint en quelque sorte son souffle, espérant encore une reprise du marché après son effondrement en 1927-1928. La période débuta par un nouvel article dédié à Daragnès commentant son installation avenue Junot et ses premiers

⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁶ Du moins pour les ouvrages littéraires et illustrés.

⁵⁷ Ce décompte comprend les ouvrages pas ou peu illustrés.

⁵⁸ L'ouvrage comporte une dédicace imprimée de Suarès à Jacques Doucet.

⁵⁹ Nous nous référons aux commentaires effectués à propos des publications de Kahnweiler.

travaux *Au cœur fleuri*⁶⁰. Paul Istel notait ainsi que « pour Daragnès, le "luxe" d'un livre, c'est avant tout la perfection technique de tous ses matériaux ». Raymond Geiger⁶¹ et André Warnod⁶² firent part ensuite, tous deux, de leur admiration pour les bois en couleurs du *Roman de Tristan et Iseult*, en soulignant le « cran et la volonté » qu'il a fallu à Daragnès pour mener à bien ce chef-d'œuvre. Tour à tour, Bertrand Guégan⁶³, Raymond Geiger⁶⁴ et Pierre Guerquin⁶⁵ passèrent en revue les dernières réalisations *Au cœur fleuri* ainsi que les publications d'Émile-Paul frères. Chez cet éditeur, Guégan s'intéressa en premier lieu aux romans de Giraudoux et en particulier aux illustrations d'Hermine David pour *Bella*. Guerquin et Guégan commentèrent, tous deux, le *Roman du lièvre* comportant, comme nous l'avons vu, des illustrations de Roger de la Fresnaye gravées par Daragnès. À propos de ce titre, Guégan présenta une comparaison intéressante des techniques de transposition mises en œuvre par l'artiste avenue Junot et par Jacques Beltrand en se référant, pour ce dernier, aux illustrations en couleurs de Maurice Denis qu'il avait gravées pour *Les Petites Fleurs* :

Visant à la plus grande exactitude, Jacques Beltrand grave avec des croisillons et imite toutes les imperfections du pinceau. Daragnès, au contraire, ne pense pas que le respect de l'original doive interdire une transposition [...]. Beltrand décomposait en cinq ou six bois les aquarelles de Maurice Denis ; Daragnès se sert de vingt ou trente bois pour reconstituer une seule gouache, mais il parvient au moyen de ces superpositions que l'on aurait crues inutiles, à une richesse de ton insoupçonnée [...]⁶⁶.

On peut noter également un réflexe cocardier de Guégan s'insurgeant contre le peu de cas fait par Roger Avermaete aux xylographes français alors que :

L'ouvrage est copieusement illustré de reproductions de bois belges et allemands, reconnaissables à leur lourdeur, à leur laideur et à la prétention que paraissent avoir au génie ceux qui les ont gravés⁶⁷.

Les mêmes critiques de bibliophilie intervinrent en 1930. Geiger⁶⁸ et Guerquin⁶⁹ mirent en avant la version de *Bubu de Montparnasse* par Segonzac, le premier considérant l'ouvrage comme « un livre de première importance », le second étant plus réservé sur les gravures du

⁶⁰ Soit le cinquième article « monographique » dédié à Daragnès : Paul Istel, « Visite chez Daragnès », dans *Plaisir de bibliophile*, 5^e année, n° 17, mars 1929, p. 7-11.

⁶¹ Raymond Geiger, « Le Tristan et Iseult de J.-G. Daragnès », dans *L'Amour de l'art*, n° 10, 1929, p. 66-67.

⁶² André Warnod, « Les Beaux Livres illustrés », dans *L'Ami du lettré*, Almanach 1929, p. 225-244.

⁶³ Bertrand Guégan, « L'œil du bibliophile », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 10, 15 mars 1929, p. 631-632 et n° 12, 15 juillet 1929, p. 744-745.

⁶⁴ Raymond Geiger, « Bibliophilie », dans *L'Amour de l'art*, n° 10, 1929, p. 72-74 et p. 194.

⁶⁵ Pierre Guerquin, « Le beau livre en 1929 », dans *Byblis*, 32^e fasc., hiver 1929, p. 25-29.

⁶⁶ Bertrand Guégan, « L'œil du bibliophile », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 12, 15 juillet 1929, p. 744.

⁶⁷ Bertrand Guégan, « L'œil du bibliophile », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 11, 15 mai 1929, p. 692.

⁶⁸ Raymond Geiger, « Bibliophilie », dans *L'Amour de l'art*, n° 11, 1930, p. 275-277.

⁶⁹ Pierre Guerquin, « Le beau livre », dans *Byblis*, 33^e fasc., printemps 1930, p. 8-19.

peintre : « Ses eaux-fortes n'ont plus ici, dans la répartition des noirs et des blancs, le brillant qu'avaient celles du *Tableau de la boîte* ». Guégan, pour sa part, s'intéressa à *La Croisade des enfants* « qui évoque de précieux incunables » ainsi qu'au *Grand Meaulnes* d'Hermine David, confirmant son admiration à la fois pour les travaux de cette artiste et pour la transposition qu'en fit Daragnès⁷⁰.

Georges Première, pour *Plaisir de bibliophile*, jugea intéressant de lancer une deuxième enquête auprès des bibliophiles, cinq ans après la première, sur « les plus beaux livres illustrés des dix dernières années »⁷¹. Neuf titres sur une cinquantaine de suggestions appartiennent au « corpus Daragnès ». Le score final, fort différent de celui observé en 1925, place trois livres de ce corpus dans les dix premiers, avec *Les Croix de bois* et *Bubu de Montparnasse*, deux ouvrages de Segonzac, en 1^{re} et 8^e position et *Suzanne et le Pacifique* de Daragnès en 10^e place. Le travail d'architecte du livre, si ce n'est d'illustrateur, de Daragnès se trouva donc cette fois dûment reconnu.

En 1931, le milieu bibliophilique dut se rendre à l'évidence : « Le Livre d'après-guerre, en tant qu'il reflète une période, est bien mort », comme l'exprima Jean Bruller dans un article qui souleva d'ailleurs quelques vagues⁷². Les chroniques bibliophiliques s'espacèrent et des revues spécialisées comme *Byblis* ou *Plaisir de bibliophile* disparurent en fin d'année. Le temps des bilans était donc venu et c'est essentiellement au travers de ces articles ou ouvrages de revue que peut s'apprécier, pendant ces années de marasme, la réception de l'œuvre de Daragnès, ce dernier poursuivant à cette époque, tant bien que mal, ses activités, désormais limitées à l'avenue Junot après l'arrêt des publications d'Émile-Paul frères.

On peut citer tout d'abord un article qui n'est pas une revue mais une enquête, quelque peu « irréaliste » dans l'ambiance de l'époque, sur l'opportunité d'utiliser des procédés photomécaniques dans le livre de luxe⁷³. Les réponses sont, comme l'on pouvait s'y attendre, réservées du côté des bibliophiles. Les artistes sont au contraire plus ouverts en général à l'usage

⁷⁰ Bertrand Guégan, « L'œil du bibliophile », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 18, 15 juillet 1930, p. 1037-1038. Comme nous l'avons signalé, les illustrations d'H. David furent transposées par Daragnès avec sa technique des bois au repérage.

⁷¹ Georges Première, « Les plus beaux livres illustrés des dix dernières années », dans *Plaisir de bibliophile*, 6^e année, n° 21, avril 1930, p. 84-91, n° 23, 1930, p. 160-167 et n° 24, 1930, p. 211-216.

⁷² Jean Bruller, « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », dans *Arts et métiers graphiques*, art. cit., p. 41-62.

⁷³ Marcel Valotaire, « Les tendances nouvelles de la bibliophilie », dans *Byblis*, 37^e fasc., printemps 1931, p. 33-37 et 39^e fasc., automne 1931, p. 80-85.

de ces procédés. Daragnès refusa de répondre. On peut imaginer qu'il ne souhaitait pas se mettre en porte-à-faux vis-à-vis de ses principaux clients et commanditaires...

Claude Roger-Marx présenta une revue sur « La Gravure originale en France depuis vingt ans »⁷⁴. L'article s'ouvre sur une opposition entre gravure de peintre et gravure de spécialiste, le critique avouant ses préférences pour la première. Lorsque, plus avant dans l'exposé, Daragnès est qualifié d'« habile exécutant », on imagine assez bien dans quelle catégorie ses travaux sont classés aux yeux de Roger-Marx. Le critique tempérerait cependant cette appréciation, implicite il est vrai, de l'œuvre de Daragnès en énonçant par la suite :

Le romantisme de Daragnès, qui met au service de toutes les techniques son ingéniosité et sa fantaisie, s'exalte aussi bien au contact de *Faust* et de *Tristan et Iseult* que de Giraudoux⁷⁵.

Dans son article déjà cité énonçant la mort du livre d'après-guerre, Jean Bruller exposait tout d'abord les critères qu'il retenait pour juger de la qualité des livres illustrés – valeur du texte, valeur de la typographie, valeur des illustrations et surtout unité de l'ensemble –. Le critique présentait ensuite une liste des réalisations de l'après-guerre considérées comme de premier ordre. Le trio gagnant est assez original puisqu'il est composé de *Robinson Crusoé* illustré par Falké (Jonquières, 1926), *Journal d'un fou* par Alexeieff (Schiffrin, 1927) et *Les Géorgiques* par Segonzac (Vollard⁷⁶). Venaient ensuite les ouvrages de Daragnès *Au cœur fleuri*, parmi lesquels il mentionnait *Semaine sainte*, *La Croisade des enfants* et *Tristan et Iseult*. Jean Bruller se positionnait donc assez clairement du côté des « livres d'illustrateurs » en ne retenant, dans sa sélection, qu'un seul ouvrage de peintre, en l'occurrence de Segonzac.

Plusieurs anthologies traitant des livres de luxe et mentionnant les travaux de Daragnès parurent entre 1929 et 1932 et nous regroupons ici les commentaires à leur propos de manière à faciliter une comparaison des points de vue émis. Raymond Hesse publia en 1929 un second ouvrage sur le livre d'après-guerre⁷⁷. Dans le précédent, le critique s'était surtout intéressé aux travaux d'illustrateur de Daragnès. Dans celui-ci, Hesse présenta l'artiste comme un architecte du livre, à l'instar des frères Beltrand, de F.-L. Schmied, de Louis Jou ou de Gabriel Belot. *A contrario* du cas de ces derniers, l'œuvre de Daragnès ne fait cependant pas l'objet de commentaires détaillés de la part du critique pour des raisons de date, sans doute, puisque son livre parut alors que les presses de l'avenue Junot venaient à peine d'être mises en service.

⁷⁴ Claude Roger-Marx, « La Gravure originale en France depuis vingt ans », dans *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1931, p. 168-185.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁶ L'ouvrage était encore à paraître lorsque Jean Bruller écrivait son article. Cf. annexe 5 à « Segonzac ».

⁷⁷ Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, op. cit., 1929.

Hesse ne mettait pas, par ailleurs, en évidence un point essentiel de différenciation entre Daragnès et ces autres architectes du livre, en ce sens que Schmied, Jou ou Belot, par exemple, n'assurèrent l'architecture que de livres illustrés par leurs soins alors que l'artiste conçut majoritairement, à La Banderole, chez Émile-Paul frères puis *Au cœur fleuri*, des ouvrages illustrés par d'autres artistes que lui-même.

Le conservateur de musée et critique d'art Paul Angoulvent rédigea, dans un ouvrage d'histoire du livre français⁷⁸, la partie couvrant la période contemporaine. Le critique dressait tout d'abord un panorama d'ensemble de l'édition illustrée de la période 1918-1928 intitulée « inflation et licence ». Ce tableau édifiant s'achevait par une invocation – entre appel et constat – à plus d'ordre et d'équilibre dans la conception des livres :

À ce moment, toute la belle jeunesse qui avait rempli la scène aura pris de l'âge, et les qualités profondes de la race auront établi la prédominance de l'ordre et de l'équilibre⁷⁹.

Angoulvent passait ensuite en revue les travaux des divers illustrateurs, classés entre les tenants « des passions et des instincts » et ceux « du cœur et des sentiments ». Nombre des publications du corpus de Daragnès sont ainsi mentionnées, celles illustrées par l'artiste lui-même se trouvant citées dans la seconde catégorie. Le thème de l'architecture des livres est peu abordé et il n'est question de l'œuvre de Daragnès qu'en tant qu'illustrateur.

Le critique d'art et de bibliophilie Noël Clément-Janin, enfin, publia en 1931-1932 un imposant ouvrage illustré sur la bibliophilie contemporaine⁸⁰. Comme chez Angoulvent, seule l'œuvre d'illustrateur de Daragnès faisait l'objet de commentaires. L'artiste était, à ce titre, considéré comme faisant partie des « déformateurs » :

De son côté, M. Daragnès obtient une belle matière, dont la séduction s'atténue de modernisme déformant. On le regrette, tant il y a de science dans sa main experte⁸¹.

Clément-Janin faisait cependant crédit à Daragnès de respecter, dans ses illustrations, le texte qu'il se voyait confier :

Si quelques-uns demeurent à la vieille mode, comme Galanis [...], comme Laboureur, comme Siméon, comme Daragnès, pour qui le texte a encore une valeur de base, [...]⁸².

⁷⁸ Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, *op. cit.*

⁷⁹ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *ibid.*, p. 209.

⁸⁰ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, *op. cit.*

⁸¹ *Ibid.*, t. 1, p. 183.

⁸² *Ibid.*, t. 1, p. 63.

Le critique avait donc bien identifié la manière d'illustrer plutôt narrative de Daragnès, comparativement du moins à celle pratiquée par ses collègues. Clément-Janin paraît, en revanche, minimiser le rôle de Daragnès dans le renouveau de la gravure sur bois puisque l'artiste n'est pas cité dans le chapitre correspondant.

L'année 1933, la plus « productive » des presses de l'avenue Junot avant la période de l'Occupation, correspondit, curieusement, à celle d'une couverture minimale, voire nulle, de la part de la presse bibliophilique ou de ce qu'il en restait. Il faut dire que Daragnès s'adressait avant tout aux sociétés de bibliophilie et que celles-ci et lui-même n'avaient nul besoin de l'avis ou de la publicité de la critique. Il faut attendre, en fait, la fin de l'année 1934 pour voir réapparaître tel ou tel article sur ses publications⁸³.

Le fait marquant, en 1935, concernant la réception de l'œuvre de Daragnès ne relève pas directement de la critique bibliophilique. Se tint, en effet, cette année-là, la première exposition dédiée de l'artiste, organisée au musée des Arts décoratifs. Nous avons déjà commenté l'évènement. Rappelons que l'exposition était, bien entendu, centrée sur ses travaux d'illustration mais qu'elle incluait également ses peintures, des dessins etc. Le catalogue fut préfacé par une signature prestigieuse, celle de son ami Giraudoux⁸⁴. Il est difficile d'évaluer le succès de l'évènement. L'exposition donna lieu, en tout cas, à plusieurs articles de presse, que nous avons déjà utilisés pour appréhender le parcours et l'œuvre de l'artiste. Les trois publications⁸⁵ significatives faisant suite à l'évènement convergent sur deux points essentiels. Elles présentent tout d'abord Daragnès comme un acteur majeur de l'illustration et du livre d'art de l'époque, au-delà des effets de mode, – Maur.-G. Linephty, par exemple, emploie le terme de « maître du livre d'art français contemporain » –. Ces trois articles, ensuite, font ressortir le côté « mystique », éclairé par la foi, tel « un appel secret, mais pressant, aux plus intimes ferveurs chrétiennes »⁸⁶, de ses récents travaux personnels. Une telle perception était tout à fait nouvelle et correspondait à la prise en compte par la critique de ses publications *Au cœur fleuri* comme *Semaine sainte*, *La Croisade des enfants* etc. Cette appréhension de l'œuvre personnelle

⁸³ À titre d'exemple : Jean Bruller, « L'œil du bibliophile », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 44, 15 décembre 1934, p. 58-59.

⁸⁴ *L'Œuvre de J.-G. Daragnès*, exposition, musée des Arts décoratifs, 1935, *op. cit.*

⁸⁵ Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, *art. cit.*, p. 25-31 ; Marie-Louise Bataille, « Gabriel Daragnès, graveur et maître d'œuvre », dans *Art et décoration*, t. 64, année 1935, p. 104-112. ; Maur.-G. Linephty, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Art et Industrie*, février 1936, 12^e année, p. 35-38.

⁸⁶ Marie-Louise Bataille, « Gabriel Daragnès, graveur et maître d'œuvre », *art. cit.*, p. 108.

de Daragnès sera ensuite constamment réitérée jusqu'à son décès et lors des éloges qui suivirent, notamment par son ami Mac Orlan.

Daragnès consacra ensuite l'essentiel de son énergie à l'organisation de la section du livre d'art (« classe 52 ») de l'Exposition internationale de 1937 ainsi qu'à la réalisation de *Paris 1937*. Sa nomination, par les autorités publiques, en tant que président de la section 52 constituait une reconnaissance notable de son parcours au service du livre d'art français. Daragnès était épaulé dans son rôle notamment par la libraire et éditrice Elvire Choureau – la commanditaire du *Bar de la fourche*, le premier livre sorti des presses de l'avenue Junot – et par l'éditeur d'art René Kieffer⁸⁷. Le jury de la section récompensa d'un Grand Prix des artistes-illustrateurs comme Gus Bofa, Maurice Denis, Dignimont, Dufy, Falké, Galanis, Hermann-Paul, Louis Jou, Chas Laborde, L.-A. Moreau, Vuillard etc., des éditeurs comme Émile-Paul frères ou Vollard et plusieurs sociétés bibliophiliques⁸⁸. On peut noter que Daragnès ne figure pas parmi les exposants de deux autres sections auxquelles il aurait pu participer, la « classe 27 », Peinture, et la « classe 54 », Gravure. Des artistes comme Dufy ou Segonzac, par exemple, obtinrent un Grand Prix dans les trois sections.

En marge de l'évènement, Daragnès fut sollicité pour présenter une revue de l'illustration dans une anthologie sur l'art en France, confirmant ainsi sa position de chef de file de cette activité⁸⁹. L'artiste, visiblement peu enclin à la critique et à la théorie, s'en tint à des généralités. Trois articles de revue sur l'illustration depuis la guerre, en revanche très détaillés, parurent dans un numéro spécial « 1937 » du périodique *Arts et métiers graphiques*. Jean Bruller⁹⁰ mit relativement peu en avant l'œuvre de Daragnès et Roger Dévigne⁹¹ ne le mentionna même pas. Seul Mac Orlan⁹², centrant son exposé sur les travaux de ses amis artistes, consacra un long paragraphe aux publications de son ami et confirma son appréhension de l'homme et de son œuvre :

La silhouette pensive de ce poète d'une ardeur rayonnante fait penser à celle des artistes médiévaux et à toute la noblesse de vie qu'évoque un décor sentimental provoqué par une

⁸⁷ *Exposition internationale...Paris 1937, Catalogue général officiel*, t. 1, *op. cit.*, 863 p.

⁸⁸ « Exposition internationale de Paris 1937. Rapport sur les opérations du jury, suivi de la liste des récompenses décernées », dans *Journal officiel...*, *art. cit.*, p. 912-913.

⁸⁹ Jean-Gabriel Daragnès, « Sur l'illustration », dans *Les artistes à Paris, 1937*, *op. cit.*, p. 38-47.

⁹⁰ Jean Bruller, « Évolution du livre de collectionneur de 1919 à nos jours », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 31-36.

⁹¹ Roger Dévigne, « Les décorateurs, les illustrateurs du beau livre, suite », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 40-46.

⁹² Pierre Mac Orlan, « Les décorateurs, les illustrateurs du beau livre » (1^{re} partie), dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 36-39.

solitude religieuse. Il vit un peu comme Rouault, dont il diffère par ce que l'on pourrait appeler une sorte de sportivité monacale⁹³.

Cette « couverture » disparate des travaux de l'artiste par Dévigne, Bruller et Mac Orlan peut correspondre à une certaine répartition des thèmes pour la rédaction de leurs articles. Elle pourrait également être symptomatique d'une nouvelle appréhension du rôle de Daragnès, perçu désormais moins comme un artiste que comme un concepteur d'ouvrages et un imprimeur, voire comme un coordinateur incontournable que ce soit pour l'Exposition de 1937 ou vis-à-vis des sociétés de bibliophilie.

« Livre d'architecte » contre « Livre de peintre » (1938-1949)

Les articles traitant des travaux de Daragnès en 1938-1939 puis sous l'Occupation sont pour la plupart anecdotiques⁹⁴, à l'exception d'une revue monographique signée par le critique G. Jean-Aubry, parue en 1942⁹⁵.

Jean-Aubry reprit cet article en 1945 avec quelques compléments⁹⁶. Le critique parcourut l'œuvre personnelle de Daragnès de ses débuts jusqu'à ses dernières publications, insistant sur la diversité de celle-ci et son souci de l'harmonie entre le texte, les illustrations et la typographie. C'est sur ce dernier point d'ailleurs, notait Jean-Aubry, que les ouvrages conçus par Daragnès se différencient des « livres de peintres » :

Venus de la peinture au livre, Daragnès a peu donné pourtant dans le genre que l'on peut appeler les « livres de peintres », c'est-à-dire ceux où l'illustration ou la décoration empiète sur la typographie. Tous ses goûts le portent vers la conception d'un livre solidement architecture⁹⁷.

Une première anthologie de ces « livres de peintres », précisément, parut en 1946, signée d'Albert Skira et préfacée par Claude Roger-Marx⁹⁸. L'ouvrage et son avant-propos constituent le premier⁹⁹ plaidoyer notable pour ce genre de publications et, corrélativement, la première

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴ Un exemple typique de tels articles est la référence : « Chez un illustrateur » [Jean-Gabriel Daragnès], dans *Images de France, Plaisir de France*, n° 85, mars 1942, p. 22-23.

⁹⁵ G. Jean-Aubry, « Jean-Gabriel Daragnès, illustrateur », dans *Halcyon*, 1942, 6 p. Un tiré à part de cet article est disponible à la BNF Richelieu sous la cote YB3-2012 (35)-4. Le catalogue de la BNF ne mentionne cependant pas le nom de la revue et donne une date de parution erronée.

⁹⁶ G. Jean-Aubry, « Dans l'atelier de J.-G. Daragnès », dans *Le Portique*, n° 2, été 1945, p. 17.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁸ Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, *op. cit.*

⁹⁹ En s'en tenant à la période de l'immédiate après-dernière guerre, on peut noter que Jacques Guignard ne traite, lui aussi, que de « livres de peintres » dans sa revue sur le livre illustré moderne pour l'anthologie d'André Lejard : *The Art of the French Book from Early Manuscripts to the Present Time*, André Lejard (ed.), *op. cit.*

charge en règle contre le « livre d'illustrateur », voire contre le « livre d'architecte », tous ouvrages caractéristiques de l'œuvre de Daragnès. Roger-Marx faisait ainsi état du critère essentiel retenu par Albert Skira dans sa sélection :

Qu'un beau livre doive être bien construit, d'accord. Mais, avec Albert Skira, nous pensons que l'important c'est qu'à l'origine une intelligence, une sorte de complicité règnent entre ces êtres complémentaires [l'auteur et le peintre] qui parfois se sont longuement cherchés à travers l'espace, à travers les siècles, qui se répondent sans toujours s'être connus, et qu'un même livre unit à jamais¹⁰⁰.

L'auteur n'ayant retenu, par ailleurs, pour son anthologie que les travaux de peintres « qui lui ont paru les plus audacieux et les plus représentatifs de notre temps », il est évident qu'aucun des ouvrages illustrés par Daragnès lui-même n'y figure. Une dizaine de titres du « corpus Daragnès » y sont présents toutefois, comme *Le Roman du lièvre* de Jammes et de Roger de la Fresnaye, *Chant funèbre pour les morts de Verdun* de Montherlant et de L.-A. Moreau ou la trilogie des *Croix de bois* de Dorgelès et de Segonzac.

Daragnès trouva sans doute plus de motifs de satisfaction à la lecture des trois monographies successives que lui consacra Pierre Mornand de 1945 à 1948, en les complétant, si besoin, au fur et à mesure de leur parution¹⁰¹. Le critique de bibliophilie reprit en effet le fil des appréciations élogieuses portées précédemment sur son œuvre par d'autres spécialistes du domaine comme Jean-Aubry ou Paul Istel :

On a beaucoup écrit sur Jean-Gabriel Daragnès et cela n'est pas sans raison. On peut le prendre, en effet, comme l'exemple le plus accompli du parfait artisan du Livre ; l'étendue de sa culture intellectuelle, la qualité de ses dons artistiques élargissent singulièrement, chez lui, le champ des activités ordinairement réservées au simple imprimeur¹⁰².

Mornand insistait également, comme l'avait fait Mac Orlan, sur le « sentiment très profond du surnaturel » qui anime l'artiste, lequel avait publié peu avant, il est vrai, *La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. x.

¹⁰¹ Pierre Mornand, *Trente artistes du livre*, Paris, Marval, 1945, 332 p. ; Pierre Mornand, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Le Courrier graphique*, n° 27, octobre 1946, p. 3-10 ; Pierre Mornand, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Vingt-deux artistes du livre*, 1948, *op. cit.*

¹⁰² Pierre Mornand, « Jean-Gabriel Daragnès », *ibid.*, p. 91.

Les éloges puis l'oubli

Plusieurs articles saluant l'œuvre et la mémoire de Daragnès parurent à la suite de son décès en 1950¹⁰³. Une exposition de ses derniers travaux se tint en juin 1951 avenue Junot. Le catalogue de l'évènement, préfacé par Carco, annonçait la parution prochaine d'un *Éloge* de Daragnès regroupant des témoignages de Louise Hervieu, du sculpteur, et camarade de jeunesse de l'artiste, Henri Laurens, de L.-A. Moreau, des illustrateurs Gromaire ou Goerg etc. Cet éloge ne parut en réalité qu'en 1956 avec comme seul auteur son ami Mac Orlan¹⁰⁴. Était-ce le signe d'un premier oubli ? Un dernier article d'hommage, tardif, parut en 1968 sous la plume de Raymond Cogniat¹⁰⁵, alors directeur de l'École Estienne.

L'œuvre de Daragnès sombra ensuite dans l'oubli. Il fallut notamment la ténacité de l'écrivain Baptiste-Marrey et sa fidélité à la mémoire de l'artiste pour que se tinrent en 2001¹⁰⁶ puis en 2007¹⁰⁷ des expositions sur l'œuvre de son ancien patron et maître-imprimeur d'art.

¹⁰³ Comme, par exemple : Pierre Ladoué, « Hommage à J.-G. Daragnès », dans *La France graphique*, n° 45, septembre 1950, p. 38-40 ; J.-R. Thomé, « J.-G. Daragnès », dans *Le Courrier graphique*, n° 48, octobre 1950, p. 31-38 ; Jean Vallery-Radot, Raymond Cogniat, « Daragnès », dans *Arts*, n° 273, 4 août 1950.

¹⁰⁴ Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, 1956, *op. cit.*

¹⁰⁵ Raymond Cogniat, *Hommage à Daragnès*, tiré à part du numéro 34 des *Cahiers d'Estienne*, 1968, constituant l'édition HC de « Hommage à Daragnès », non paginé.

¹⁰⁶ Nous avons largement cité cette référence : *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*

¹⁰⁷ De même : *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*

Synthèse provisoire

Un premier niveau d'explication de l'œuvre de Daragnès

Nous proposons, dans ce chapitre, une vue synthétique de l'œuvre de Daragnès au cours de l'entre-deux-guerres ainsi qu'une première explication de celle-ci, en rassemblant les observations parcellaires fournies jusque-là.

Contrairement à Kahnweiler, Daragnès consacra son existence et sa carrière au livre illustré. Il s'agit donc ici d'essayer d'expliquer l'œuvre d'une vie entière. Cette œuvre ensuite est variée par le fait même qu'il intervint dans le domaine de l'illustration à des titres divers, depuis celui de simple illustrateur jusqu'à celui de concepteur et d'imprimeur d'ouvrages de prestige. La personnalité, enfin, de l'artiste s'avère riche mais aussi complexe – à la différence sans doute de celle de Kahnweiler, au caractère plus affirmé – et, au surplus, moins connue ou décryptée par ses contemporains que ne fut celle du célèbre marchand. Pour toutes ces raisons, cette analyse doit être considérée comme une tentative. Elle sera de plus complétée en quatrième partie.

Nous synthétisons tout d'abord les caractéristiques de ses publications, celles-là même que nous nous proposons d'expliquer. Nous commentons ensuite les traits de personnalités de Daragnès jugés pertinents pour cette étude. Ces éléments, mentionnés pour la plupart au cours des chapitres précédents, méritent en effet d'être remis en perspective pour les besoins de cette analyse. Nous rappelons rapidement, enfin, les différents réseaux de relations que Daragnès a mobilisés, au cours de sa carrière, pour accomplir son œuvre. Ces rappels étant effectués, nous terminons ce chapitre en proposant une explication d'ensemble de l'œuvre de Daragnès, schématisée par la figure 5, « Les déterminants de l'œuvre de Daragnès ».

L'œuvre de Daragnès

Daragnès vécut de l'illustration littéraire. Il consacra donc une large part de son activité à identifier des auteurs et des textes – le plus souvent réédités pour l'occasion – à même d'être illustrés, que ce soit par lui-même ou par les artistes qu'il sollicitait, de manière à constituer des ouvrages qui puissent trouver clients. Les principaux « genres » littéraires et les auteurs

marquants de chacune des phases d'activité de Daragnès (illustrateur indépendant, La Banderole, Émile-Paul frères, *Au cœur fleuri*) sont rappelés en partie droite de la figure 5. Sa responsabilité « suivante », quand il n'intervenait pas lui-même, était d'identifier l'artiste le mieux à même d'illustrer le texte choisi. Le profil-type des illustrateurs sélectionnés pour chaque phase ainsi que quelques noms caractéristiques sont également mentionnés sur la figure 5.

Les mêmes en-quarts par phase d'activité comportent aussi la mention de la catégorie principale d'édition (prestige, luxe, demi-luxe) pratiquée à cette période.

Pour les illustrations des ouvrages, qu'elles soient de lui ou de confrères, Daragnès s'en tint, globalement, aux « canons » prévalant à l'époque : des gravures originales et un mode d'illustration interprétatif. Le « corpus Daragnès » présente toutefois certaines particularités sur le plan des procédés de gravure pratiqués, comme un abandon rapide de la gravure sur bois en noir ou une quasi-absence de la lithographie. Nous avons également mentionné certaines spécificités des travaux d'illustration de Daragnès lui-même, comme une prédominance de la couleur, l'utilisation, dès lors qu'il disposa de son imprimerie, d'une technique particulière de bois au repérage ou encore une manière d'illustrer souvent plus narrative que celle de ses collègues. Pour des raisons de présentation synthétique, seuls sont repris sur la figure 5 les principaux procédés de gravure pratiqués par phase.

Sur le plan de la forme des ouvrages, enfin, la caractéristique principale des publications de Daragnès est leur architecture cohérente et équilibrée entre texte, illustrations et typographie (prise au sens large de mise en page, de choix de caractère typographique, d'agencement décoratif etc.). Cet aspect sans doute prééminent de son œuvre fut souligné, comme nous l'avons vu, par toute la critique bibliophilique de son époque et il s'observe pour l'ensemble des phases de son activité. Au-delà de ce caractère général, le « style » de présentation de ses ouvrages évolue de période en période, et quelquefois au cours de la même phase comme c'est le cas *Au cœur fleuri*. Nous avons résumé ces diverses « formes » sous des libellés synthétiques mentionnés dans les en-quarts de la figure 5, tout d'abord « réaction contre le livre art nouveau », puis, à La Banderole, « retour au classicisme », « cohérence mais diversité » chez Émile-Paul frères, enfin, *Au cœur fleuri*, des formes, successives ou concomitantes, intitulées « romantique », « austère » et « néo-médiévale ».

Nous nous proposons de corréler, à ce stade, les divers aspects de l'œuvre de Daragnès que nous venons d'exposer avec, d'une part, les traits marquants de sa personnalité et, d'autre part, les réseaux qu'il a su mobiliser.

Une personnalité complexe

Au fil des chapitres précédents, un certain nombre de traits de personnalité de Daragnès ont été mentionnés. Nous les reprenons ici en apportant, au besoin, des commentaires additionnels.

Daragnès est tout d'abord issu d'un milieu très modeste. Sans l'aide d'aucun mentor ou appui, autodidacte, il ne dut sa carrière qu'à ses propres qualités et à ses dons. Il fut ainsi très certainement doté d'une sensibilité artistique, littéraire et musicale hors du commun pour être parvenu, seul, à s'introduire, dès les années 1915 à 1918, dans le milieu, plutôt fermé, des lettres, des arts et de la musique.

La simplicité de ses origines familiales et les lacunes de sa formation initiale ne furent pas sans lui poser des problèmes et sans influencer sur son comportement. Comme Mac Orlan, par exemple, et avec son aide d'ailleurs, il entretint ainsi toute une légende sur ses origines, basques pour lui, et écossaises pour son ami, destinée à masquer son passé et à faciliter son intégration dans un milieu culturel qui n'était pas initialement le sien.

Daragnès, né dans un milieu ouvrier, fut d'abord un artisan avant, éventuellement, de devenir un artiste. Son apprentissage de graveur de métal chez *Christofle* fut déterminant pour la suite de sa carrière, à la fois de graveur d'art et de chef d'atelier d'une imprimerie. La plupart de ses collègues graveurs et illustrateurs firent le chemin inverse, passant de l'art à l'artisanat. Là encore, ce parcours, peu commun, ne fut pas nécessairement source, pour lui, de « valorisation ». On peut très bien, par exemple, lire la préface de Giraudoux au catalogue de l'exposition majeure de Daragnès, en 1935, comme l'expression d'une pointe de mépris de la part de l'écrivain et de l'intellectuel vis-à-vis de l'artiste et de l'artisan, pourtant son ami :

[...]. Et surtout dans ce domaine, il a eu raison de se fier autant à ses mains qu'à son esprit.

C'est par là que Daragnès excelle entre ses pairs et se distingue victorieusement : il y a chez lui confusion de l'inspiration et du don manuel. C'est cette confiance dans l'émoi corporel,

dans l'inspiration physique qui donne sa valeur et son unité à la multiplicité des œuvres réunies dans cette exposition¹.

En cohérence avec ses qualités d'artisan, Daragnès fut toujours reconnu comme un travailleur infatigable, ce qui explique, par exemple, qu'il ne fut rebuté par aucune technique de gravure, même très lourde comme les bois au repérage, ou par des exercices typographiques particulièrement délicats.

Compte tenu de ses « handicaps » initiaux, Daragnès fit également montre d'une ténacité et d'une ambition peu communes pour réussir à s'imposer dans le milieu, par certains côtés « sans merci », de l'illustration. Pierre Mac Orlan ou André Beucler occultent quelque peu, dans leurs commentaires sur la vie et l'œuvre de Daragnès², cet aspect de sa personnalité et les difficultés qu'il dut surmonter. Léon-Paul Fargue ne fait qu'une courte allusion à son opiniâtreté dans la conduite de sa carrière :

Daragnès se classait lentement en tête de liste, avec cette patience qu'on lui connaît, ce flair sans défaut, ce toucher sans gaffes qui le signalaient aux plus difficiles, comme l'expert de la chose³.

Suarès, en revanche, dans un témoignage sans doute partial et rédigé à des fins privées⁴, emploie à l'égard de Daragnès les termes de « ténacité à toute épreuve » ou encore « devait réussir, a réussi ».

L'accueil mitigé réservé à ses travaux de peintre, et ce dès les débuts de sa carrière artistique, explique ensuite assez largement son parcours d'architecte du livre. Comme nous l'avons vu, la seule exposition personnelle de Daragnès, tenue au musée des Arts décoratifs, était plus centrée sur ses publications que sur ses toiles ou sur ses dessins, lesquels étaient d'ailleurs, le plus souvent, des travaux préparatoires à des illustrations. Dans ses mêmes

¹ *L'Œuvre de J.-G. Daragnès*, exposition, musée des Arts décoratifs, préface de Jean Giraudoux, 1935, *op. cit.*, p. 16.

² Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, *op. cit.* et « André Beucler », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 16-17.

³ Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture*, *op. cit.*, p. 198.

⁴ Lettre manuscrite de Daragnès à André Suarès datée du 19/11/1945 annotée au crayon par Suarès : manuscrit, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote Alpha Ms 11241 (*cf.* « Sources », tableau 57). Daragnès écrivait à Suarès pour lui présenter ses condoléances à la suite du décès de son épouse Betty. Il s'expliquait ensuite, en réponse sans doute à un courrier de l'écrivain, sur les raisons des reports successifs, depuis les années 1920, de l'achèvement et de la parution d'une version de *Sienna la bien aimée* qu'il était censé illustrer. Le décalage de ce projet et sans doute d'autres éléments semblent être à l'origine d'un lourd « contentieux » entre ces ex-amis proches, d'où les annotations rageuses de Suarès à l'encontre de Daragnès. Il s'agit donc d'informations partielles ou partiales, énoncées à des fins privées par Suarès, mais cependant éclairantes sur une perception possible de la personnalité de l'artiste. Il faut noter, enfin, que Suarès était coutumier de ces annotations sur les courriers reçus. Il annota également, avec la même sévérité, un courrier reçu de son ancien mécène, Jacques Doucet, lors de leur « séparation » : François Chapon, *C'était Jacques Doucet*, Paris, Fayard, 2006, p. 284.

annotations « partiales » de 1945, Suarès portait aussi un diagnostic sévère sur les dons de l'artiste : « Pas le moindre sentiment de la beauté » ou encore « Type d'écriture qui ne pourrait pas être celle d'un artiste »⁵. D'autres jugements lapidaires sur Daragnès peuvent encore être cités, comme celui porté, dans ses souvenirs, par Pierre Bérès, le secrétaire-trésorier des « Amis de Colette » : « ...le curieux personnage de Daragnès, mauvais peintre et bon imprimeur, à la fois amateur et professionnel »⁶. Tout en souffrant de son manque de reconnaissance en tant que créateur, Daragnès fut cependant bien conscient de ses limites, comme l'explique Baptiste-Marrey, son ancien apprenti typographe :

Il savait. Et il savait, je pense, que l'essentiel parfois lui échappait. [...]. Ses échecs ne l'empêchaient pas de revenir chaque matin devant son chevalet, avec espoir⁷.

Daragnès comprit donc très vite qu'il ne vivrait pas de sa peinture et qu'il lui fallait trouver une voie spécifique pour s'exprimer et s'accomplir, ce qu'il fit de manière remarquablement organisée. Sa lucidité, son ambition, sa ténacité expliquent ainsi qu'il se soit orienté vers l'illustration, puis vers la conception des livres, vers l'imprimerie ensuite, et vers l'utilisation de techniques délicates et laborieuses comme celle des bois au repérage, qui lui permirent de différencier ses productions de celles des peintres ou même de celles de ses concurrents-illustrateurs. En quelque sorte, Daragnès « compensa » par le métier et par la maîtrise technique les limites de ses dons artistiques :

Mais sa fierté reposait pour une part sur cette conscience d'avoir appris et de savoir, d'être maître de son burin comme un violoniste de son archet. Semblable à ses ouvriers, il n'avait que mépris, un mépris certes teinté d'envie, pour ces artistes dont le talent ou la réputation se contentaient de jeter quelques traits comme on jette un paraphe sur le papier, sans se soucier de métier⁸.

Dans une composante de sa personnalité assez proche sans doute de son ardeur au travail, plusieurs témoignages évoquent la sobriété, voire l'austérité, de Daragnès, ce qui, bien entendu, peut expliquer certains aspects de forme de ses publications, en particulier de celles de ses débuts et de *La Banderole*. Mac Orlan articule d'ailleurs cet ascétisme de l'artiste avec les penchants « mystiques »⁹ de son ami, penchants qu'il avait décelés, avec d'autres critiques, lors de l'exposition de 1935¹⁰ et qu'il confirma à plusieurs reprises jusque dans son *Éloge* après le

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 360.

⁷ Baptiste-Marrey, « Souvenirs d'un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹ Nous utilisons là le terme choisi par Mac Orlan.

¹⁰ Nous avons longuement cité Mac Orlan à ce propos dans les précédents chapitres.

décès de Daragnès. Nous avons bien évidemment mentionné la répercussion de ces inclinations spirituelles sur son œuvre.

Preuve cependant de la complexité de la personnalité de Daragnès, d'autres témoignages, ou les mêmes d'ailleurs, parlent de ses côtés truculent, ou rêveur, ou encore romantique, peu compatibles *a priori* avec l'ascétisme ou le « mysticisme ». Sans doute peut-on, par exemple, rapprocher son goût de la couleur – moins prononcé dans les périodes sombres de la fin des années 1930 et pendant l'Occupation – de ce deuxième versant de sa personnalité. Mac Orlan et d'autres insistent d'ailleurs sur la dualité du personnage Daragnès, soit en se référant à l'ange et au démon qui, tour à tour, l'inspireraient¹¹, soit, plus subtilement :

[...] Daragnès est un rêveur, épris de rêves logiques, souvent tragiques, souvent tendres, mais toujours enclins à s'épanouir dans une sorte de fantaisie mystique où le burlesque de la vie se mêle très bien aux feux des très anciens vitraux¹².

Une autre dualité au moins partielle a trait aux orientations éthiques ou même politiques de Daragnès. Comme Kahnweiler, Daragnès peut être qualifié d'anarchiste « intellectuel » avec une nuance cependant, anarchisme de gauche pour Kahnweiler et de droite pour Daragnès. L'artiste ne s'est jamais exprimé sur ses opinions mais son appui à Céline ne peut s'expliquer sans un minimum de connivences antisystème et anti-bourgeoisie avec l'écrivain¹³. Dans ce même courant de pensée, Daragnès s'en est pris, à plusieurs reprises, à la tradition et au conservatisme des bibliophiles. En 1937, par exemple, après s'être d'ailleurs référé à Léon Bloy, autre figure d'un certain anarchisme de droite¹⁴, Daragnès déclara à propos de l'art et des artistes : « Peu de gens s'aperçoivent que la tradition ne recueille que les enfants terribles »¹⁵. Or, à cette même période, ses travaux les plus personnels, ceux du courant traditionnel et chrétien, qui ne correspondaient, au moins initialement, à aucune attente du milieu bibliophilique, relevaient précisément de la tradition, même s'il s'était employé à la renouveler.

On peut enfin mentionner, comme autre composante de sa « personnalité », l'attrait de Daragnès pour la mer et pour la voile, même si celle-ci s'est plus manifestée sous la forme d'un « thème » préféré dans ses choix de textes que comme un réel déterminant du fond ou de la forme de ses publications.

¹¹ Pierre Mac Orlan, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, *art. cit.*, p. 28.

¹² Pierre Mac Orlan, *Éloge de J.-G. Daragnès*, *op. cit.*, [p. 8].

¹³ Cf. les commentaires de Pascal Ory sur les parcours politiques de Céline, de Galtier-Boissière (*Le Crapouillot*) et d'Henri Jeanson (*Le Canard enchaîné*) etc. : Pascal Ory, *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset, 1985, p. 60-61.

¹⁴ Dans une version chrétienne et non-antisémite cette fois.

¹⁵ Jean-Gabriel Daragnès, « Sur l'illustration », dans *Les artistes à Paris, 1937*, *op. cit.*, p. 48.

Tous ces traits de personnalité de Daragnès sont repris en partie gauche de la figure 5. La plupart d'entre eux ont des effets « diffus », irriguant la totalité de ses travaux. Certains cependant sont plus déterminants que les autres ou ont une portée spécifique à tel ou tel aspect de son œuvre. Des « flèches » d'effet (de couleur brune) relient alors ces traits de personnalité aux composantes concernées.

De « la bohème de Montmartre » aux « samedis de l'avenue Junot »

Nous rappelons ici, très succinctement, les principaux cercles de relations et les personnalités-clés ayant eu une influence sur le parcours et l'œuvre de Daragnès, tels que reportés en partie centrale de la figure 5.

Le premier réseau de Daragnès fut « la bohème de Montmartre » des années 1910 où il se lia notamment avec Carco et avec Mac Orlan. Le jeune Carco était à l'époque un poète qui, avec Tristan Derème notamment, s'était placé sous l'égide de Paul-Jean Toulet et formait le groupe poétique des « Fantaisistes ». Par l'intermédiaire de Carco, Daragnès eut donc, sans doute, un premier contact à cette période si ce n'est avec Toulet, du moins avec ses écrits, ainsi qu'avec Derème et il les retrouvera vingt ans plus tard chez Émile-Paul frères. Mac Orlan était, pour sa part, en relation avec les humoristes du *Rire* et du *Sourire* et ce fut par son intermédiaire que Daragnès rencontra Gus Bofa et tous les futurs illustrateurs de *La Banderole* issus de ce milieu du dessin de presse.

On peut à ce stade, chronologiquement, évoquer un autre cercle, qui n'intervint que plus tard dans le parcours de Daragnès, celui des « Apaches », animé par Léon-Paul Fargue, et auquel participaient Maurice Ravel et l'abbé Petit, cette personnalité singulière du monde de la musique de l'entre-deux-guerres.

La guerre intervint. Daragnès, réformé, put se consacrer à ses travaux d'illustration et à s'évertuer de faire paraître *La Ballade* d'Oscar Wilde, tandis que la plupart de ses amis et de ses relations revenaient, blessés, du front.

La parution de *La Ballade de la geôle de Reading* amena Daragnès à rencontrer Fargue qui l'introduisit à la fois dans son propre cercle de relations littéraires et dans celui de la librairie Adrienne Monnier, dont Daragnès devint un fidèle « Potasson ». Par ces deux cercles, en partie superposables, Daragnès entra en contact avec Paul Valéry, Valéry Larbaud, André Gide etc.

Fargue présenta également à Daragnès son ami l'abbé Petit. Leur intérêt commun pour la musique les rapprocha et, comme nous l'avons indiqué, cet abbé eut une influence certaine sur l'œuvre de Daragnès, contribuant notamment à l'émergence, dans ses publications *Au cœur fleuri*, d'un courant d'inspiration traditionnelle et religieuse.

Parallèlement à la mise en place, au profit de Daragnès, de ces nouveaux réseaux, et de manière quasi-disjointe avec ceux-ci, l'artiste vit bon nombre de ses amis de Montmartre et du groupe de Gus Bofa d'avant la guerre se regrouper autour du *Crapouillot*, l'ex-journal des tranchées de Galtier-Boissière, soit pour y travailler, soit pour participer aux « dîners » du journal où Daragnès côtoya ses amis humoristes mais aussi Béraud, Carco, Dignimont, Fargue, Giraudoux, Mac Orlan, Morand, Luc-Albert Moreau, Salmon, Segonzac, Warnod etc.

Bofa prit ensuite l'initiative de créer le Salon de l'Araignée avec l'aide de quelques-uns de ses amis comme Daragnès. Le cercle de l'Araignée se recoupe largement avec celui du *Crapouillot*. Quelques nouveaux noms apparurent toutefois au fil des expositions, comme ceux de Pascin ou d'Hermine David, revenus des États-Unis.

Malexis, Mac Orlan et Daragnès créèrent alors La Banderole et la plupart des intervenants pour cette maison d'édition, auteurs comme Salmon, Mac Orlan ou Dorgelès, ou illustrateurs comme Bofa, Chas Laborde ou Segonzac, appartenaient également aux deux cercles du *Crapouillot* et de l'Araignée.

La réputation de concepteur d'ouvrages de Daragnès, maintenant bien établie, lui ouvrit les portes des éditions Émile-Paul frères au sein de laquelle il créa une collection d'illustrés de luxe. Il pénétra alors un nouveau cercle littéraire, celui des auteurs de la maison comme Giraudoux, Suarès, Bove, Jammes ou Derème. Ses publications furent alors, au plan littéraire, un point de convergence de trois cercles, celui des éditions Émile-Paul, celui du cercle Fargue-Adrienne Monnier et celui de la lignée de La Banderole. Sur le plan des illustrateurs, Daragnès puisa largement dans son vivier d'intervenants de l'Araignée, en faisant intervenir notamment la nouvelle entrante Hermine David.

À partir de 1928, Daragnès s'installa à Montmartre. Parallèlement à ses activités de concepteur et d'imprimeur de livres, il prit l'habitude, avec son épouse Janine, de réunir leurs amis le samedi. L'avenue Junot devint ainsi un point de convergence des trois grands flux de relations de Daragnès (soulignés par des tracés rose sur la figure 5), celui de Montmartre/*Le Crapouillot*/l'Araignée/La Banderole, celui des « Potassons » et celui d'Émile-Paul frères.

Plusieurs des publications *Au cœur fleuri* germèrent ainsi lors de ces réunions avenue Junot¹⁶. Ce cercle de l'avenue Junot se recoupe par ailleurs, en partie, avec le groupe des amis de Colette. Segonzac, L.-A. Moreau, Dignimont ou Daragnès étaient ainsi des proches de l'écrivain.

Ces divers réseaux de relations, que Daragnès sut établir et mobiliser pour réaliser ses publications, sont mentionnés, de manière schématique, en partie centrale de la figure 5, en faisant ressortir, de haut en bas, la chronologie de leur constitution. Les éléments essentiels du contexte socio-politique de la période figurent également dans cette partie centrale de la figure, comme autant de facteurs « extérieurs » influençant également les caractéristiques de l'œuvre de Daragnès.

Une première explication de l'œuvre de Daragnès

La « ligne de force » primordiale rendant compte de la carrière de Daragnès et de son œuvre est représentée par un tracé bleu sur la figure 5.

Cette « ligne » part des traits essentiels de personnalité de Daragnès à l'origine de son parcours : grande sensibilité artistique, littéraire et musicale, habileté manuelle, ténacité et ambition, lucidité sur ses dons artistiques. Elle conduit, au « travers » de son apprentissage chez *Christofle* puis de la guerre de 14-18, à *La Ballade* d'O. Wilde et, de là, à la rencontre fondatrice avec Léon-Paul Fargue. La ligne repart alors vers de nouvelles réalisations de Daragnès-illustrateur, notamment *Protée* de Claudel à la NRF, et ultérieurement *Isabelle* de Gide.

Ces succès d'illustrateur, et déjà de concepteur d'ouvrages, amenèrent Daragnès à la direction artistique de La Banderole puis à celle d'Émile-Paul frères. La « ligne de force » en bleu conduit alors aux réalisations de Daragnès sous ces deux enseignes en s'appuyant d'abord sur le cercle des auteurs et des artistes de La Banderole puis sur celui, nouveau, des auteurs « maison » d'Émile-Paul frères.

Daragnès créa alors son imprimerie. La « ligne de force » rebondit de ses travaux chez Émile-Paul pour rejoindre ceux du *Cœur fleuri* en tirant profit du cercle, maintenant élargi, des relations de Daragnès avenue Junot. Les attentes des sociétés de bibliophilie et les interactions

¹⁶ Au même titre que plusieurs des éditions de Kahnweiler furent initiées lors des « dimanches de Boulogne ».

de Daragnès avec celles-ci pesèrent alors également sur les caractéristiques de ses productions, ou, tout au moins, sur celles d'une part d'entre elles¹⁷.

Une autre « ligne de force », parallèle à la précédente et tracée en vert, apparaît pour expliquer une partie des productions *Au cœur fleuri*. Elle conduit du « mysticisme » – selon le terme employé par Mac Orlan – de Daragnès et de son sens de la tradition, en passant par l'influence de l'abbé Petit, au courant des publications dites traditionnelles et religieuses, culminant avec *La Passion de N.-S.-J.-C.*

Nous avons également représenté sur la figure 5 les sources d'inspiration principales des quatre phases de publications de Daragnès, soulignées par des tracés en rose. Pour ses travaux d'illustrateur indépendant, ce sont essentiellement ses propres initiatives – cas, par exemple, de la *Ballade* – et l'influence du cercle Fargue/Monnier – à l'instar de *Protée* ou *d'Isabelle* – qui furent principalement à l'œuvre, mais relativement peu le ou les cercles de Montmartre ou du *Crapouillot*¹⁸. Pour les œuvres de La Banderole, c'est, au contraire, la lignée de Montmartre, du *Crapouillot* et de l'Araignée qui joua à plein, tant pour le choix des auteurs que pour celui des illustrateurs. Les publications chez Émile-Paul frères sont, elles, déterminées par une convergence d'influences, celle du cercle Fargue/Monnier, celle du groupe de La Banderole, celle, enfin, des auteurs de la maison. Les caractéristiques des ouvrages *Au cœur fleuri* sont, elles, issues de trois courants ou influences, les « samedis de l'avenue Junot », les sociétés de bibliophilie et la lignée « tradition et religion ». Il n'y a pas de « liaison d'influence » directe, par exemple, entre le groupe de La Banderole et les réalisations du *Cœur fleuri*. C'est ainsi que des auteurs comme Mac Orlan ou des illustrateurs comme Gus Bofa n'intervinrent pas lors de cette dernière phase.

Le schéma sur la figure 5 permet également de visualiser une « tension » existant, dans l'œuvre de Daragnès, entre deux des courants principaux d'inspiration littéraire de son œuvre, celui du cercle Fargue/Monnier et celui allant de Montmartre à La Banderole. Du fait de ses origines modestes et de ses fréquentations de jeunesse, Daragnès était naturellement proche d'un Mac Orlan, d'un Carco, d'un Dorgelès, voire d'un Henri Béraud, lesquels étaient tous plus ou moins réticents vis-à-vis de l'intellectualisme et de l'élitisme de la NRF. Or l'on sait que

¹⁷ Les attentes du marché bibliophilique ont toujours pesé sur les caractéristiques des publications de Daragnès. Leur influence fut cependant un peu moins sensible pour les œuvres commercialisées par souscription.

¹⁸ Le principal contreexemple de ce « raccourci » de présentation est *À bord de l'Étoile Matutine* de Mac Orlan, paru chez Crès, et qui préfigure justement les publications de La Banderole.

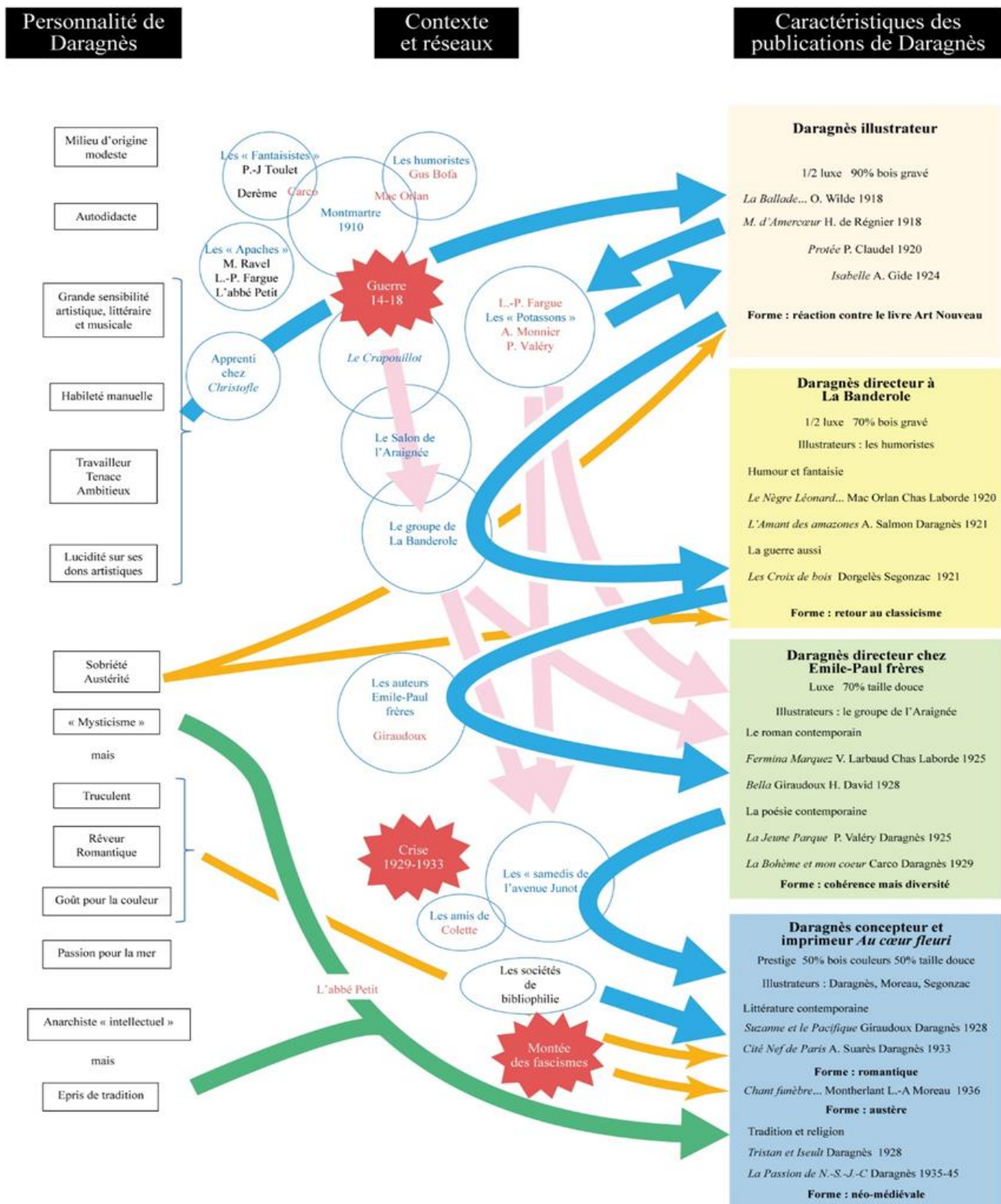


Figure 5 Les déterminants de l'œuvre de Daragnès

l'artiste appréciait hautement les écrits de Valéry, de Gide, de Larbaud, de Suarès, etc. et qu'il n'eut de cesse, par l'intermédiaire de Fargue ou d'Adrienne Monnier, de fréquenter, si ce n'est d'illustrer, ces écrivains, et certainement pas uniquement pour des raisons de carriérisme. Cette « tension » fut en partie résolue chez Émile-Paul, où l'on retrouve Valéry et Larbaud mais aussi Carco et Mac Orlan, ainsi que dans le cadre des « samedis de l'avenue Junot », au cours desquels des figures des deux bords purent, le cas échéant, se côtoyer. Elle se sublima ensuite, en quelque sorte, *Au cœur fleuri*, dès lors que Daragnès trouva son inspiration personnelle dans des textes traditionnels ou religieux.

L'aspect principal de « forme » des publications de Daragnès, la cohérence et l'équilibre entre texte, illustrations et typographie, se relie, comme nous l'avons explicité en commentant ses principaux traits de personnalité, à ses qualités d'« artisan », pour qui les éléments matériels d'un livre comptent autant que la valeur de son texte ou celle de son imagerie. On peut expliquer, de la même manière, les particularités de ses ouvrages en termes de techniques de gravure, comme la quasi-absence de la lithographie – Daragnès appréciait peu la spontanéité du geste que cette technique permet de rendre – ou l'utilisation du bois au repérage, mettant en exergue son expertise technique. Les divers « styles », ensuite, de présentation de ses publications correspondraient, pour l'essentiel, aux diverses facettes, concomitantes ou successives, de sa personnalité. On peut ainsi relier les formes de ses productions initiales, en tant qu'illustrateur – réaction contre le livre « art nouveau » – puis à *La Banderole* – retour au classicisme –, à sa « sobriété » tandis que son « romantisme » se serait exprimé, à l'époque où fleurirent ses lettrines, dans des réalisations comme *Suzanne et le Pacifique*, *Cité nef de Paris* ou *Les Cahiers* de Colette. L'austérité, relative, de ses ouvrages de la fin des années 1930 serait, elle, plutôt influencée par le contexte socio-politique de la période. Enfin, la forme « néo-médiévale » des ouvrages traditionnels et religieux paraît cohérente avec les textes choisis et relève d'une même inspiration, esthétique et spirituelle, de l'artiste.

Malgré les difficultés de l'exercice, la « reconstruction » effectuée de l'œuvre de Daragnès pendant l'entre-deux-guerres, résumée sur la figure 5, semble bien à même de rendre compte des aspects principaux de sa carrière et de ses publications. Cette analyse sera complétée en quatrième partie.

Daragnès, l'artisan

Cette étude de l'œuvre de Daragnès permet également de justifier le titre choisi pour cette partie, « Jean-Gabriel Daragnès : l'artisan ». Ce qualificatif caractérise en effet son parcours¹⁹ et son œuvre, du moins par comparaison avec ceux de Kahnweiler et de Serveau, en se référant aux différents statuts d'artiste au cours de l'histoire identifiés par Nathalie Heinich²⁰. Pour la sociologue de l'art, les artistes de la Renaissance œuvraient essentiellement sous le « régime artisanal » et Daragnès se considérait volontiers comme le continuateur des peintres et des imprimeurs de cette période, à l'instar du choix qu'il fit pour sa devise et pour son emblème *Au cœur fleuri*.

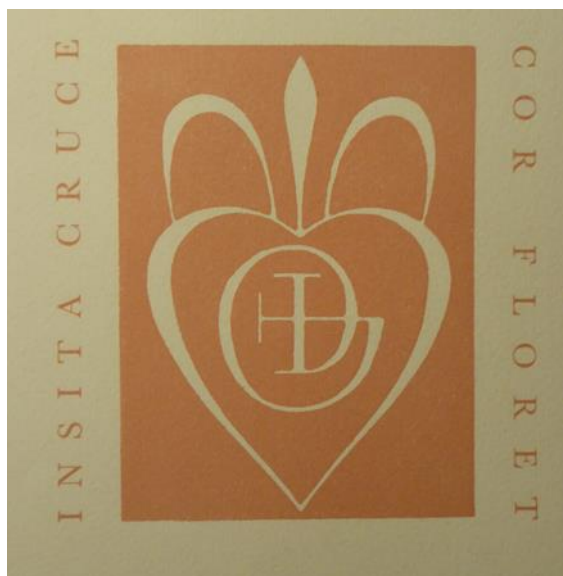


Figure 6 L'emblème de Daragnès

¹⁹ Cf. également le titre de l'article de Peter Frank : Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès: an artist-craftsman fallen into oblivion », dans *Matrix, art. cit.*, p. 57-65.

²⁰ Voir par exemple : Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 124-127.

Troisième Partie

Clément Serveau : le professionnel

Chapitre 7

La vie de Serveau et le cadre de son intervention chez Ferenczi

La vie et le parcours d'artiste de Clément Serveau (1886-1972) sont très peu documentés. Un dossier¹ établi en 1995 par le musée municipal de Bourbonne-les-Bains à l'occasion d'une exposition sur l'œuvre de Serveau constitue la source principale. Quelques éléments biographiques sur l'artiste sont également proposés par Claude Fayette sur son site d'édition². Pour retracer le parcours de Serveau, nous avons donc eu recours, en complément, à diverses sources de l'époque telles que des ouvrages, des articles et les quelques manuscrits cités dans le paragraphe « Sources ».

La direction artistique du *Livre moderne illustré* que Serveau assura chez Ferenczi ne fut qu'une activité accessoire de l'artiste, avant tout un peintre. Un seul paragraphe dans ce chapitre traite de cette intervention, détaillée au chapitre suivant. Nous nous attachons, en revanche, à retracer son parcours esthétique personnel ce qui permettra, *in fine*, d'expliquer celui de cette collection.

Une solide formation aux Arts Déco et aux Beaux-Arts

Clément Serveau³ est né à Paris le 29 juin 1886. Son père, Alexandre Serveau, appartenait à une famille d'horticulteurs de Briare qui s'était progressivement installée dans le commerce de fleurs à Paris. Alexandre Serveau tenait ainsi l'un des magasins familiaux situé boulevard de Strasbourg. Sa mère, née Clémence Chevalier, également issue d'une famille d'horticulteurs,

¹ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, 30 juin-25 septembre 1995, Bourbonne-les-Bains, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, 1995, 55 p.

² Claude Fayette, « Clément Serveau », 05/11/2004, http://fayette-edition.com/article_10.php [consulté le 04/04/2020]. Nous expliquerons plus loin l'historique des relations entre Clément Serveau et Claude Fayette.

³ Clément Henri Serveau utilisa comme nom d'artiste Clément-Serveau. Par simplification, nous utilisons ici les patronymes de Clément Serveau ou plus simplement de Serveau. Ses amis l'appelaient Clem au même titre que ceux de Daragnès utilisaient les diminutifs Gab ou Jean-Gab et que Heini était le petit nom de Daniel Henry Kahnweiler.

était originaire de Bourbonne-les-Bains. Le jeune Clément effectua sa scolarité au lycée de Meaux⁴.

Serveau fut admis en 1904 à l'École des arts décoratifs et en suivit l'enseignement jusqu'en 1906. Il poursuivit sa formation artistique aux Beaux-Arts avec comme principaux professeurs Luc-Olivier Merson puis Raphaël Collin⁵. Serveau interrompit ses études en 1907-1909 pour effectuer son service militaire dans l'infanterie, au 15^e Chasseurs, à Remiremont dans les Vosges. Il était encore présent aux Beaux-Arts en 1914.

Le père de Serveau était décédé en 1910. Pour poursuivre ses études à Paris, le jeune artiste avait bénéficié d'une bourse du conseil général de la Haute-Marne obtenue par l'intermédiaire du député de Bourbonne-les-Bains, Philippe Roret. Sa mère s'était retirée dans sa ville natale et vécut jusqu'à son décès dans une maison que son mari avait fait construire en 1904⁶. Serveau resta très attaché à Bourbonne-les-Bains et fit de nombreux séjours dans cette maison.

Clément Serveau fut un élève assidu et appliqué aux Arts Décoratifs puis aux Beaux-Arts, se faisant remarquer notamment par Merson, connu pour sa rigueur et son classicisme. Outre la peinture, Serveau apprit auprès de son « maître » l'art de la fresque que ce dernier avait mis en œuvre dans de nombreux bâtiments officiels comme, à Paris, à l'Hôtel de Ville, à la Sorbonne ou au Sacré-Cœur. Serveau assura d'ailleurs aux Beaux-Arts un rôle d'enseignement ou d'assistant dans ce domaine en 1913⁷. Merson introduisit également son élève auprès de la Banque de France, une institution d'État pour laquelle cet artiste de renom avait réalisé plusieurs maquettes de billets. Ce parrainage marqua évidemment la carrière de Serveau, comme nous le verrons plus loin.

⁴ Sans que l'on connaisse les circonstances qui amenèrent ses parents à choisir cette localité.

⁵ Merson assura la direction de l'atelier de peinture des Beaux-Arts de 1905 à 1911 et Collin lui succéda de 1911 à 1919 : Monique Segré, *Professeurs et étudiants de l'École des beaux-arts au 19^e et 20^e siècle*, Cachan, École normale supérieure de Cachan, 1994, Suppl. à *L'art comme institution : l'École des beaux-arts, 19^e-20^e siècles* du même auteur, p. 8.

⁶ Cette maison existe toujours. Nous remercions ici Michel Thénard qui nous a servi de « guide » à Bourbonne-les-Bains, nous permettant notamment d'effectuer une visite rapide de cette maison privée.

⁷ La notice biographique de Serveau dans le « Bénézit » indique : « En 1913, il dirige l'atelier de fresque à l'École nationale des beaux-arts » : Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays...*, nouv. éd. refondue sous la dir. de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999, vol. 3, p. 62. Cette fonction de Serveau aux Beaux-Arts n'est pas confirmée par Monique Segré. Le poste de professeur d'atelier de fresque n'a en effet été créé qu'en 1919 et fut occupé par Paul Baudouin jusqu'en 1926 : Monique Segré, *op. cit.*, p. 33. Serveau a donc soit donné cet enseignement dans un cadre non officiel soit en tant qu'assistant de Merson ou d'un autre enseignant.

La formation de Serveau aux Arts Déco et aux Beaux-Arts facilita également ses débuts dans le domaine de la gravure et de l'édition illustrée. On peut noter en effet qu'il existait aux Arts Déco un enseignement de reprographie⁸ et que les diverses techniques de gravure – eau-forte, taille-douce, lithographie et gravure sur bois – étaient enseignées aux Beaux-Arts depuis 1906. Serveau eut ainsi, par exemple, la possibilité de se former en gravure sur bois auprès de Stéphane Pannemaker qui enseigna ce procédé à l'École de 1906 à 1926⁹. Contrairement donc à nombre d'artistes qui, faute d'avoir été admis ou d'avoir fait le choix de suivre l'enseignement des Beaux-Arts, durent se former eux-mêmes ou auprès d'amis à ces techniques, Serveau fut prêt, dès 1914, à exercer ses talents tant en peinture qu'en gravure et en illustration.

Quelque peu paradoxalement¹⁰, Clément Serveau s'avère le plus « diplômé » des artistes que nous avons vu intervenir jusqu'ici pour Kahnweiler ou pour Daragnès, la plupart d'entre eux n'ayant suivi de cours qu'en « élève libre » auprès de professeurs des Beaux-Arts – Daragnès ou Gus Bofa, par exemple, suivirent les cours du même Merson sans avoir intégré l'École –, ou que dans diverses académies parisiennes comme l'académie Humbert – à l'instar de Georges Braque – ou comme l'atelier de la Grande Chaumière – cas, par exemple, de Fernand Léger –.

Nous n'avons que très peu d'information sur la vie et les fréquentations de Serveau pendant ses années d'études parisiennes. Ses domiciles connus pour cette période semblent situés dans les VI^e, XV^e ou V^e arrondissements, donc à l'écart de Montmartre¹¹. *A contrario*, Clément Serveau est considéré comme un peintre de Montmartre¹² et cette étiquette est peu compatible avec les localisations de ses domiciles ou de ses ateliers ultérieurs. Il est donc possible que Serveau ait habité ou fréquenté assidûment Montmartre pendant ces années d'avant la Grande Guerre, malgré l'absence d'un quelconque témoignage à ce sujet.

⁸ *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs : 1766-1941*, Ernst Ulrich Leben *et al.*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 126.

⁹ Monique Segré, *op. cit.*, p. 33. Jacques Beltrand succéda à Pannemaker de 1929 à 1944, relayé par l'ami de Daragnès, Démétrios Galanis, de 1945 à 1949 : *ibid.*, p. 40bis.

¹⁰ Nous faisons ici allusion au fait que Serveau se consacra essentiellement, en illustration, à des travaux pour une collection « grand public » alors que ses collègues moins diplômés travaillèrent pour l'édition de luxe, dans une version d'avant-garde pour les peintres de Kahnweiler ou plus traditionnelle pour Daragnès et ses amis. Ce paradoxe n'est évidemment qu'apparent et s'expliquera assez bien. Nous le soulignons ici car l'écart de formation et de diplôme entre Serveau et les peintres de Kahnweiler, par exemple, est frappant, voire caricatural.

¹¹ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 4.

¹² André Roussard, *Dictionnaire des peintres à Montmartre : peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, illustrateurs, plasticiens aux XIX^e & XX^e siècles*, Paris, A. Roussard, 1999, p. 147.

La guerre

Pendant son service militaire à Remiremont, en 1907-1909, Clément Serveau fréquenta l'école de dessin locale et, compte tenu de sa formation, l'artiste n'eut aucun mal à se faire remarquer par le jury des concours annuels, dont faisait partie un architecte connu, Charles Hindermeyer, lui-même ancien élève des Beaux-Arts. Serveau fut donc accueilli par l'architecte et rencontra ainsi sa fille ou l'une de ses filles, la toute jeune Yvette Hindermeyer. Serveau se rendit donc fréquemment à Remiremont après la fin de son service militaire – Remiremont et Bourbonne-les-Bains n'étaient pas très éloignés –. Il épousa Yvette Hindermeyer à Remiremont en septembre 1913. Le beau-père de Serveau intervint pour la construction de nombreux bâtiments publics et privés dans les Vosges et, après la Grande Guerre, Serveau collabora avec lui pour la réalisation de plusieurs monuments aux morts érigés dans le département.

Serveau fut mobilisé en 1914. Blessé en 1915, il fut soigné à l'hôpital de Bourges dans un service spécialisé pour les soldats ayant eu les pieds gelés, sans que l'on sache si ce fut le cas de Clément Serveau¹³. Il fit la connaissance à l'hôpital de Dignimont, lui aussi blessé, et les deux artistes¹⁴ sympathisèrent. Serveau le sollicita d'ailleurs plus tard pour quelques interventions dans *Le Livre moderne illustré*. Le service de l'hôpital où se trouvaient Serveau et Dignimont était dirigé par un jeune médecin, François Debat, qui se lia d'amitié avec eux. Le docteur et pharmacien Debat fonda par la suite une entreprise pharmaceutique dont l'activité fut florissante. S'intéressant aux arts, Debat apporta un soutien constant à Serveau, faisant appel à lui pour des interventions dans la revue d'art qu'il créa et dirigea¹⁵ ainsi que pour des travaux de décoration dans son usine de Garches ou pour la cité ouvrière qui lui était associée¹⁶.

Il semble que Serveau ait repris du « service » dans l'infanterie après son passage à l'hôpital de Bourges puisqu'il réalisa en 1916 et 1917 des séries de bois gravés en couleurs représentant des soldats au front et des bâtiments bombardés à Roye (Somme), Clermont-en-

¹³ Toutes les informations sur ce séjour de Serveau à l'hôpital de Bourges et sur les activités du docteur Debat sont issues de la référence : Alexandre Blondeau, « Debat », dans *Histoire des laboratoires pharmaceutiques en France et de leurs médicaments : des préparations artisanales aux molécules du XXI^e siècle*, vol. 1, Paris, Le Cherche midi, 1992, p. 71-83.

¹⁴ Ou futurs artistes car Dignimont à cette époque n'avait pas véritablement entamé sa carrière, contrairement à Serveau.

¹⁵ *La Revue du médecin*, devenue *Art et médecine*, destinée aux praticiens, mêlait publicité pour les médicaments de la firme et articles littéraires ou artistiques avec des signatures prestigieuses. Nous utiliserons ultérieurement les informations concernant Serveau parues dans cette revue.

¹⁶ François Debat était un patron « paternaliste » et « hygiéniste », soucieux du bien-être de ses employés.

Argonne ou encore Lassigny¹⁷. Il s'agit des premières gravures connues de l'artiste, portant son monogramme CS. Nous n'avons en tout cas identifié aucune toile de l'artiste datée des années 1915 à 1917, ce qui laisse penser que Serveau ne fut démobilisé qu'en fin d'année 1917. Il effectua en effet au printemps 1918 des prestations pour une revue, *L'Europe nouvelle*, qu'il n'aurait pas pu réaliser s'il avait encore été sous les drapeaux¹⁸.

La carrière de peintre de Serveau

Nous traitons dans ce paragraphe de l'activité première de Clément Serveau tout au long de sa vie, la peinture. On peut en effet considérer ses autres pratiques artistiques – la production de maquettes de billets de banque ou de timbres, ou ses activités de graveur, d'illustrateur et de directeur artistique chez Ferenczi – comme secondaires. Serveau était donc, vis-à-vis de l'illustration, dans une position équivalente à celle d'un Derain ou d'un Segonzac qui vécurent d'abord de leurs travaux de peinture et se définissaient à juste titre comme des artistes-peintres. Daragnès, au contraire, fit carrière dans l'illustration et l'impression d'ouvrages de luxe.

Des débuts « académiques »

Serveau commença à peindre avant même son entrée aux Arts Déco. Deux toiles du jeune artiste datées de 1903 sont ainsi exposées au Musée de Bourbonne-les-Bains¹⁹. On connaît également un autoportrait de Serveau de 1905²⁰. Pour caractériser ces premiers travaux, nous avons choisi de joindre en illustration 3-3 la reproduction, trouvée sur internet, d'un tableau de 1906, *L'Homme au journal*, empreint de classicisme mais d'une facture déjà parfaitement maîtrisée. Serveau se distingua, dès cette période, dans l'art du portrait, réalisant par exemple en 1910 celui de Philippe Roret, le député qui était intervenu pour l'obtention de sa bourse pour les Beaux-Arts. D'autres œuvres des mêmes années d'avant la guerre, dessins, portraits, natures mortes, etc., ressortissent à la même veine « académique » qui s'estompa ensuite dès 1918.

Nous avons répertorié sur la figure 7, à partir des très nombreuses œuvres de Serveau référencées lors de ventes aux enchères et dont les reproductions sont accessibles sur internet, les différents « styles » pratiqués par l'artiste au cours de sa carrière. Ce répertoire ne prend en

¹⁷ Ce n'est évidemment pas une preuve. Serveau peut très bien avoir gravé ces bois d'après ses dessins antérieurs.

¹⁸ Voir plus loin la carrière de Serveau graveur et illustrateur.

¹⁹ *Portrait de Maria Chevalier* et *Portrait d'une jeune femme avec son chat*, huiles sur toile, musée municipal de Bourbonne-les-Bains.

²⁰ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 52.

compte que les tableaux datés par Serveau lui-même ou, pour quelques-uns, datés à dire d'expert. Portant sur une centaine de toiles produites de 1905 à 1971, ce recensement ne représente qu'une partie des productions de l'artiste, une majorité d'entre elles, en effet, n'étant pas datées, en particulier à partir de 1955. Il permet néanmoins d'établir une chronologie des différentes phases stylistiques de l'artiste et d'examiner les transitions de l'une à l'autre.

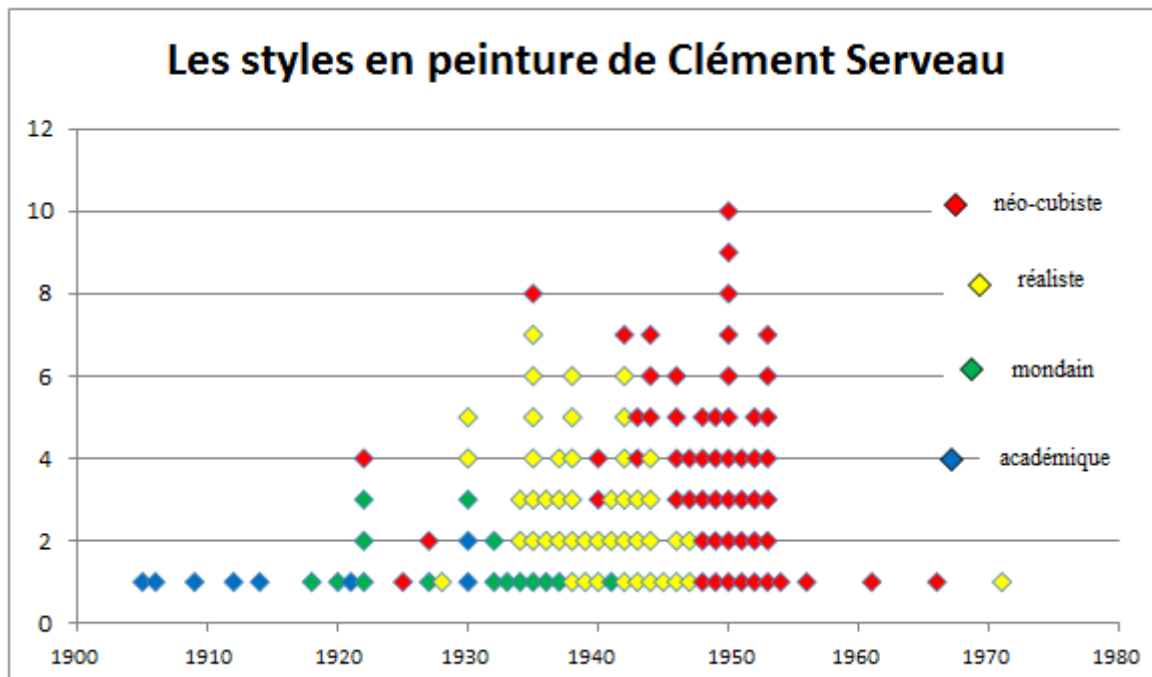


Figure 7 Les styles en peinture de Clément Serveau

Nous avons ainsi identifié quatre « styles » pour les peintures de Serveau, dénommés, de manière simplifiée, « académique », « mondain²¹ », « réaliste » et « néo-cubiste ». Pour la période de ses débuts en peinture, soit jusqu'en 1914, toutes ses productions ressortissent à un style « académique », caractérisé par l'illustration 3-3. Ces œuvres sont matérialisées sur la figure 7 par des losanges de couleur bleue. On peut noter que ceux-ci s'interrompent en 1914, avec seulement quelques occurrences en 1921 et en 1930.

Dès ces années 1905-1914, Clément Serveau exposa ses travaux, d'abord au Salon des Artistes français, celui auquel sa formation auprès de Merson et son style académique le

²¹ Nous utilisons quelquefois le terme d'« académisme mondain » pour le style de Serveau à cette période, raccourci en « mondain » par simplification.

conduisaient naturellement, puis à divers autres Salons comme les Indépendants ou le Salon d'Automne.

Un succès « mondain »

Après la guerre, sa réputation de portraitiste se propagea très vite et les portraits « mondains », en particulier de dames, devinrent sa spécialité. À titre d'exemple, on peut citer *Portrait de Melle Sonia Wisoune* (1926)²², *Violoniste* (1927)²³, *Portrait de Mme Gutierrez* (1927)²⁴, *Portrait de Madame Paul Seyttier* (1930)²⁵ (illustration 3-5), *Portrait d'une jeune femme accoudée* (1934)²⁶, etc. Ces portraits faisaient l'objet d'envois aux Salons, en particulier au Salon des Artistes français qui lui apporta une consécration en lui décernant une médaille d'or en 1929²⁷, comme l'explique Raymond Escholier :

Qualités trop rares de nos jours, et qui ont permis à Serveau de nous donner dès maintenant toute une suite de beaux portraits, la plupart féminins, peints dans une gamme argentée que rehausse parfois l'éclat d'une écharpe ponceau ou d'un tissu safrané. Venu après l'effigie d'une de nos meilleures virtuoses du violon, Melle de Sampigny, le portrait de Madame O..., exposé au dernier Salon des Artistes français, en même temps qu'un charmant portrait d'enfant, a valu à Serveau cette consécration définitive : la médaille d'or et la faveur des critiques les plus autorisés²⁸.

Le premier article connu dédié à l'œuvre peint de Serveau, paru en 1930, a d'ailleurs trait à son activité de portraitiste²⁹.

Parallèlement à ces travaux, et au cours des mêmes années 1920 et 1930, Serveau produisit des toiles très décoratives, presque orientalistes, avec des couleurs chaudes, comme *Une élégante dans un intérieur drapé* (1922) (illustration 3-4) ou *La Favorite*, c. 1920, collection de la Ville de Paris³⁰, ainsi que des compositions allégoriques, plus proches dans

²² Clément-Serveau (1886-1972), *peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 11 et Auguste Bailly, « Clément Serveau, portraitiste », dans *La Revue du médecin*, n° 6, mars 1930, p. 23. On peut noter que Serveau épousa en secondes noces en 1933 Sonia Wisoune dont il avait fait le portrait en 1926.

²³ Auguste Bailly, *art. cit.*, p. 21.

²⁴ Clément-Serveau (1886-1972), *peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Auguste Bailly, *art. cit.*, p. 23.

²⁶ Huile sur toile, musée de Bourbonne-les-Bains.

²⁷ Après des médailles successives de bronze en 1921 et d'argent en 1926.

²⁸ Raymond Escholier, « Clément Serveau, prince des xylographes », dans *Mediterranea*, n° 36, décembre 1929, p. 281.

²⁹ Auguste Bailly, *art. cit.*, p. 21-23.

³⁰ Clément-Serveau (1886-1972), *peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 5.

leurs tons de ses portraits, comme *La Fontaine d'Hélène*, présentée au Grand Palais en 1932 lors du Salon des Artistes français³¹, ou comme *L'Île du repos*, datée de 1935³².

Ces diverses productions, portraits ou compositions, matérialisées sur la figure 7 par un losange de couleur verte, relèvent d'un même style que nous avons intitulé « mondain », caractérisé par les illustrations 3-4 et 3-5, pour le différencier des manières très différentes de peindre de Serveau qui suivirent, ainsi que de son style précédent, à l'académisme plus marqué. Cette période « mondaine » s'étend environ de 1918 à 1938, avec, comme nous le verrons, une transition en biseau avec la période « réaliste » suivante à partir de 1930. Elle fut ponctuée pour l'essentiel de présentations aux divers Salons, avec cependant une première exposition dédiée de l'artiste en 1922 dans une obscure galerie, la Galerie de Marsan, 6 rue des Pyramides, à ne pas confondre avec le Pavillon de Marsan³³. Nous n'avons pas trouvé d'échos à cette première exposition publique personnelle de l'artiste.

Plusieurs références indiquent que Serveau se serait vu attribuer, au cours de cette période, une médaille d'or à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, en se référant à ses travaux de peinture³⁴. Ce n'est pas exact et nous reviendrons sur ce point à propos de ses interventions pour Ferenczi. On peut noter également l'absence de Serveau aux deux expositions majeures de peinture qui se tiendront en marge de l'Exposition de 1925, celle tenue au musée des Arts décoratifs³⁵ et celle organisée par la galerie Druet³⁶. Il n'y a donc pas lieu de surévaluer la réputation à cette époque du peintre Clément Serveau.

Une première r-évolution « réaliste »

On peut constater, au cours des années 1930-1933, plusieurs évolutions dans la vie personnelle et dans la manière de peindre de Serveau.

³¹ R. L., « Clément Serveau au Salon des artistes français », dans *Art et médecine*, juillet 1932, p. 46.

³² *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, planche XV.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ Par exemple : *loc. cit.* ou Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886*, Genève, Éd. Pierre Cailler, 1963 (*Cahiers d'art – documents*, n° 190), p. 2. Comme nous l'avons indiqué, il n'y avait pas d'exposition de peinture dans le cadre même de l'Exposition de 1925, consacrée aux seuls arts décoratifs.

³⁵ *Cinquante ans de peinture française 1875-1925*, exposition, musée des Arts décoratifs, 28 mai au 12 juillet 1925. Cette exposition présentait, pour les peintres contemporains, des œuvres de Bonnard, de Braque, de Derain, de La Fresnaye, de Matisse, de L. A. Moreau, de Picasso, de Segonzac, de Vlaminck etc.

³⁶ *Exposition de 25 peintres contemporains*, galerie Druet, 2 juin au 30 septembre 1925. Les peintres exposés étaient à peu près les mêmes, pour les contemporains, que ceux présents au musée des Arts décoratifs, avec cependant quelques présences complémentaires comme celles d'Utrillo ou de Pascin.

Il déménagea tout d'abord du boulevard Raspail³⁷ au 2 rue de Nevers dans le VI^e arrondissement, sans doute en 1929³⁸, où il disposa d'un grand atelier et d'une salle de musique³⁹. Serveau était en effet un violoniste et un mélomane et plusieurs articles font référence à son « violon d'Ingres »⁴⁰. On peut noter d'ailleurs à ce propos que de nombreuses toiles de l'artiste font référence à la musique : portait de violoniste, toiles représentant des instruments de musique⁴¹ etc.

Serveau se sépara ensuite de sa première épouse, Yvette Hindermeier⁴², pour se marier avec Sonia Wisoune⁴³ le 29 novembre 1933.

Enfin, dès l'année 1930, et plus nettement à partir de 1934, Serveau évolua radicalement dans sa manière de peintre, se tournant vers un style plus « réaliste » et abordant des thèmes concrets, paysages peints sur le motif, natures mortes, portraits de gens simples etc., bien loin donc des mondanités et de l'académisme précédents.

Ce tournant décisif dans l'œuvre peint de Serveau est associé par les critiques à plusieurs séjours en Grèce effectués par l'artiste entre 1934 et 1936. Serveau s'est en effet rendu dans ce pays pour des périodes assez longues⁴⁴, accompagné de sa jeune épouse⁴⁵ et muni de lettres d'introduction des autorités françaises⁴⁶. La première au moins des deux expositions d'œuvres de Serveau organisées à la suite de ces voyages se tint d'ailleurs sous le patronage du comité

³⁷ De 1911 environ au début des années 1920, Serveau habitait au 113 rue de Vaugirard, XV^e. Il emménagea ensuite, toujours dans le XV^e, au 16 boulevard Raspail.

³⁸ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 28.

³⁹ On peut voir une photographie de son atelier rue de Nevers dans : *ibid.*, p. 18. Le tableau représentant sa future épouse, Sonia Wisoune, est visible au centre de la photographie.

⁴⁰ Par exemple : Robert Burnand, « Quelques livres illustrés par Clément Serveau », dans *Mediterranea*, n° 36, décembre 1929, p. 283. On peut noter incidemment que les trois protagonistes de cette thèse, Kahnweiler, Daragnès et Serveau étaient des mélomanes. Coïncidence ? Ou disposition inhérente à une même propension à la mixité des arts ?

⁴¹ À titre d'exemples, nous nous référerons plus loin aux illustrations 3-7, 3-10 ou encore 3-62.

⁴² Le divorce est prononcé le 2 mars 1933 : *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 27.

⁴³ Sarah Sophie Wisoune, dite Sonia, née à Smolensk en 1903. Sonia avait donc 17 ans de moins que Serveau. Sur une photographie des années 1930, Sonia Wisoune apparaît accompagnée de Serveau et d'une petite fille. Était-ce une fille de Sonia Wisoune ? *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴ Serveau fit au moins deux séjours de quelques mois en Grèce entre 1934 et 1936 : *ibid.*, p. 13 et Raymond Escholier, *La peinture française, XX^e siècle*, Paris, Floury, 1937, p. 129.

⁴⁵ Selon l'article d'André Warnod, « Le peintre Clément Serveau chante les charmes de l'Hellade sous l'égide du comité France-Grèce », disponible sous la référence : Richelieu, cote ZE-254-4, Recueil, Fonds Druart, Documentation sur Clément-Serveau, 10 documents, formats divers. La coupure de presse, datée du 20/12/1934, n'est pas référencée.

⁴⁶ Claude Fayette, « Clément Serveau », 05/11/2004, http://fayette-edition.com/article_10.php [consulté le 04/04/2020]. Ce soutien des autorités françaises pour ce déplacement de Serveau en Grèce peut le cas échéant se relier au caractère, à l'époque, de « peintre d'État » de l'artiste, intervenant pour la Banque de France, portraitiste renommé et exposant « hors concours » du Salon des Artistes français.

France-Grèce et de son Excellence M. Politis, ambassadeur de Grèce à Paris⁴⁷. Serveau visita Chio, Naxos, Égine, Sparte etc., faisant des croquis, des aquarelles et peignant sur place des paysages et « des portraits de petites gens qu'il rencontrait sur les routes et dans les villages, bergers, moines, jeunes filles auxquelles il donnait un nom mythologique »⁴⁸. Raymond Escholier joint à sa plaquette « Clément Serveau » de 1937 de nombreuses reproductions de toiles issues de ces séjours en Grèce comme *Route à Chio* (toile acquise par l'État), *Aphroditi*, *Karoti*, *Crète*, *Margarita*, *Chio*, *Costa*, *Chio*, *Neochori*, *Chio* (toile présentée au Petit Palais) ou encore *Yorgos*, *Paros*⁴⁹. On peut également visualiser sur internet plusieurs de ces productions inspirées de Grèce. Nous avons choisi de joindre comme illustration des toiles de cette période « réaliste » un portrait de femme datant de 1939 (illustration 3-6) mettant ainsi en évidence l'évolution marquante de manière de peindre de l'artiste en se référant à un portrait de 1930 (illustration 3-5). Son autoportrait de 1935 (illustration 3-1) relève de cette même veine.

Raymond Escholier, qui suivit de près les évolutions de son « poulain »⁵⁰, caractérise assez bien la rupture intervenue au début des années 1930 dans l'œuvre de Serveau :

Durant bien des années, l'enseignement d'un Luc-Olivier Merson lui suffira ; cette froide correction graphique, ces combinaisons linéaires dont on louait alors la valeur ornementale, ces tons délavés d'aquarelle où s'exténuait une palette virile, voilà qui préparait à merveille notre Haut-Marnais à exécuter, en toute conscience, des décorations pour architectures orthodoxes et des portraits appliqués, d'une technique très officielle, qui devaient valoir à leur auteur non seulement gains et profits, mais aussi toute une série de ces médailles que le Salon des Artistes Français continue de distribuer pour le plus grand dam des artistes et de l'art français. Et cependant la folle du logis veillait...⁵¹

D'autres critiques des années 1930 remarquèrent évidemment le contraste saisissant entre l'ancienne et la nouvelle manière de peindre de Serveau et pouvaient dès lors stigmatiser sa période académique et mondaine précédente :

...peintre connu, choyé qui avait naguère fait la gloire des cimaises du Grand Salon, conquis tous les parchemins de l'Académie, mérité toutes les médailles de l'Institut...peintre lauréat, officiel, doré sur tranches comme un missel, consciencieux comme un stoppeur, exact comme une éclipse...il était de ces portraitistes qui s'attardent au polissage des ongles, se soucient du fini de la prune, comptent les poils follets des nuques et des aisselles [...]. Clément Serveau

⁴⁷ Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886*, *op. cit.*, p. 3 et André Warnod, « Le peintre Clément Serveau chante les charmes de l'Hellade sous l'égide du comité France-Grèce », *art. cit.*

⁴⁸ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ Raymond Escholier, *Clément Serveau*, Paris, Laboratoire Chantereau, c. 1937, [p. 10-11], (*Drogues et peintures*, album d'art contemporain, n° 39).

⁵⁰ L'écrivain et critique d'art suivit en effet de près la carrière de Clément Serveau et le parraina à de multiples reprises comme nous le verrons plus loin.

⁵¹ Raymond Escholier, *Clément Serveau*, Paris, Laboratoire Chantereau, *op. cit.*, [p. 1].

était un magnifique artisan de la peinture, un compagnon digne de la maîtrise, et la « clientèle » donnait d'enthousiasme dans le panneau de sa science et de sa bonne volonté⁵².

Raymond Escholier met, dès lors, en avant la sincérité de cette nouvelle manière de peindre de Serveau, acquise auprès de gens simples et de paysages rudes :

Depuis deux ans, Clément Serveau s'attarde en Crète et dans les Cyclades, à Delphes, à Olympie, à Égine, à Sparte, à Mistra. Parlant le grec, partageant la vie des bergers, voici qu'il nous apporte sans doute sur la race toujours noble, sur les vestiges antiques, sur les églises byzantines, sur cette singulière et ravissante lumière d'Hellas, étonnamment cristalline, le témoignage le plus sincère, le plus direct⁵³.

Cette phase « réaliste » dans l'art de Serveau ne débuta pas, en fait, avec ses séjours en Grèce. On peut en voir les premiers signes, discrets, dès 1930, soit quatre ans avant ces voyages, et cette phase perdura jusqu'en 1948 environ, en s'achevant en biseau, à nouveau, avec son style suivant, le « néo-cubisme », comme on peut le constater sur la figure 7 où les toiles « réalistes » sont matérialisées par des losanges jaunes.

Benoît Decron note que Serveau se rapprochait au cours de cette période « des préoccupations des représentants du "retour à l'ordre", La Fresnaye, Derain, Lhote... »⁵⁴. Nous pensons qu'il faut plutôt parler d'une « convergence vers l'ordre », puisqu'un La Fresnaye ou qu'un Lhote portaient du cubisme pour aller vers ce réalisme, tandis qu'un Serveau y parvenait en délaissant son académisme.

Plusieurs expositions personnelles ou partagées ponctuèrent cette phase de la carrière de l'artiste.

En 1934, tout d'abord, son mentor Raymond Escholier, récemment nommé directeur du Petit Palais, lui demanda de mettre sur pied l'une des nombreuses « expositions des Artistes de ce temps » qu'il souhaitait organiser dans son musée. Escholier était en effet déterminé à « dépoussiérer » l'institution qu'il venait de prendre en charge, en ouvrant notamment le musée aux artistes contemporains, quelle que soit leur « école ». Pour ce faire, il avait libéré les salles du rez-de-chaussée qu'il dédia à ces expositions temporaires⁵⁵. Pas moins de 41 expositions se

⁵² Extraits d'un texte d'une critique des années 1930 cité par André Parinaud : André Parinaud, « Clément Serveau a donné un nouvel accent au cubisme », dans *Galerie Jardin des arts*, n° 136, avril 1974, p. 41.

⁵³ Raymond Escholier, « Voyage en Grèce avec le peintre Clément Serveau », 9 mars 1936, coupure de presse disponible sous la référence : Richelieu, cote ZE-254-4, *source cit.* La coupure de presse n'est pas référencée.

⁵⁴ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵ Raymond Escholier, https://fr.wikipedia.org/wiki/Raymond_Escholier [consulté le 04/04/2020].

tinrent de 1934 à 1939 dans ce cadre⁵⁶. Pour un certain nombre de ces événements, et en particulier pour les quatre premiers qui eurent lieu en 1934, Escholier prit l'option, originale, d'en confier l'organisation à un artiste. Serveau eut ainsi, en quelque sorte, carte blanche pour mettre sur pied la quatrième exposition qui se tint du 30 mai au 25 juin 1934⁵⁷. Il invita les peintres Robert Antral, Gérard Cochet, Germain Delatousche, Constant Le Breton, Renefer et Dignimont, les sculpteurs Drivier, Georges Guyot, Albert Pommier et Robert Wlérick, enfin, en arts décoratifs, Leleu (meubles), René Prou (meubles), Lucie Edgar-Faure (reliure) et André Rivaud (orfèvrerie). Serveau exposa bien sûr lui-même plusieurs toiles et aquarelles.

En l'absence d'archives personnelles de Serveau, cette sélection d'artistes est une indication précieuse quant à ses relations et à ses affinités artistiques en 1934. Il s'avère que les six peintres ou illustrateurs, Antral, Cochet, Delatousche, Le Breton, Renefer et Dignimont ainsi que le sculpteur et dessinateur animalier Guyot, ont entre eux et avec Serveau de multiples points communs. Ce sont tous des artistes figuratifs, dont la peinture peut être qualifiée de « réaliste » par similitude avec la manière de peindre de Serveau des années 1930 à 1948 ; enfin ils sont tous intervenus comme illustrateurs pour *Le Livre moderne illustré*. On peut donc considérer ces artistes comme des proches de Serveau, au moins aux plans artistique et professionnel, si ce n'est au plan personnel. Dignimont, par exemple, était un ami de longue date, rencontré en 1915 à l'hôpital de Bourges. Guyot devait être aussi un proche ou le devint peu après 1934⁵⁸. Cochet, enfin, intervint pour *Le Livre moderne illustré* dès 1924 et fut le principal illustrateur, après Serveau, de la série. On peut donc penser qu'ils étaient très liés⁵⁹. En revanche, Antral, Delatousche, Le Breton, Renefer et Guyot ne sont intervenus dans cette collection qu'après 1929, ou même qu'en 1934 et après pour Renefer et Guyot. Serveau connaissait ces artistes depuis de nombreuses années. Il est possible cependant qu'il s'en soit rapproché, en leur demandant d'intervenir pour *Le Livre moderne illustré*, dès lors que lui-même, délaissant son académisme, les rejoignait dans leur manière de peindre.

On peut faire enfin deux remarques sur les toiles de Serveau exposées au Petit Palais. Le catalogue donne, entre autres, les titres *Marie-Madeleine* et *Portrait de Colette Ferenczi*. Nous

⁵⁶ Archives des expositions « Artistes de ce temps, 1934-1939 », Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, source [consultée le 04/04/2020] : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/archives/archives-des-expositions-artistes-de-ce-temps-1934-1939#infos-secondaires-detail>.

⁵⁷ Catalogue des expositions de 1928 à 1935, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, source [consultée le 04/04/2020] : <http://www.petitpalais.paris.fr/content/catalogues-des-expositions-de-1928-1935>.

⁵⁸ Voir la caricature de Serveau par Guyot : *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁹ On peut voir un portrait de Serveau gravé par Cochet dans la référence : Raymond Escholier, « Clément Serveau, prince des xylographes », *art. cit.*, p. 277.

avons eu la chance de retrouver une reproduction de *Marie-Madeleine* (illustration 3-13)⁶⁰. Le style de cette œuvre, peinte avant le premier voyage de Serveau en Grèce, apparaît comme une transition entre ses travaux qualifiés de « mondains » et ceux dits « réalistes », confirmant ainsi la chronologie des faits exposée ci-dessus. Serveau, ensuite, n'hésita pas à afficher dans cette exposition le portrait de Colette Ferenczi, l'épouse d'Alex Ferenczi, l'un des deux frères à la tête de l'entreprise à laquelle il collaborait. On peut en inférer que le peintre Serveau, dirigeant cette exposition au Petit Palais, ne cherchait nullement à occulter son rôle auprès de cet éditeur « populaire » et son implication dans une collection illustrée « grand public ». Très vraisemblablement d'ailleurs, la plupart des visiteurs de l'exposition devaient savoir que bon nombre des peintres présentés étaient des collaborateurs du *Livre moderne illustré*.

Serveau organisa ensuite, à ses retours de Grèce, deux expositions de ses œuvres, toutes deux dans son large atelier rue de Nevers. La première se tint du 16 au 31 décembre 1934⁶¹, placée comme nous l'avons vu sous le patronage du Comité France-Grèce. Le catalogue était préfacé par l'écrivain Maurice Bedel⁶². La seconde eut lieu en début d'année 1936⁶³. Ces expositions eurent un certain retentissement du fait d'une part de la réputation de Serveau, déjà bien établie, et d'autre part de l'évolution de son style qui marqua la critique, bien plus que ce ne fut le cas pour l'exposition du Petit Palais⁶⁴. Cette évolution confirmée, particulièrement appréciée par son mentor Raymond Escholier, valut d'ailleurs à Serveau d'être intégré par le directeur du Petit Palais dans son ouvrage sur la peinture française du XX^e siècle aux côtés d'autres « indépendants d'hier et d'aujourd'hui » comme Utrillo, Segonzac, Waroquier, Modigliani, Pascin, Chagall, etc.⁶⁵

En 1936, Serveau fut nommé chevalier de la Légion d'Honneur au titre du ministère des beaux-arts. Il fut également sollicité par le ministère du commerce et de l'industrie pour réaliser une fresque de 50 m² au sein du pavillon du tourisme de l'Exposition internationale de 1937. Il

⁶⁰ Raymond Escholier, *Clément Serveau*, Paris, Laboratoire Chantreau, *op. cit.*, [p. 15].

⁶¹ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 28.

⁶² André Warnod « Le peintre Clément Serveau chante les charmes de l'Hellade sous l'égide du comité France-Grèce », 20/12/1934, *art. cit.*

⁶³ À partir de cette chronologie, exposition au Petit Palais en juin 1934, 1^{re} exposition « retour de Grèce » en décembre 1934, 2^e exposition « retour de Grèce » en début d'année 1936, on peut penser que Serveau ne fit que deux séjours en Grèce, l'un en milieu d'année 1934 et l'autre au cours de l'année 1935.

⁶⁴ Nous avons déjà cité plusieurs articles se référant à ces expositions. On peut rajouter celui du critique d'art Charles Saunier dans la *Revue bleue* du 20 avril 1935.

⁶⁵ Raymond Escholier, *La peinture française, XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 129-130.

est vraisemblable que Raymond Escholier, socialiste proche du gouvernement en place à cette époque, avait œuvré pour que Serveau bénéficie de ces attributions.

La réalisation de la fresque devait répondre à un cahier des charges précis. Des courriers font état des réticences de Serveau vis-à-vis de ces contraintes :

Je pensais aussi qu'une décoration pour 1937 devait être conçue dans un esprit nouveau, or les allégories nettement ridicules qu'on veut m'imposer ne me permettent aucune liberté d'esprit ni d'exécution...⁶⁶

Ces difficultés paraissent toutefois s'être aplanies puisque Serveau réalisa cette fresque avec l'aide d'élèves ou d'assistants⁶⁷. Elle semble avoir été détruite mais une reproduction est disponible⁶⁸. Cette œuvre satisfait sans doute ses commanditaires puisque Serveau se vit décerner une médaille d'or en peinture (classe 27) par le jury de l'Exposition de 1937⁶⁹. Pour relativiser cette récompense, on notera que, dans cette même classe 27, Dufy – l'auteur à cette même exposition de *La Fée électricité* –, Friesz, Picasso – *Guernica* –, Segonzac, Vlaminck ou Vuillard reçurent un « grand prix » tandis que Ceria, Delaunay, Louise Hervieu, Laboureur, Marie Laurencin, Léger, Mariette Lydis, L. A. Moreau ou P. Vera bénéficièrent d'un « diplôme d'honneur ». La médaille d'or ne venait qu'ensuite dans l'ordre des récompenses. Serveau put cependant se satisfaire en bénéficiant à cette même exposition d'une seconde médaille d'or, en illustration cette fois, comme nous le verrons au chapitre 9, réception du *Livre moderne illustré*⁷⁰. Nous traiterons également dans ce cadre de la participation de Clément Serveau aux illustrations de l'ouvrage monumental *Paris 1937* sous la direction de Daragnès.

Il ne semble pas que Serveau ait ensuite participé, jusqu'à la seconde guerre mondiale, à des expositions de groupe notables, du moins en France, hors les Salons annuels – Salon des

⁶⁶ Courrier du 25 juillet 1936 cité dans *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures, exposition*, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷ Il est indiqué – *loc. cit.* – que Serveau enseignait à cette époque l'art de la fresque à l'École des beaux-arts et qu'il pouvait ainsi compter sur ses élèves pour l'aider dans ce travail. On ne trouve cependant pas de trace d'un enseignement « officiel » de Serveau dans ce domaine, que ce soit en 1913, comme cela a déjà été commenté, ou en 1936-1937. Le poste de professeur de l'atelier de fresque de l'École, créé en 1919, fut en effet tenu par Pierre Ducos de la Haille de 1929 à 1938 : Monique Segré, *Professeurs et étudiants de l'École des beaux-arts au 19^e et 20^e siècle*, Cachan, École normale supérieure de Cachan, 1994, Suppl. à *L'art comme institution : l'École des beaux-arts, 19^e-20^e siècles* du même auteur, p. 40bis. Serveau pourrait, le cas échéant, avoir été, au moment de l'exposition internationale de 1937, un assistant de Ducos de la Haille pour cet enseignement. Ce professeur réalisa pendant l'entre-deux-guerres de nombreux travaux de fresque pour des bâtiments officiels et privés. Les interventions « officielles » de Serveau en ce domaine furent en revanche limitées.

⁶⁸ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures, exposition*, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁹ « Exposition internationale de Paris 1937. Rapport sur les opérations du jury, suivi de la liste des récompenses décernées », dans *Journal officiel...*, *art. cit.*, p. 851.

⁷⁰ Toujours à titre de référence, Segonzac et Dufy obtinrent un double « grand prix » en peinture et en illustration.

Artistes français, Salon des Tuileries, etc. —. Sans que nous ayons de détails, il est en revanche mentionné que des œuvres de Serveau furent exposées à l'étranger dans diverses manifestations organisées par l'État français (Canada, Balkans, Angleterre, Suède etc.) ainsi qu'à bord de l'exposition itinérante du paquebot *Maréchal Joffre*⁷¹, confirmant ainsi la permanence de son statut de « peintre officiel » qu'il avait acquis précédemment. Serveau participa également, juste avant l'invasion allemande en 1940, à une exposition de groupe à Bruxelles organisée par son autre mentor, le docteur Debat⁷².

Une deuxième révolution : le « néocubisme »

Clément Serveau et son épouse s'installèrent à Villeneuve-sur-Lot dès le début de l'année 1940 probablement à l'instigation de la Banque de France, pour qui Serveau était un acteur-clé dans la conception des billets, ainsi que nous le développerons plus loin⁷³. En tout cas, Serveau interrompit ses fonctions de directeur artistique chez Ferenczi en fin d'année 1939. L'Occupation venue, cette localisation à Villeneuve-sur-Lot, en zone libre, facilita, dans une certaine mesure, la vie de son épouse, Sonia Wisoune, qui était d'origine juive⁷⁴. Il semble d'ailleurs que le couple soit venu en aide, à cette période, à des amis en difficultés et à des résistants :

Il viendra en aide à bien des amis et des résistants pour lesquels il n'hésitera pas ainsi que son épouse à prendre des risques. Il déclarera modestement à son retour « j'ai fait de mon mieux »⁷⁵.

Serveau et son épouse vécurent à Villeneuve-sur-Lot de manière assez isolée, pour des raisons évidentes. L'artiste continua à peindre des paysages⁷⁶, des nus ou de larges compositions décoratives (illustration 3-7)⁷⁷, majoritairement dans la même veine « réaliste » qu'avant l'Occupation. Serveau réalisa également des fresques chez des particuliers⁷⁸ ainsi que

⁷¹ Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886*, *op. cit.*, p. 5.

⁷² *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 28.

⁷³ Claude Fayette, « Clément Serveau », 05/11/2004, http://fayette-edition.com/article_10.php [consulté le 04/04/2020].

⁷⁴ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁵ Claude Fayette, « Clément Serveau », *op. cit.*

⁷⁶ Voir par exemple *Paysage*, 1943, dans *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, planche XI.

⁷⁷ *Paysans endormis au milieu de vergers et d'une nature morte sous un ciel occupé par des nymphes endormies*, 1941, huile sur panneau, musée municipal de Bourbonne-les-Bains.

⁷⁸ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 28.

la décoration d'une chapelle de Franciscaines à Villeneuve-sur-Lot : vitraux, fresques, chemin de croix, bancs d'église, autel⁷⁹.

Toutefois le recensement de ses productions à cette même époque montre l'émergence d'une nouvelle phase stylistique de l'artiste, le « néocubisme », comme on peut le constater sur la figure 7 où les toiles relevant de cette manière sont matérialisées par des losanges de couleur rouge. Revenu à Paris après la Libération, Serveau ne pratiqua plus que ce nouveau style, caractérisé par des perspectives annulées, de larges aplats de couleurs et la suppression du modelé. Trois exemples de ces productions sont données par les illustrations 3-9, une nature morte de 1951, 3-10, le portrait du docteur Debat, daté de 1956 – joint à titre de comparaison avec les portraits précédemment cités – ainsi que 3-11, une composition plus tardive, que l'on peut dater de 1960 environ. Ainsi, pendant ces années d'Occupation, Serveau entamait, à 60 ans, sa seconde « révolution » esthétique, qu'il approfondit ensuite, avec des tons plus francs et, visiblement, un grand bonheur d'expression.

Un examen des productions antérieures de Serveau montre que l'artiste fut en fait attentif au cubisme dès les années 1920, en pleine période « mondaine ». Nous joignons par exemple en illustration 3-8 une *Composition au violon et aux notes de musique* datée sans ambiguïté de 1922 et d'inspiration cubiste, avec bien sûr une touche personnelle très décorative en phase avec ses autres préoccupations artistiques à cette période (illustration 3-4, toile de la même année). Quelques autres œuvres des années 1920 ou 1930 paraissent encore plus marquées par le cubisme et annoncent clairement sa manière de peindre des années 1950 et 1960. On peut constater ainsi sur la figure 7 quelques occurrences de « losanges rouges » avant l'émergence plus marquée de cette tendance à partir des années 1940⁸⁰.

Une première exposition personnelle de Serveau après la Libération se tint galerie Parvillée en 1945. Nous n'avons pas trouvé trace du catalogue de l'évènement, préfacé par Alexandre Arnoux. Un extrait de cette préface est cependant disponible :

Aujourd'hui Clément Serveau a avancé encore dans sa voie royale, dans cette ample manifestation de sa force intime. Retiré pendant la guerre, pendant un lustre, à Villeneuve-sur-Lot, il s'est trouvé et réalisé avec une somptuosité grave et simple. Femmes, fruits, toutes les chairs et les pulpes chantent sous sa main, fruits délectables, corps fruités ; il les recrée

⁷⁹ Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886, op. cit.*, p. 6.

⁸⁰ Pour quelques-unes de ces œuvres cubistes de l'entre-deux-guerres, il peut exister un doute de datation quand la toile n'est pas elle-même datée. À titre d'exemple, nous avons pu voir au musée Berardo de Belém (Portugal) une toile cubiste de Serveau, *Guitar, chair and shapes*, indiquée « circa 1925 », datation sur laquelle on peut avoir un doute. Ces réserves sur ces questions de dates attribuées à quelques toiles ne sont pas de nature à remettre en cause la chronologie d'évolution des styles de Serveau que nous présentons.

naïvement et savamment à la fois selon leur poids, leur densité, leur façon d'accueillir, de digérer et de rendre la lumière⁸¹.

Nous disposons par ailleurs d'un compte rendu de cette exposition dans *La France au combat* :

La peinture de Clément Serveau a toutes les qualités de la bonne peinture bien ordonnée. La pâte dense et généreuse semble faite pour défier le temps. Les rapports des rouges et des verts sont souvent très heureux, les harmonies se répondent agréablement, mais ses sujets et ses modèles aux poses banales et académiques reflètent l'ennui. Il s'en faut d'un rien que cette peinture n'atteigne les hauts sommets que cet artiste recherche et trouve parfois comme dans sa première manière : *Les deux amis*⁸².

De ces deux extraits⁸³, on doit conclure que Serveau ne présenta à cette exposition aucune de ses nouvelles toiles cubistes⁸⁴. Estimait-il ne pas maîtriser encore sa nouvelle manière de peindre ? Ou, de manière plus terre-à-terre, voulait-il écouler en quelque sorte ses productions antérieures qu'une présentation de ses toiles cubistes aurait immédiatement dévalorisées ? Ce qui est certain, c'est que ses expositions suivantes furent entièrement dévolues à ses toiles néo-cubistes et que ce nouveau virage artistique de Serveau fit grand bruit.

« Un maître de la seconde génération cubiste »

De la fin des années 1940 jusqu'à son décès en 1972, Serveau exposa de manière répétée ses œuvres dans des galeries de renom : galerie Barreiro en 1948, galerie Monique de Groot, avenue Kléber, du 4 au 17 novembre 1952, galerie J. C. de Chaudun, rue Mazarine, du 20 novembre au 8 décembre 1959, galerie Drouant, Faubourg Saint-Honoré, du 3 au 23 avril 1963 etc.⁸⁵. Ses travaux eurent un succès certain, tant en France qu'à l'étranger⁸⁶. Son art, à l'époque, fut souvent comparé à celui de Louis Marcoussis⁸⁷ ou encore à l'œuvre de Giorgio Morandi.

⁸¹ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 23.

⁸² « Sur la cimaise », *La France au combat*, 11 octobre 1945.

⁸³ De nombreux extraits de presse de 1945 fournis par Pierre Cailler concordent quant à leur contenu avec les deux cités : Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886*, *op. cit.*, p. 7-9.

⁸⁴ Contrairement à ce qui est indiqué dans *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁵ Plusieurs références mentionnent également une exposition dédiée de Serveau à la galerie Schoeller mais nous ne disposons pas d'informations sur cet événement.

⁸⁶ À l'étranger, et aux États-Unis en particulier, Serveau était associé, du fait sans doute de son néocubisme, aux peintres dits de « l'École de Paris », cette expression « fourre-tout », souvent utilisée à des fins commerciales. Il était également présenté comme un continuateur de l'œuvre de Georges Braque, comme on peut le voir dans *Clément Serveau, aquarelles, gouaches, peintures*, vente à Paris, Hôtel Drouot, le 2 juin 1969, commissaire-priseur M^c Claude Robert, Paris, 1969, 31 p. Ces remarques sur la commercialisation des œuvres de Serveau ne remettent nullement en cause la sincérité de son travail.

⁸⁷ Un certain nombre de références, comme Emmanuel Bénézit, *op. cit.*, vol. 3, p. 62 ou André Roussard, *op. cit.*, p. 147 font état de liens d'amitié entre Clément Serveau et Louis Marcoussis (1878-1941), donc au cours de l'entre-deux-guerres compte tenu de la date de décès de ce dernier. Il ne nous a pas été possible cependant de confirmer l'existence de ces relations. L'étude monographique principale sur Marcoussis, par exemple, ne

Raymond Cogniat rendit par exemple compte de l'exposition de 1963 chez Drouant en se livrant à une analyse fine de la peinture de l'artiste, qui avait à l'époque près de 80 ans :

Clément Serveau approfondit le mécanisme silencieux de ses compositions surtout dans les natures mortes d'une étrange pureté où tout (mise en place, couleur dessin) paraît en même temps d'une extrême pureté et d'une science qui, par timidité, parvient à se dissimuler.

Cet art infiniment sensible voudrait être froid, infiniment savant voudrait paraître facile, infiniment vibrant voudrait être calme, infiniment inquiet voudrait être serein et s'installe dans ces contradictions.

Il ne faut pas croire ce que montre Clément Serveau : il faut deviner ce qu'il dissimule et ce qui donne à cet art cette rare dignité.

[...]...il réussit à trouver un équilibre harmonieux aussi bien dans la composition que dans la gamme des couleurs, équilibre par lequel ses audaces prennent un charme très particulier, très apaisant dans les compositions les plus préméditées, les plus organisées, au point qu'elles sont parfois géométriques sans en avoir l'air⁸⁸.

André Parinaud, enfin, retraçant en 1974 la carrière de Serveau après son décès, souligne son parcours esthétique singulier, fait de mutations successives, et considère l'artiste comme l'un des « maîtres de la seconde génération cubiste », au même titre que Marcoussis⁸⁹, Survage, Maria Blanchard, Valmier, Irène Lagut, Herbin, Serge Férat, Latapie, Le Fauconnier et quelques autres :

Disons qu'il faisait d'autant plus l'unanimité parmi ses pairs et la critique que Serveau aura démontré toutes les ressources de son immense talent, de son courage, de sa capacité de « mutant » en changeant de « genre » avec une qualité étonnante. [...] Après son voyage en Grèce, Serveau, maître artisan de son art, opère une transformation radicale, il s'épure et soudain nous le découvrons cubiste fougueux. Ce qui pourrait être un accident, une recherche, une exploration, devient une raison essentielle de peindre. [...] On connaît peu d'exemples de résolution aussi tranchée et de risque pris avec plus de jeunesse. [...] Ses dons étonnants lui assurent presque immédiatement le succès. Mais il va entreprendre seul la quête de la vérité. Et c'est ainsi que le « Grand pont » lance sa palette dorée aux orties. Il va désormais mobiliser toute sa technique – cette sûreté de main prodigieuse –, sa culture, sa sensibilité au service de la vision cubiste, c'est-à-dire de la peinture pure. [...] Serveau est un des maîtres de la seconde génération cubiste. Nous le voyons bien aujourd'hui. Il a su par exemple complètement assimiler la couleur au système cubiste et faire oublier la rigueur de la discipline des formes par un charme et une délicatesse de tons dont il a le secret. [...] Ainsi Clément Serveau nous apparaît comme un artiste charnière. Son œuvre est le test vivant de l'apport du cubisme : une sorte de preuve par neuf joyeuse et épanouie⁹⁰.

mentionne à aucun moment l'existence de liens entre les deux peintres : Jean Lafranchis, *Marcoussis : sa vie, son œuvre, catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins gravures*, Paris, les Éd. du Temps, 1961, 338 p. Personnellement, nous avons un peu de mal à imaginer que le Serveau « mondain » des années 1920, exposant aux Artistes français, ou même que le Serveau « réaliste » des années 1930 aient été un proche de ce peintre.

⁸⁸ Raymond Cogniat, *Le Figaro*, 11 avril 1963, à propos de l'exposition de Clément Serveau à la galerie Drouant.

⁸⁹ Marcoussis fit partie de la première génération de cubistes mais, contrairement à nombre d'entre eux, il poursuivit cette voie picturale tout au long de sa carrière.

⁹⁰ André Parinaud, « Clément Serveau a donné un nouvel accent au cubisme », *art. cit.*, p. 41-48.

La carrière de Serveau pour la Banque de France et la Poste

Parallèlement à son activité principale de peintre, Serveau entama dès 1920, sur les recommandations de son maître Luc-Olivier Merson, une collaboration avec la Banque de France pour la conception de billets⁹¹.

Serveau dessina autour de 1923 une maquette d'un billet de 20 F, « Travail et science ». À titre d'anecdote, l'artiste prit comme modèle son jeune ami, le docteur Debat, penché sur son microscope, pour symboliser la « Science »⁹². Ce billet fut finalement mis en circulation de 1939 à 1942⁹³.

Au cours des années 1920 et 1930, Serveau créa de nombreuses maquettes pour de « petites coupures » qui furent émises en France, 50 F Cérès etc., et dans les colonies – l'Indochine, Djibouti, la Polynésie, les Antilles, la Réunion, la Guyane etc. sont citées –. Il réalisa également la maquette du 5 000 F « Empire français », considéré comme l'une de ses grandes réussites. Le recto du billet comporte les effigies de trois représentants de l'Empire colonial, un Soudanais, un Annamite et un Arabe tandis qu'au verso (illustration 3-12), une Marianne « moderne » est représentée devant une composition de fruits et de fleurs. Ce billet fut apparemment mis en circulation de 1942 à 1947⁹⁴.

Compte tenu de ces contributions significatives de Serveau pour la Banque de France, on peut comprendre que celle-ci lui ait demandé de se replier, dès la fin de l'année 1939, à Villeneuve-sur-Lot de manière à préserver leur collaboration.

Après 1945, Clément Serveau continua son travail de maquettiste. Son projet de billet de 500 F avec un Victor Hugo « bougon », très connu, aboutit et fut émis de 1954 à 1958 et même jusqu'en 1965 avec une surcharge en NF⁹⁵. Il en fut de même pour son « Richelieu » de 100 F,

⁹¹ Les informations sur la carrière de Serveau pour la Banque de France et la Poste sont principalement issues des références *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.* et Claude Fayette, « Clément Serveau », 05/11/2004, http://fayette-edition.com/article_10.php. [consulté le 04/04/2020].

⁹² Alexandre Blondeau, « Debat », dans *Histoire des laboratoires pharmaceutiques en France et de leurs médicaments : des préparations artisanales aux molécules du XX^e siècle*, vol. 1, Paris, Le Cherche midi, 1992, p. 72.

⁹³ Serveau et d'autres artistes concevaient de multiples projets pour la Banque de France qui, en fonction de ses contraintes, les retenait ou non ou les faisait modifier. Il s'écoulait le cas échéant de nombreuses années entre une création initiale et une mise en circulation effective.

⁹⁴ Fayette-Éditions, Inventaire XX^e siècle, source [consultée le 04/04/2020] : http://fayette-edition.com/inventaire_XX/inventaire_B47.php.

⁹⁵ *Ibid.*

diffusé de 1953 à 1963. Le dernier projet de billet de Serveau pour la Banque de France concerna un billet de 10 000 F à l'effigie de Bonaparte qui fut émis jusqu'en 1964.

Compte tenu du succès de sa collaboration avec la Banque de France, Serveau fut sollicité pour créer des maquettes de billets par de nombreuses banques centrales étrangères comme celles de Roumanie, de Syrie, de l'Uruguay, de Pologne, de Serbie etc.

Clément Serveau est considéré comme le principal concepteur de billets pour la Banque de France pendant les années 1920-1960. Il laissa donc des archives conséquentes dans ce domaine et Claude Fayette, qui racheta au décès de Clément Serveau son fonds, se souvient avec émotion du moment où il découvrit, dans l'atelier que l'artiste possédait à la campagne⁹⁶, une armoire contenant toutes ses archives de maquettiste de billet. Cette découverte détermina d'ailleurs sa vocation d'éditeur en numismatique⁹⁷.

Serveau travailla également pour la Poste, essentiellement à partir des années 1950, en créant des maquettes de timbres⁹⁸. Il a ainsi été, pendant une vingtaine d'années, l'un des concepteurs les plus prolifiques de timbres-poste, avec, à son actif, une cinquantaine de créations. Ces timbres étaient émis à l'occasion d'évènements, comme « Cent cinquantième de la Cour des Comptes » (1957), « Traité des Pyrénées » (1959) ou « Rattachement de la Savoie à la France » (1960), pour mettre en valeur des lieux à l'instar d'« Avesnes-sur-Helpe » (1959) ou d'« Arcachon » (1961), ou encore pour commémorer des personnages célèbres, avec des séries de dizaines de timbres de 1962 à 1970, comme « Édouard Estaunié » (1962), « Émile Verhaeren » (1963), « Georges Mandel » (1964), « Nungesser et Coli » (1967), « Paul Claudel » (1968), « Saint-Pol Roux » (1968), « André Gide » (1969) ou encore « Alexandre Dumas » en 1970. Cette activité de Serveau pour la Poste après 1950 confirma le statut d'« artiste d'État » qu'il avait acquis en travaillant pour la Banque de France.

⁹⁶ Il s'agit probablement du jardin de la maison que Serveau possédait à Montaigu en Seine-et-Marne. Plusieurs paysages peints par l'artiste se réfèrent d'ailleurs à Montaigu.

⁹⁷ Claude Fayette, « Clément Serveau », 05/11/2004, http://fayette-edition.com/article_10.php. [consulté le 04/04/2020].

⁹⁸ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 11 et Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886, op. cit.*, p. 5.

Serveau graveur et illustrateur

Nous retraçons ici la carrière de Serveau en matière de gravure et d'illustration hors du cadre de ses prestations pour l'éditeur Ferenczi.

Les débuts de Serveau en gravure et en illustration

Nous avons mentionné précédemment les premières gravures connues de Serveau, des bois gravés pendant la guerre en 1916-1917. En 1918, les revues *Europe nouvelle* et *Nos loisirs* firent appel à ses services pour des bois d'ornementation, du moins pour ce qui est de la première de ces publications⁹⁹. Il s'agissait de prestations classiques pour un graveur sur bois telles qu'un Daragnès par exemple en fit pour plusieurs éditeurs.

Il est intéressant de s'attarder sur l'intervention de Serveau pour *Europe Nouvelle*. Cette revue de politique internationale fut créée en 1918 par le journaliste Hyacinthe Philouze et la jeune femme de lettres et militante féministe et politique Louise Weiss, avec une ligne éditoriale « progressiste », pacifiste et pro-européenne avant l'heure. Louise Weiss devint rédacteur en chef en 1920. La revue sollicita Serveau en 1918 pour créer des bois d'en-tête de rubriques – une dizaine en tout – réutilisés à chaque parution¹⁰⁰. Leur utilisation dura, en partie au moins, jusqu'en 1925. Une annotation de Louise Weiss sur un carton d'invitation de Serveau en 1963 montre qu'elle se souvenait de cette intervention de l'artiste¹⁰¹. On peut donc noter que Serveau n'hésita pas à l'époque à donner suite à la demande de cette revue fortement connotée politiquement¹⁰². Il resta d'ailleurs constamment en relations avec Louise Weiss par la suite. Sans rien savoir des opinions politiques de Serveau, cet épisode montre au moins son ouverture d'esprit et, comme nous le verrons ultérieurement, sa capacité à travailler avec ou pour des personnes d'opinions très diverses.

On peut ensuite constater qu'une revue « progressiste » fit appel pour cette prestation, certes marginale, à un artiste clairement étiqueté en 1918 comme « académiste ». Cette contradiction¹⁰³ fut d'ailleurs soulignée, dans la revue même, par André Salmon qui tenait la

⁹⁹ Robert Burnand, « Quelques livres illustrés par Clément Serveau », dans *Mediterranea*, n° 36, décembre 1929, p. 284. Nous ne connaissons pas la nature des travaux effectués par Serveau pour *Nos loisirs*.

¹⁰⁰ Toutes ces informations proviennent d'un « pointage » sur les exemplaires de la revue disponibles sur Gallica.

¹⁰¹ Courrier de Clément Serveau à Louise Weiss daté d'un 14 mars sans mention de l'année, mais identifié comme étant du 14 mars 1963 par recoupement : manuscrit BNF Richelieu cote NAF 17813 F37-38 (tableau 57).

¹⁰² La signature du secrétaire général de la C.G.T., Léon Jouhaux, apparaît, par exemple, en première page de chacune des parutions de 1918.

¹⁰³ Contradiction énoncée en référence à l'association classique entre avant-gardes (ou arrière-gardes) politique, littéraire et artistique.

rubrique artistique. Après avoir vilipendé le Salon des Artistes français, où exposait Serveau, Salmon concluait :

Avant d'achever cette chronique je voudrais demander à nos lecteurs s'ils n'ont pas été séduits comme moi par la parure nouvelle de leur revue ? M. Clément Serveau, tailleur de bois de la bonne école, est l'auteur des sobres et délicates vignettes, des culs-de-lampe qui ornent désormais les pages de l'Europe nouvelle. Imagier conscient de cette vérité que son art est inséparable de celui du maître imprimeur, il a gravé des compositions parfaitement typographiques. On aimera qu'il délaisse les allégories essoufflées pour accompagner de visions neuves l'effort d'écrivains anxieux d'un avenir libéré des formules poudreuses¹⁰⁴.

Les bois d'ornementation de Serveau représentaient effectivement des scènes à l'antique...

Un graveur sur bois

Comme la plupart des illustrateurs, Serveau pratiqua une petite activité de gravure d'estampes, non destinées à des illustrations. Toutes les références connues sont des gravures sur bois, en noir ou en couleurs, confirmant ainsi sa spécialité, la xylographie.

Serveau fut invité aux expositions de la Société de la Gravure sur Bois Originale (SGBO) et en devint sociétaire tardivement, en 1929, alors que les activités de ce groupement d'artistes commençaient à décliner¹⁰⁵. En 1922, il exposa au Pavillon de Marsan¹⁰⁶ ses ouvrages illustrés de Louis Bertrand, *La Femme qui était retournée en Afrique* et *Le Jardin de la mort*, travaux que nous commenterons au paragraphe suivant. Plusieurs de ses gravures, réalisées spécifiquement pour la SGBO, parurent dans les diverses publications de la Société : *Le Jardin exquis des Charités*, bois en camaïeu, dans *L'Imagier de la Société de la Gravure sur Bois Originale 1925*, *Le Repos* dans *L'Imagier...1929* et des gravures en couleurs pour accompagner les *Chansons n° 3* parues en 1932. Serveau participa également à une exposition de la SGBO organisée à Genève au cours des années 1920.

On peut également trouver des reproductions d'estampes de l'artiste dans des revues, jointes en général à des textes mais pas nécessairement. En 1923, par exemple, *L'Ami du lettré*¹⁰⁷ joignit un bois de Serveau, *Les Forces de la vie*, en illustration d'un poème d'H. de Régnier¹⁰⁸. Il s'agit d'une composition allégorique, avec des éléments décoratifs marqués,

¹⁰⁴ André Salmon, « La semaine artistique », dans *L'Europe nouvelle*, n° 20, 25 mai 1918, p. 966.

¹⁰⁵ Toutes les informations sur les activités de Serveau à la SGBO proviennent de la référence : Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 339-340.

¹⁰⁶ Dans le cadre des expositions organisées périodiquement par la SGBO.

¹⁰⁷ Une revue annuelle des lettres et des arts destinée aux courriéristes littéraires. André Warnod intervenait régulièrement dans cette publication annuelle.

¹⁰⁸ Clément Serveau, *Les Forces de la vie*, dans *L'Ami du lettré*, Almanach 1923, non paginé.

proche dans sa facture de celle des larges compositions peintes de la même époque « mondaine » de l'artiste ou, bien sûr, des illustrations produites à la même période pour les ouvrages de Louis Bertrand, déjà évoqués.

D'autres gravures de l'artiste, issues ou non de travaux d'illustration, sont proposées en accompagnement d'un article de Raymond Escholier¹⁰⁹ faisant suite à la nomination, en 1929, de Clément Serveau comme « Prince des xylographes » par les lecteurs de *Mediterranea*. Ce périodique d'art et de littérature, publié à Nice sous l'égide du mécène Paul Castéla¹¹⁰, soutenait avec ferveur l'art de la gravure sur bois et avait organisé un referendum auprès de son lectorat¹¹¹. Serveau réunit 5865 suffrages, tandis que son ami G. Delatousche en obtint 5457, Daragnès 3799 et Dignimont 3330¹¹². Les gravures jointes à l'article d'Escholier de décembre 1929 constituent un panorama des travaux de l'artiste du début des années 1920 jusqu'en 1929, montrant ainsi l'évolution à la fois des motifs traités et du style de Serveau. On peut ainsi comparer l'image, sans doute récente, d'un violoniste¹¹³, très « réaliste », en en-tête de l'article à un exercice « académique », plus ancien, en fin de celui-ci¹¹⁴.

Nous disposons également d'un bois daté de 1934, *Marie-Madeleine*, faisant partie des gravures issues du fonds d'atelier de l'artiste et conservées au Musée de Bourbonne-les-Bains (illustration 3-14)¹¹⁵. Cette *Marie-Madeleine* s'avère en fait la version gravée du tableau intitulé *Marie-Madeleine* (illustration 3-13) que nous avons déjà évoqué, ce qui permet de mettre en évidence le travail de transcription de l'artiste¹¹⁶. Les commentaires de Robert Burnand sur l'art xylographique de Serveau apparaissent alors comme particulièrement pertinents :

Ce peintre, en même temps précis et large, cet amoureux des formes féminines, devait logiquement être attiré par la gravure sur bois ; par la matière d'abord, le beau bois couleur de pain bis, au grain velouté, aux stries harmonieuses ; par le procédé ensuite, basé sur l'union, à la fois, et le contraste des blancs et des noirs. Les gravures de Serveau sont traitées à la manière aérée, sans sécheresse : des valeurs puissantes, un je ne sais quoi de gras, de sensuel, de

¹⁰⁹ Raymond Escholier, « Clément Serveau, prince des xylographes », *art. cit.*, p. 276-282.

¹¹⁰ Jean-Daniel Maublanc, *Images*, Paris, La Pipe en écume, 1943, p. 92.

¹¹¹ *Mediterranea*, n° 24, décembre 1928.

¹¹² *Mediterranea*, n° 27, février 1929, p. 113.

¹¹³ Raymond Escholier, « Clément Serveau, prince des xylographes », *art. cit.*, p. 276.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 282.

¹¹⁵ Clément Serveau, *Marie-Madeleine*, 1934, bois gravé, 17,2 x 17,2, source : musée municipal de Bourbonne-les-Bains, cote 997-1-764. Cette gravure est reproduite dans *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁶ La gravure sur bois représente Marie-Madeleine inversée par rapport au tableau. La gravure est donc bien « issue » du tableau, ou les deux œuvres sont issues d'un même dessin.

voluptueux, où se retrouve[nt], derrière la maîtrise et la sûreté du trait, l'amour des masses, le sentiment inné de l'équilibre et de la composition¹¹⁷.

Nous avons considéré le tableau *Marie-Madeleine* comme caractéristique d'une période de transition entre les phases « mondaine » et « réaliste » dans l'art de Serveau. Il est évident que ces mêmes évolutions étaient à l'œuvre dans ses travaux de gravure.

Nous n'avons pas trouvé d'informations sur les éventuelles estampes produites par Serveau sous l'Occupation ou après 1945. La gravure sur bois étant passée de mode après la Libération, il est possible que l'artiste ait cessé de graver, ou n'ait effectué que des travaux marginaux en ce domaine¹¹⁸.

Nous comparerons, au chapitre suivant, les gravures de Serveau accompagnant *Le Livre moderne illustré* à ses productions d'estampes, que nous discutons ici, ainsi qu'à ses travaux d'illustration réalisés hors de Ferenczi, commentés au paragraphe suivant.

Serveau illustrateur hors Ferenczi

Nous évoquons ici les travaux d'illustration de Serveau hors de ses interventions chez Ferenczi. Le tableau 36 ci-après récapitule les éditions illustrées par l'artiste pendant l'entre-deux-guerres¹¹⁹. Nous commenterons plus loin ses quelques réalisations ultérieures.

On peut tout d'abord noter que Serveau n'intervint que pour un nombre très limité d'ouvrages, une quinzaine en vingt ans, nombre réduit encore à une dizaine si l'on exclut les titres listés dans le tableau ne comportant qu'une prestation restreinte de l'artiste.

Serveau ne fut donc pas un acteur majeur de l'illustration au cours de l'entre-deux-guerres hors de son intervention pour Ferenczi, comme nous le commenterons plus loin. Corrélativement, sans doute, il œuvra essentiellement pour l'édition intermédiaire ou de demi-luxe¹²⁰.

¹¹⁷ Robert Burnand, « Quelques livres illustrés par Clément Serveau », dans *Mediterranea*, n° 36, décembre 1929, p. 284.

¹¹⁸ Claude Fayette nous a communiqué les photographies de plusieurs bois gravés « néo-cubistes » de Serveau datés de 1964. Nous ne savons pas si ces travaux, provenant du fonds d'atelier de l'artiste, ont été à l'époque publiés. Serveau continuait à graver par exemple pour imager ses vœux annuels ou pour orner les cartons d'invitation de ses expositions.

¹¹⁹ Ce tableau comporte essentiellement des ouvrages pleinement illustrés par Serveau. Les références citées pour lesquelles l'artiste n'effectua qu'une prestation limitée, comme l'ouvrage de G. Duhamel, sont mentionnées pour leur intérêt dans l'historique de ses productions. Les références bibliographiques complètes de ces livres sont fournies en annexe 5.

¹²⁰ Comme cela est précisé dans le glossaire, nous considérons comme éditions de luxe les ouvrages tirés à moins de 300 exemplaires et sur grands papiers uniquement. Un seul titre de la liste du tableau 36 relève de cette catégorie (*L'Âme du chirurgien* de J.-L. Faure).

On ne sait rien des circonstances qui amenèrent Serveau à intervenir pour *Élévation et mort d'Armand Branche* de Georges Duhamel, édité en 1919 par Grasset. Son frontispice, un bois gravé en noir, dénote, dès cette époque, une bonne maîtrise de la gravure d'illustration.

Tableau 36 Serveau illustrateur hors Ferenczi

Auteur	Titre	Illustrations	Éditeur	Année	Tirage
G. Duhamel	<i>Élévation et mort d'Armand Branche</i>	Un frontispice et ornements typographiques en noir	Grasset	1919	512
C. Labelle	<i>Les contes du berger</i>	Hors-texte en 4 tons dessinés par Serveau et gravés sur bois par G. et E. Gaspérini	Crès	1919	nc ^a
L. Bertrand	<i>La femme qui était retournée en Afrique</i>	Bois gravés en couleurs	Le Livre	1920	500 ^b
L. Bertrand	<i>Le jardin de la mort</i>	21 bois dessinés et gravés en noir	Ollendorff	1921	50 ^b
P. Ledieu	<i>Diderot et Sophie Volland</i>	Bois gravés en noir	Aux publications du Centre	1925	512
L. Baranger et A. L. Simon	<i>L'almanach du franc-buveur</i>	Frontispice de Daragnès et 25 bois gravés en noir par divers artistes (dont Serveau)	Le Livre	1926	nc
J.-L. Faure	<i>L'âme du chirurgien</i>	Ornements dessinés et gravés sur bois	Aux dépens de P. Ortiz	1927	200
F. de Miomandre	<i>Passy-Auteuil</i>	45 dessins inédits en noir	A. Delpeuch	1928	771
L. Bertrand	<i>Sanguis Martyrum</i>	Bois en couleurs	Mame	1929	515
R. Escholier	<i>Gascogne : types et coutumes</i>	Dessins originaux en couleurs	Horizons de France	1929	100 ^b
M. Pottecher	<i>L'appel des sirènes – sept poèmes</i>	Illustrations en noir	Librairie de France	1930	530
R. Benjamin	<i>La dernière nuit</i>	Bois en couleurs	Flammarion	1930	890
A. France	<i>Le petit Pierre</i>	Illustrations en couleurs et en noir	Éd. de la Mappemonde	1935	851
Multi-auteurs	<i>Paris 1937</i>	Multi-artistes (une gravure de Serveau)	Ville de Paris (impr. Daragnès)	1937	500
J.-D. Maublanc	<i>Éphémères</i>	t. 1 Bois gravés de G. Delatousche t. 2 Dessins inédits de Serveau	La Pipe en écume	1939-1940	nc

a : tirage non connu b : tirage sur grand papier ; tirage total non connu.

Les Contes du berger de Charles Labelle, publié chez Crès également en 1919, est un « livre d'étrennes » pour les enfants, avec de multiples illustrations en couleurs. Nous disposons de courriers de Serveau adressés à Adolphe Van Bever¹²¹, le directeur de collection chez Crès, à propos de cette publication. Ils nous éclairent sur plusieurs points. Tout d'abord, Serveau a dû « décrocher cette affaire » du fait des relations anciennes de sa belle-famille de l'époque, les Hindermeyer, avec les Van Bever. L'artiste, ensuite, a utilisé les services de Germaine et d'Eugène Gaspérini, des graveurs de métier, pour reproduire ses dessins¹²². Enfin, Serveau

¹²¹ BNF Richelieu NAF 28128/Adolphe Van Bever/Lettres reçues/Serveau, Clément, dit Clément Serveau, peintre, graveur, 2 lettres, 1919 (tableau 57). Il s'agit bien sûr du même Van Bever avec qui Daragnès traitait en 1918 pour *La Fille sauvage* de François de Curel.

¹²² Germaine et Eugène Gaspérini (les deux artistes étaient apparemment frère et sœur) exposèrent ces bois gravés « d'après les dessins de Clément Serveau » au Salon des Artistes français de 1920 : Société des Artistes français, *Le Salon 1920*, explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, Paris, Lapina, 1920, p. 221, accessible sur Gallica. Germaine Gaspérini réinterviendra en 1922 pour graver un portrait de Paul Brulat dessiné par Serveau : Maurice Duplay, *Paul Brulat*, avec un portrait par

paraît parfaitement informé des techniques de reproduction et de tirage en couleurs des illustrations, proposant même à Van Bever un procédé particulier pour ce travail. Il avait donc dès cette période toutes les cordes à son arc pour assurer une direction artistique chez un éditeur.

Serveau fut ensuite amené à illustrer trois ouvrages de Louis Bertrand, un personnage singulier qui rêvait d'une Afrique du Nord latine et chrétienne et voulait faire revivre les ruines antiques de Carthage et des autres *Villes d'or*. Louis Bertrand fut élu à l'Académie française en 1925. Il est certain que les dessins antiquisants de Serveau – tel qu'il savait parfaitement en produire par sa formation académique – se mariaient parfaitement avec les textes de l'auteur.

Les prestations de Serveau pour plusieurs ouvrages, comme *Diderot et Sophie Volland*, *L'Âme d'un chirurgien* ou, dans un genre très différent, *L'Almanach du franc-buveur* 1926, furent limitées à des bois d'ornement ou à une gravure. On peut noter que *L'Almanach* comportait un frontispice par Daragnès et des bois gravés en noir par une dizaine d'intervenants et notamment par Serveau. Daragnès donna une eau-forte (ou un dessin au trait ?), montrant bien qu'il avait abandonné, à l'époque, la xylographie¹²³. Tous les graveurs sur bois sollicités étaient des artistes de renom en la matière, ce qui met en évidence la réputation de Serveau en tant que xylographe.

Curieusement, l'artiste n'utilisa plus, à partir de 1928, la gravure sur bois pour ses travaux d'illustration, à une exception près, *La Dernière Nuit* de René Benjamin. Il n'avait pourtant nullement abandonné la xylographie pour ses travaux d'estampes. Sans doute s'agit-il d'un effet de mode en illustration ? Ou d'une question de disponibilité ? Serveau prit même l'option des dessins pour accompagner le tome 2 des poèmes d'*Éphémères*, de Jean-Daniel Maublanc, publié en 1940 alors que son ami Germain Delatousche avait persisté dans la gravure sur bois pour le tome 1.

On peut rappeler également que Daragnès fit appel à Serveau pour contribuer à *Paris 1937*. Il illustra *L'Hôtel de Ville* de René Gillouin aux côtés de son ami Antral, chaque texte de l'ouvrage étant accompagné de deux gravures. Comme tous les contributeurs de *Paris 1937*, Serveau donna une taille-douce¹²⁴ et non une gravure sur bois, puisque tel était le « cahier des

Clément Serveau gravé sur bois par Germaine Gaspérini, Paris, La maison française d'art et d'édition, 1922, 72 p. Elle apparaît également comme graveur dans plusieurs des numéros de la revue *Demain* dont nous évoquerons les parutions au chapitre suivant.

¹²³ Le dessin de Daragnès en frontispice de cet *Almanach* humoristique et commercial apparaît, à nos yeux, comme la plus intéressante illustration figurant dans ce fascicule.

¹²⁴ Eau-forte, burin ou pointe-sèche.

charges » fixé par Daragnès. L'image d'un Clément Serveau spécialiste de la gravure sur bois semble donc quelque peu brouillée après 1928 au regard de ses travaux d'illustration¹²⁵.

Parmi les ouvrages illustrés par Serveau après 1928, on peut citer *Gasconne* de son ami et mentor Raymond Escholier, accompagné de dessins en couleurs¹²⁶, et le curieux opuscule de poèmes, *L'Appel des sirènes*, de Maurice Pottecher. On ne sait malheureusement pas comment Clément Serveau et le poète, par ailleurs fondateur d'un « théâtre du peuple » à Bussang (Vosges), furent mis en relation¹²⁷. Il apparaît en tout cas, à partir de 1928-1929, un brin de « modernité » dans les interventions de Serveau¹²⁸, en phase semble-t-il avec son évolution personnelle et esthétique telle que nous l'avons explicitée à propos de son œuvre peint.

Serveau n'intervint pas en illustration pendant l'Occupation, malgré le marché florissant à cette période de ce secteur de l'édition. Sans doute était-ce l'effet de son isolement à Villeneuve-sur-Lot. Il pourrait également s'agir d'un désintérêt de l'artiste pour cette activité puisqu'il n'intervint que très marginalement après 1945 en ce domaine. On citera, pour cette dernière période, *La Guirlande de Julie* du duc de Montausier, paru en 1947, ou, dans un domaine très différent, une participation à *Connaissance du jazz* de Maurice Bouvier-Ajam en 1952¹²⁹.

Serveau fut donc, globalement, un acteur marginal dans le domaine de l'illustration littéraire hors de son rôle chez Ferenczi. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce constat. On peut penser, en premier lieu, que son implication dans une collection à grand tirage le desservit pour intervenir dans l'édition de luxe. Il bâtit ensuite sa réputation de graveur et d'illustrateur sur la xylographie et, contrairement à d'autres, il hésita à abandonner cette technique. Or, précisément, celle-ci n'eut plus la cote dans l'édition de luxe ou même de demi-luxe, dès lors qu'elle se répandit avec les collections de vulgarisation de Fayard et de Ferenczi. La plupart des illustrateurs, comme Daragnès ou Laboureur, et des peintres, à l'instar de Derain ou de Vlaminck, délaissèrent ainsi cette technique dès le début des années 1920. Il faut dire qu'un tel abandon ne représentait aucun enjeu pour ces artistes, alors que pour Serveau, celui-ci mettait en cause, en quelque sorte, l'un des principes de la collection de vulgarisation qu'il dirigeait.

¹²⁵ Nous évoquerons à nouveau la participation de Serveau à l'ouvrage *Paris 1937* au chapitre 9, « La réception du *Livre moderne illustré* ».

¹²⁶ L'ouvrage fit l'objet d'une critique sévère dans le *Mercure de France* : A. Van Gennep, « Folklore », dans *Mercure de France*, 01/05/1931, p. 690.

¹²⁷ Si ce n'est évidemment les attaches quasi-vosgiennes de l'un et de l'autre.

¹²⁸ Après ses multiples interventions pour L. Bertrand.

¹²⁹ On retrouve le Serveau mélomane, avec apparemment des intérêts variés.

Nous reviendrons bien évidemment sur ce point au chapitre suivant. Comme autre cause possible de ce rôle marginal de Serveau en illustration, on peut probablement avancer qu'il fut peu enclin ou peu incité à développer un réseau de relations au sein des milieux littéraire et de l'édition. Serveau vivait de son activité de peintre, de concepteur de billets et de directeur chez Ferenczi. Il n'avait donc guère de disponibilité ou d'incitation pour élargir le maillage de ses relations, condition indispensable pour être sollicité ou pour être l'interlocuteur naturel d'un ami poète ou romancier. Chez Ferenczi, par ailleurs, c'était l'éditeur lui-même, en l'occurrence Henri Ferenczi, qui sélectionnait les textes à publier, donc à illustrer, et Serveau ne joua apparemment aucun rôle en ce domaine, contrairement à un Daragnès à La Banderole ou chez Émile-Paul frères. Dernière cause possible, enfin, Serveau « arriva trop tard » pour être porté par la vague des livres de peintre. Ses styles successifs furent en effet toujours en décalage par rapport aux attentes des éditeurs de ce genre d'ouvrages. En fait, sa réussite en illustration fut son intervention chez Ferenczi.

Le cadre de l'intervention de Serveau chez Ferenczi

Nous achevons ce panorama du parcours personnel et artistique de Serveau en précisant le cadre de son intervention chez Ferenczi sur laquelle nous reviendrons en détail au chapitre suivant¹³⁰.

Les éditions Ferenczi, fondées pendant les années 1880, n'avaient publié, jusqu'en 1918, que de la littérature populaire. Dès l'immédiate après-guerre, cette maison prit diverses initiatives pour pénétrer le secteur littéraire. Elle suivait ainsi les pas de son concurrent Fayard qui avait entamé cette mutation au début des années 1900. Arthème Fayard avait en effet créé, à l'époque, une collection de vulgarisation illustrée, *La Modern-Bibliothèque*, qui rééditait à bas prix des textes de ses confrères, et il s'était ensuite bâti un portefeuille d'auteurs « maison ».

Constatant, au début des années 1920, une chute des ventes de *La Modern-Bibliothèque*, Fayard prit en 1923 l'initiative de lancer *Le Livre de demain*, une série équivalente dans son principe mais dont les textes et l'imagerie étaient renouvelés, en faisant notamment le choix de la gravure sur bois en noir, très à la mode et reproductible à bas coût par « cliché-galvano »¹³¹.

¹³⁰ Sauf exceptions, nous ne donnons donc pas les références des sources utilisées en appui des développements présentés. En revanche, nous citons, le cas échéant, les articles déjà publiés exposant ces résultats.

¹³¹ Voir notamment : Jean-Michel Galland, « Les collections illustrées de vulgarisation littéraire éditées par Fayard et par Ferenczi : des "objets Benjaminien" de l'entre-deux-guerres ? », *art. cit.*

Ferenczi voulut immédiatement suivre son confrère mais, contrairement à Fayard, cet éditeur n'avait pas d'expérience en matière d'édition littéraire illustrée. C'est dans ce cadre que Ferenczi fit appel à Clément Serveau.

Plusieurs références¹³² indiquent que Serveau aurait été embauché comme directeur artistique chez Ferenczi en 1919, soit quatre années avant le lancement du *Livre moderne illustré*, l'équivalent chez Ferenczi du *Livre de demain*.

Comme nous le développerons au chapitre suivant, ce point de calendrier nous paraît improbable, n'ayant trouvé aucune trace d'une intervention de Serveau chez Ferenczi avant 1923. L'artiste a donc été approché par l'éditeur précisément pour préparer le lancement du *Livre moderne illustré*.

Serveau répondait parfaitement au « cahier des charges » que l'on peut imaginer pour cette fonction chez Ferenczi. L'artiste avait une réputation déjà établie et peu contestable – un sociétaire des Artistes français, doublement diplômé etc. –, ce qui était important pour dissocier l'image de la future collection de celle des romans populaires imagés qui représentaient la très grande majorité des productions de l'éditeur. Serveau était par ailleurs reconnu, en 1922, en tant que graveur sur bois, comme nous l'avons développé. Il pouvait ensuite faire appel, en tant que de besoin, à son réseau d'amis-artistes à un moment où Fayard avait « préempté » bon nombre des graveurs sur bois de renom. Enfin, il pouvait faire état de ses capacités à gérer des sujets pratiques d'édition, ainsi que nous l'avons vu à propos de ses travaux pour Crès en 1919.

Serveau s'acquitta avec réussite de sa tâche et *Le Livre moderne illustré* ne parut qu'avec quelques mois de décalage par rapport au *Livre de demain*. Les deux collections connurent ensuite auprès du public un succès continu, se « partageant le marché » de la vulgarisation littéraire par les orientations divergentes de leurs lignes éditoriales.

Clément Serveau quitta son poste chez Ferenczi en fin d'année 1939 pour se « retirer » à Villeneuve-sur-Lot¹³³. *Le Livre moderne illustré* changea alors de ligne artistique puis de ligne éditoriale complète sous l'Occupation dès lors que la maison Ferenczi fut « aryannisée », ses propriétaires étant d'origine juive. À la Libération, la famille Ferenczi recouvra ses biens.

¹³² Notamment *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 27 reprenant la chronologie donnée par Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886, op. cit.*, p. 2. Tous les articles antérieurs à celui de Pierre Cailler (1963) associent Clément Serveau et Ferenczi au démarrage de la collection *Le Livre moderne illustré*, soit en 1923.

¹³³ À l'instigation de la Banque de France, comme nous l'avons indiqué.

Serveau ne reprit pas ses fonctions de direction artistique mais continua, à titre de fidélité à l'éditeur sans doute, d'illustrer quelques ouvrages du *Livre moderne illustré* qui avait, tant bien que mal, repris ses parutions. Serveau illustra d'ailleurs en 1954 la dernière publication de la série. L'artiste était ainsi intervenu, lui-même, pour 63 titres du *Livre moderne illustré* et il avait dirigé, pendant l'entre-deux-guerres, les travaux d'une centaine d'artistes différents. La maison Ferenczi disparut au cours des années 1960. *Le Livre de demain* de Fayard cessa également ses parutions à la même période, les deux séries de vulgarisation cédant alors leur place aux « livres de poche », désormais non illustrés, ou aux « clubs du livre », eux-mêmes généralement non imagés.

Les prestations de Serveau chez Ferenczi de 1923 à 1940 se limitèrent, pour l'essentiel, à la direction artistique du *Livre moderne illustré*. En occupant, en matière d'illustration littéraire, le créneau de la vulgarisation, c'est-à-dire celui des très grands tirages – jusqu'à 100 000 exemplaires cumulés, avec les rééditions –, Ferenczi, comme Fayard, se fermèrent en effet les portes de l'édition illustrée de luxe ou même de demi-luxe¹³⁴. Serveau n'eut donc pas à intervenir pour assurer de telles publications au sein de la maison d'édition pour laquelle il œuvrait¹³⁵. Il se trouvait donc dans une situation foncièrement différente de celle d'un Daragnès, par exemple, chez Émile-Paul frères. Ferenczi, par ailleurs, n'utilisa qu'exceptionnellement des couvertures illustrées ou des frontispices pour ses éditions littéraires¹³⁶. Serveau, nullement impliqué dans l'imagerie des publications populaires de la maison, n'intervint donc, pratiquement, que pour *Le Livre moderne illustré*. La plupart des articles de presse ou de revues de l'époque le désignent d'ailleurs comme le directeur artistique du *Livre moderne illustré* et non comme le directeur artistique de Ferenczi.

Le graveur Clément Serveau dut en fait sa renommée à ses interventions dans « sa »¹³⁷ collection, compte tenu de la diffusion limitée de ses estampes, d'une part, et du petit nombre de ses travaux d'illustration hors de chez Ferenczi, d'autre part. Et c'est au vu de ses bois gravés

¹³⁴ Ce furent, par exemple, d'autres éditeurs spécialisés qui, le cas échéant, publièrent des versions illustrées des textes de « leurs » auteurs, à l'instar, chez Ferenczi, de Colette.

¹³⁵ Comme tous les éditeurs, Ferenczi procédait cependant à des tirages limités sur grands papiers de ses ouvrages « littéraires ». Certaines des éditions du *Livre moderne illustré* donnèrent lieu également à des tirages spéciaux, avec des suites des bois gravés.

¹³⁶ Nous n'avons pas trouvé d'explication satisfaisante à ce constat, d'autant plus que l'immense majorité des publications populaires de Ferenczi étaient imagées.

¹³⁷ Le nom de Serveau était en effet associé au *Livre moderne illustré*, tandis que le public liait souvent celui d'Arthème Fayard au *Livre de demain*.

dans *Le Livre moderne illustré* que les lecteurs de *Mediterranea* le choisirent en 1928 comme lauréat, ainsi que le souligne longuement Raymond Escholier dans son article¹³⁸.

Nous reviendrons, dans la suite de cette partie, sur l'articulation entre la ligne artistique du *Livre moderne illustré* et les évolutions esthétiques personnelles de Serveau, ainsi que sur la « portée » de cette collection en termes de vulgarisation littéraire mais aussi artistique au cours de l'entre-deux-guerres.

Les dernières années d'activité de Serveau et sa postérité

L'exposition chez Drouant en 1963 marqua l'apogée, de son vivant, de la renommée de peintre de Clément Serveau. L'artiste avait encore réalisé en 1962 une large composition, 6 m sur 3, pour le lycée de Meaux où il avait été élève.

Serveau quitta son atelier de la rue de Nevers à la fin des années 1960 pour emménager avenue Hoche, où Claude Fayette se souvient de l'avoir rencontré. L'éditeur évoque en ces termes les dernières années de l'artiste :

Malgré une maladie qui peu à peu le rendra invalide, il peindra sans cesse remettant toujours les valeurs établies en question jusqu'à déclarer à un de ses élèves « je crois avoir enfin compris de quelle façon doit se peindre un bouquet de fleurs ». Dominé par la fureur de peindre bien et toujours mieux, il s'éteint à son domicile parisien le 8 juillet 1972¹³⁹.

Clément Serveau est enterré au cimetière de Bourbonne-les-Bains.

Deux expositions majeures de ses œuvres se tinrent en 1974, à la galerie Chalom, puis en 1975 à la galerie Drouant. De nombreux musées conservent des œuvres du peintre, comme le Centre Pompidou, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris¹⁴⁰, le musée Carnavalet, le musée des Beaux-Arts de Rouen, le musée municipal de Bourbonne-les-Bains et plusieurs musées étrangers, à l'instar du musée Berardo de Belém (Portugal) où nous avons pu voir, par hasard, une toile « cubiste » de Serveau.

La « mémoire » de Clément Serveau est conservée, pour son œuvre peint, par le musée de Bourbonne-les-Bains, par l'éditeur Claude Fayette pour ses maquettes de billets de banque

¹³⁸ Raymond Escholier, « Clément Serveau, prince des xylographes », *art. cit.*, p. 278-279.

¹³⁹ Claude Fayette, « Clément Serveau », 05/11/2004, http://fayette-edition.com/article_10.php. [consulté le 04/04/2020].

¹⁴⁰ Il s'agit du tableau *La Favorite* de 1925. Il n'est cependant pas certain que ce tableau appartienne toujours aux réserves de ce musée.

et par le musée de la Poste pour ses timbres. Benoît Decron¹⁴¹ mit sur pied en 1995 au musée de Bourbonne-les-Bains une première, et dernière en date, exposition rétrospective de l'ensemble de l'œuvre de Serveau, peinture, gravure et illustration¹⁴². L'artiste était déjà à l'époque largement oublié, comme l'est Daragnès, et ils le sont, l'un et l'autre, un peu plus aujourd'hui. Decron concluait sa présentation de Serveau en rappelant :

Il avait traversé le siècle en apprenant sans cesse. D'une époque folle, dense, où les mouvements en « ismes » naissaient et s'évanouissaient, il accueillait dans son esprit et dans ses mains le meilleur des nouveautés et de la technique. Il ne s'endormit pas sur les certitudes qu'on lui avait apprises¹⁴³.

Nous nous attacherons à montrer que sa principale réussite fut d'être un remarquable « passeur » auprès du public, par le biais du *Livre moderne illustré*, d'une esthétique moderne dont nos yeux du XXI^e siècle sont incapables d'identifier l'aspect, à l'époque, innovant si ce n'est révolutionnaire.

¹⁴¹ Le conservateur à l'époque des musées de Langres et du Sud Haute-Marne.

¹⁴² Référence de base longuement citée : *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 16.

Chapitre 8

Le Livre moderne illustré

Nous présentons dans ce chapitre un historique de la collection *Le Livre moderne illustré* ainsi que les principales caractéristiques éditoriales et artistiques de cette série de vulgarisation littéraire.

Clément Serveau n'a assuré, rappelons-le, « que » le rôle de directeur artistique de cette collection. Celle-ci n'est donc que partiellement son œuvre¹. Pour des raisons de cohérence, toutefois, notre étude porte sur l'ensemble des composantes, éditoriales et artistiques, de cette collection. Corrélativement, l'« explication » du *Livre moderne illustré* que nous proposerons en conclusion de cette partie rendra compte de la collection considérée dans sa globalité.

Dresser l'historique du *Livre moderne illustré* implique de se référer à la collection concurrente, *Le Livre de demain* de Fayard. L'idée de ces séries ornées, pour l'essentiel, de bois gravés revient en effet à ce dernier éditeur et les deux collections se définirent largement en opposition l'une à l'autre. Ce chapitre comporte donc des développements sur la collection de Fayard. Toutefois, les deux séries ont déjà fait l'objet d'une étude et de plusieurs publications². Nous renverrons donc à ces travaux antérieurs pour des justifications détaillées, en particulier pour *Le Livre de demain*. Des recherches complémentaires ont toutefois été menées sur de nombreux points ayant trait à la collection de Ferenczi. Les développements correspondants sont alors signalés et ils comportent toutes les références utiles.

¹ *A contrario*, par exemple, de Daragnès qui s'impliqua largement dans le choix des auteurs et des textes qu'il illustrait ou faisait illustrer, que ce soit chez Émile-Paul frères ou *Au cœur fleuri*.

² Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.* ; Jean-Michel Galland, « Relire l'entre-deux-guerres dans les collections illustrées de vulgarisation littéraire de Fayard (*Le Livre de demain*) et de Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*) », dans *Gryphe*, 2015, *art. cit.* ; Jean-Michel Galland, « Les gravures sur bois des collections *Le Livre de demain* (Fayard) et *Le Livre moderne illustré* (Ferenczi) : un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres », dans *Nouvelles de l'estampe*, 2016, *art. cit.* ; Jean-Michel Galland, « La censure informe, les images parlent : politique et vulgarisation littéraire sous l'Occupation », dans *Histoires littéraires*, 2017, *art. cit.* ; Jean-Michel Galland, « Les collections illustrées de vulgarisation littéraire éditées par Fayard et par Ferenczi : des "objets Benjaminien" de l'entre-deux-guerres ? », dans *Textimage*, 2018, *art. cit.*

La genèse du *Livre moderne illustré*

Fayard : de *La Modern-Bibliothèque* au *Livre de demain*

Des débuts dans l'édition populaire

Arthème Fayard ^{1er3} était « monté » à Paris depuis son Puy-de-Dôme natal au cours des années 1860⁴. Il avait démarré à partir de rien une petite activité d'édition visant un public populaire et provincial : *La Revue pour tous*, *La Revue historique illustrée*, etc. Ses affaires se développèrent pendant les années 1880-1890 avec des livres pratiques, des romans historiques, des versions romancées des affaires criminelles de l'époque, des romans d'aventure et de voyage etc. À son décès, en 1895, Arthème Fayard ^{1er} léguait à ses enfants, Arthème⁵ et Georges Fayard, une affaire florissante à défaut d'avoir une réputation littéraire. Les deux fils se séparèrent peu après. Arthème dirigea alors, seul, la « Librairie » portant son nom.

Arthème Fayard continua, en premier lieu, à exploiter la veine des romans populaires. Il lança par exemple en 1905 la collection *Le Livre Populaire* où parut, quelques années plus tard, la série des *Fantômas* de Pierre Souvestre et de Marcel Allain, avec, en couverture, des illustrations de Gino Starace, aujourd'hui bien connues. La Librairie publia également les séries des *Rocambole*, celle des *Pardaillans* ou des *Chéri-Bibi* de Gaston Leroux, ainsi que les romans policiers d'Émile Gaboriau, considéré actuellement comme l'un des « pères » du genre.

La Modern-Bibliothèque

L'éditeur souhaita aussi pénétrer plus avant le secteur littéraire. Au début des années 1900, Arthème Fayard avait racheté, avec son frère Georges, le fonds Dentu, composé de romans populaires mais également d'œuvres d'Alphonse Daudet et d'Hector Malot. Cette acquisition marqua le début de l'ouverture de la maison à des œuvres plus littéraires.

En 1904, Arthème Fayard eut l'idée de lancer *La Modern-Bibliothèque*, une collection illustrée de rééditions de romans « modernes », littéraires ou sentimentaux, vendus à un prix modique, 95 centimes. Il s'agissait, pour une large part, d'ouvrages édités par ses confrères dont

³ De son vrai nom Jean-François Fayard (1836-1895).

⁴ Ces développements sont largement repris des références citées en avant-propos. Les principales sources utilisées concernant les éditions Fayard sont : Sophie Grandjean-Hogg, *L'évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*, thèse d'histoire sous la dir. de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, 3 vol., 806 p. et Fayard (auteur), *Histoire de la Librairie Arthème Fayard*, Paris, Fayard, 1953, 22 p.

⁵ Pour la suite, nous employons le nom d'Arthème Fayard (1866-1936) pour ce fils de Jean-François Fayard. Son prénom complet était Joseph-Arthème. Il sera connu ultérieurement sous les noms d'« Arthème Fayard le Second » ou « Le Grand Arthème ».

il assurait ainsi de nouvelles ventes. Cette démarche fut couronnée de succès. Elle permit à Arthème Fayard d'asseoir sa position vis-à-vis des éditeurs littéraires – la diffusion de *La Modern-Bibliothèque* leur permettait de faire pièce aux soldeurs d'ouvrages traditionnels – et vis-à-vis des auteurs, ravis de percevoir des droits complémentaires. *La Modern-Bibliothèque* publia ainsi des œuvres de nombreux Académiciens comme Henry Bordeaux, Paul Hervieu, Henri Lavedan ou Marcel Prévost ainsi que des romans de Léon Daudet, de Claude Ferval, de Gyp, de Myriam Harry, d'Abel Hermant, de Pierre Louÿs ou de Paul Margueritte.

Les ouvrages étaient illustrés en noir et blanc dans le texte et en couleurs pour la couverture, avec des similigravures d'après des aquarelles ou des dessins. Fayard sélectionna des artistes de renom, ce qui contribua à la réussite de la collection. Parmi les intervenants d'avant la guerre de 1914, on peut ainsi citer Antoine Calbet⁶, Leonetto Cappiello⁷, Marcel Cappy⁸, Hermann-Paul⁹, Georges Lepape¹⁰ (illustration 3-15), René Prinnet¹¹, Gino Starace¹² ou Steinlen¹³. De nouveaux noms apparurent après 1918 comme Carlègle ou Renefer. Ce dernier sera d'ailleurs l'un des principaux intervenants du *Livre de demain*, avec, cette fois, des bois gravés.

Plusieurs éditeurs imitèrent *La Modern-Bibliothèque* au cours des années qui suivirent sa création. Calmann-Lévy, par exemple, lança en 1907 *La Nouvelle collection illustrée*¹⁴, au même prix de 95 centimes. Cette collection se plaça sensiblement sur le même créneau « littéraire » que celui de son modèle, mais avec des signatures d'illustrateurs en général un peu moins prestigieuses¹⁵. Ferenczi, en revanche, ne fut pas partie prenante de ce mouvement, n'occupant à l'époque que le créneau « inférieur » de la littérature populaire comme nous l'expliquerons plus loin. Quant à Flammarion, cette maison fit un choix éditorial un peu

⁶ Un illustrateur mais surtout un peintre. Calbet intervint entre autres pour le n° 1 de la série, *Cruelle énigme* de Paul Bourget.

⁷ Par ailleurs un affichiste reconnu.

⁸ Un humoriste de renom. Bofa et Daragnès lui dédièrent, par exemple, le premier Salon de l'Araignée.

⁹ Un humoriste également. Hermann-Paul illustra par exemple le n° 4 de la série en 1904. Il s'agissait à l'époque d'aquarelles. L'artiste pratiqua très tôt la gravure sur bois et illustra ultérieurement des ouvrages du *Livre de demain*.

¹⁰ Il s'agit de l'illustrateur bien connu de *La Gazette du bon ton*.

¹¹ Un peintre d'un certain renom à l'époque, proche des impressionnistes. Pour la petite histoire, Prinnet est natif de Bourbonne-les-Bains comme Serveau et le musée municipal de la ville expose dans la même salle des œuvres des deux artistes.

¹² Nous avons mentionné Starace comme illustrateur de la série des *Fantômas*. Il s'agit de l'un des rares exemples de porosité, en illustration, entre les secteurs littéraire et populaire de la Librairie.

¹³ Un peintre et illustrateur.

¹⁴ Celle-là même où Daragnès fit ses débuts avec *Les Rencontres de M. de Bréot* d'H. de Régnier, paru en 1914, et, en 1915, *Mathilde et ses mitaines* de Tristan Bernard.

¹⁵ Une exception est sans doute le n° 5 de la série, *Poil de carotte* de Jules Renard, illustré par Poulbot. On peut citer également des ouvrages illustrés par Lobel-Riche.

différent. Elle proposa en effet en 1914 *La Select-Collection* qui n'était illustrée qu'en couverture mais était vendue à seulement 50 centimes l'ouvrage. Toutes ces parutions « littéraires » à bas prix, plus ou moins illustrées, eurent du succès, *La Modern-Bibliothèque* ayant l'avantage du fait de son antériorité et de la qualité de ses illustrations.

Dès leur lancement, ces séries illustrées eurent cependant leurs détracteurs au sein du milieu littéraire. Paul Claudel, par exemple, se plaignait en 1909 de la « promiscuité » avec une imagerie vulgaire qu'elles imposaient aux écrivains :

L'apparition des nouvelles éditions illustrées à 95 centimes est venue mettre le comble aux malheurs de la littérature. L'écrivain pauvre qui, par miracle, aura trouvé un éditeur n'aura même plus droit à l'honnêteté de sa misère ; sa pensée, fût-ce dans les draps les plus grossiers, n'aura plus le droit de rester seule. Il faut qu'on le costume pour le trottoir et qu'il subisse la compagnie déshonorante de l'illustrateur¹⁶.

Mais, vendues avant 1914 à moins d'un franc alors que les nouveautés littéraires affichaient des prix de 3 F 50, ces collections rencontrèrent leur public. Elles élargirent ainsi le lectorat littéraire et contribuèrent à relancer, au cours des années 1910, l'ensemble de l'édition romanesque. Quatre nouveaux éditeurs littéraires émergèrent en effet à cette période, Grasset, fondé en 1907, qui obtint les Prix Goncourt de 1911 et de 1912, Émile-Paul frères, qui publia *Le Grand Meaulnes* en 1913, les éditions de la Nouvelle Revue Française qui apparurent en 1911, Georges Crès, enfin, qui se positionna comme éditeur en 1912.

La guerre et le contexte de l'immédiate après-guerre

L'édition, dans son ensemble, fut mise en sommeil par le conflit de 1914-1918. Arthème Fayard, toujours très entreprenant, choisit alors de diriger le journal de reportages photographiques *L'Excelsior*, qui était, lui, en prise directe avec l'actualité. La « Librairie Arthème Fayard » obtint toutefois une première consécration littéraire en 1915 en obtenant le Prix Goncourt pour *Gaspard* de René Benjamin. Gravement blessé à l'automne 1914, le jeune auteur, qui venait de rejoindre la Librairie, avait rédigé son récit de guerre à l'hôpital.

Dès 1919, tout un nouveau lectorat, formé à l'école de Jules Ferry et privé de lecture pendant les années de guerre, se précipita sur les nouveautés, du *Feu* d'Henri Barbusse à *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, lancé à grand renfort de publicité par l'éditeur montant Grasset. L'édition illustrée de luxe connut à cette même période de l'immédiate après-guerre un développement fulgurant. Comme nous l'avons vu à propos des travaux de Kahnweiler, de

¹⁶ Paul Claudel cité par François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France*, op. cit., p. 12.

Daragnès et de Serveau, toutes sortes d'éditeurs participèrent à ce mouvement, de la NRF ou de Crès, pour l'édition littéraire, à La Banderole ou au Sagittaire, pour les officines spécialisées, sans compter des acteurs spécifiques à l'instar de la galerie Simon. Pendant plusieurs années, le bois gravé régna en maître. Certaines maisons d'édition, comme Mornay, spécialisées dans le demi-luxe, privilégièrent le bois en noir pour des raisons de coût notamment. Des tirages significatifs pouvaient en effet être atteints en créant des « clichés-galvano » des bois, c'est-à-dire des moulages métalliques fins obtenus par galvanoplastie¹⁷. L'édition de luxe tirait au contraire, en nombre limité d'exemplaires, à partir des bois eux-mêmes et annonçait en général au colophon que ces bois avaient été détruits ou rayés après usage pour garantir à leurs clients la valeur de leur achat. Ce même secteur du luxe se différençia également assez vite des productions plus courantes en proposant des bois en couleurs puis, finalement, en abandonnant le bois.

Les Œuvres libres

Ce fut dans ce contexte qu'Arthème Fayard délaissa, au début des années 1920, *L'Excelsior*, pour reprendre pleinement les rênes de sa maison. La concurrence s'exacerbait en effet dans un marché en plein développement dans tous les secteurs. Ferenczi, par exemple, faisait ses premiers pas dans l'édition littéraire et venait de lancer, en début d'année 1920, une nouvelle collection, *Les Œuvres inédites*. Arthème Fayard organisa alors une riposte en faisant paraître en juillet 1921 *Les Œuvres libres*. Cette publication tenait à la fois de la revue et de la collection. Elle offrit en effet à ses lecteurs chaque mois cinq à six nouvelles ou extraits de romans, tous inédits, avec des signatures souvent prestigieuses d'auteurs de la maison ou extérieurs, ainsi que l'expliquait Léon Daudet, un proche d'Arthème Fayard :

Je ne saurais énumérer ici toutes les ingénieuses initiatives de mon ami. Une des plus récentes, celle des *Œuvres libres*, groupant, en un volume mensuel, une suite de contes et romans d'auteurs différents, est aussi allée aux nues. C'est là que s'est affirmé, notamment, le talent puissant et dramatique du cher Binet-Valmer et aussi le tempérament, amer et gai tout ensemble, de l'étonnant Duvernois¹⁸.

Les Œuvres libres furent ainsi la vitrine littéraire de la Librairie pendant l'entre-deux-guerres, dans un rôle équivalent à celui tenu par la NRF pour Gallimard¹⁹.

¹⁷ Nous commenterons en détail dans un paragraphe ultérieur les questions liées à la reproduction des bois gravés.

¹⁸ Léon Daudet dans *Arthème Fayard*, plaquette sans nom d'éditeur, sans date, publiée à la suite du décès d'Arthème Fayard, [1939], 500 ex., p. 10 [exemplaire personnel n° 391].

¹⁹ Il s'agit du rôle de la revue et non de son prestige. Voir à ce sujet l'analyse succincte du champ littéraire présentée en quatrième partie.

Un tassement des ventes de la Modern-Bibliothèque

Arthème Fayard pouvait également constater un tassement des ventes de *La Modern-Bibliothèque*. L'un des axes majeurs de la Librairie, la vulgarisation²⁰ de la littérature, se trouvait ainsi mis en cause :

Pour M. Fayard, être éditeur ne consistait pas à imprimer des livres et à les vendre, mais à créer des formes inédites de publication, à susciter de nouveaux lecteurs, à les gagner à l'élite, à éveiller les intelligences et les sensibilités²¹.

Les textes proposés par la collection vieillissaient et les milieux littéraire et artistique se gaussaient de la mièvrerie de ses illustrations. Le bibliophile René Blum²², par exemple, portait ainsi, en 1920, ce jugement sur toutes les *Modern-Bibliothèque* en marge d'un commentaire sur le renouveau, à cette période, du livre illustré :

Réjouissons-nous surtout de la vogue de ce livre à images dont la tradition s'était à peu près perdue depuis l'époque romantique, et qui n'intéressait plus que de trop rares bibliophiles. L'affreuse illustration anecdotique de toutes les *Modern-Bibliothèques* semblait l'avoir achevé. La gravure prend enfin sa revanche sur le procédé mécanique²³.

Les préparatifs pour le Livre de demain

Dans ce contexte, Arthème Fayard préféra créer une nouvelle série de vulgarisation, *Le Livre de demain*, destinée à remplacer, à terme, *La Modern-Bibliothèque*. La nouveauté essentielle de la collection fut le choix du bois gravé en noir.

Cette option, très à la mode, était réalisable pour une collection « grand public » en utilisant, comme l'édition de demi-luxe, le procédé des « clichés-galvano » des bois. Cette technique permettait en effet d'atteindre les larges tirages prévisibles et de réaliser efficacement des rééditions périodiques en disposant de clichés complets des ouvrages intégrant les textes et les illustrations. Enfin, en faisant appel à des artistes-graveurs de renom, Fayard pouvait afficher en couverture de sa nouvelle collection qu'elle était illustrée de « bois originaux »²⁴ comme le faisaient les éditions de luxe et de demi-luxe.

²⁰ Le terme de « collection de vulgarisation » pour *La Modern-Bibliothèque* et pour *Le Livre de demain* est employé par l'éditeur lui-même dans ses contrats d'achat de droits à des confrères.

²¹ Pierre Gaxotte dans *Arthème Fayard, op. cit.*, p. 29.

²² Celui-là même qui recommanda à Mac Orlan et à Daragnès d'éditer à La Banderole *Les Croix de bois* de Dorgelès illustré par Segonzac.

²³ René Blum, « Le carnet du bibliophile », dans *L'Amour de l'art*, 1^{re} année, mai-décembre 1920, p. 98.

²⁴ Ce label signifiait notamment que les bois étaient dessinés et gravés par le même artiste. Nous reviendrons en détail ultérieurement sur l'utilisation par Fayard et par Ferenczi de ce label pour leurs collections de vulgarisation.

La maquette de la collection fut soigneusement étudiée, l'éditeur s'entourant peut-être, dès ce stade, des conseils de Daragnès comme nous l'avons suggéré en deuxième partie. Trois principes semblent avoir guidé les choix effectués : attirer l'attention des lecteurs potentiels, faciliter la lecture, donner l'apparence d'une édition de luxe. Fayard choisit ainsi un large format, 185 x 235, – un in-quarto couronne²⁵ –, souvent utilisé dans le demi-luxe, une couverture cartonnée souple de couleur jaune tango (jaune-orangé) très caractéristique (illustration 3-16), donc reconnaissable sur les étals, de larges marges, des caractères de grande taille, rendant les textes bien plus lisibles que ceux de *La Modern-Bibliothèque*, un papier de bonne qualité faisant ressortir l'impression typographique des bois, etc. La couverture, où figuraient le nom de l'illustrateur et le nombre de « bois originaux » de l'ouvrage, portait un large emblème symbolisant probablement la vulgarisation de la littérature²⁶. La quatrième de couverture, enfin, était ornée d'un bois gravé spécifique de chaque parution.

Le lancement du Livre de demain

En termes de ligne éditoriale des premières parutions, Fayard fit le choix d'une certaine continuité avec *La Modern-Bibliothèque*. Presque la moitié des auteurs publiés aux débuts du *Livre de demain* l'avaient déjà été dans la collection « précédente ». Le premier titre toutefois faisait preuve de nouveauté puisqu'il s'agissait de *Gaspard* de R. Benjamin, « le » prix Goncourt de Fayard en 1915, qui, lui, n'avait jamais figuré au sommaire de *La Modern-Bibliothèque*. Fayard panacha, par ailleurs, des auteurs « maison », comme R. Benjamin ou M. Harry, et des auteurs « extérieurs », comme H. Bordeaux ou A. Corthis, qui étaient cependant des fidèles des *Œuvres libres*.

Quant aux illustrateurs, Fayard fit appel, dès les débuts du *Livre de demain*, à des graveurs de renom, à l'instar de ce qu'il avait fait 20 ans plus tôt pour *La Modern-Bibliothèque*. *Gaspard* fut illustré par Renefer, un artiste qui s'était fait connaître pour ses gravures de guerre précisément. Parmi les autres intervenants des débuts de la collection, on peut citer Hermann-Paul, Guy Arnoux, Raphaël Drouart ou Pierre Falké soit, pour une bonne part, des artistes qui avaient participé, dès avant 1914, au renouveau en France de la gravure sur bois.

²⁵ Se référer au tableau des formats donné par : Albert Cim, *Petit Manuel de l'amateur de livres*, op. cit.

²⁶ Une analyse stylistique et une interprétation des emblèmes des collections de Fayard et de Ferenczi sont proposées en référence : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, op. cit., p. 176-184.

Le premier titre du *Livre de demain* parut en février 1923, vendu à 2 F 50, soit le dixième du prix d'un ouvrage de demi-luxe. Le succès de la collection fut immédiat, ainsi que l'explique Sophie Grandjean-Hogg à propos du second titre paru, *Mitsou* de Colette :

En mars 1923, *Mitsou* de Colette se vend tellement bien que Pierre Valdagne²⁷ craint d'être en rupture de stock, avant même de recevoir les ouvrages réimprimés²⁸.

Les tirages atteints dépassèrent les attentes de l'éditeur :

Avec cette collection littéraire [*Le Livre de demain*], Joseph Arthème Fayard²⁹ renoue avec l'ère des gros tirages. En effet, le premier titre, *Gaspard* de René Benjamin, est d'abord tiré à un chiffre élevé mais raisonnable, 40 200 exemplaires. Le succès qui accueille cet ouvrage est tel que la maison Fayard doit le réimprimer plusieurs fois pour éviter une rupture de stock et satisfaire la demande des lecteurs. Le tirage total est de 145 200 exemplaires. Ce succès rassure l'éditeur qui décide d'augmenter le chiffre de premier tirage du deuxième titre de la collection. *Mitsou* de Colette est tiré à 70 400 exemplaires ainsi que le titre suivant. Là encore, le roman de Colette est réimprimé et son tirage total en 1923 dépasse celui de René Benjamin : 147 000 exemplaires³⁰.

Lorsque Ferenczi prit la décision de venir concurrencer Fayard sur ce créneau de la vulgarisation littéraire illustrée de bois, l'éditeur s'attaquait par conséquent à une initiative éditoriale particulièrement réussie. En quelques mois, *Le Livre de demain* avait su, en effet, trouver son public et le fidéliser.

Ferenczi : des opuscules populaires au *Livre moderne illustré*

L'édition populaire en premier lieu

Les éditions Ferenczi ont été fondées en 1879 par Joseph Ferenczi³¹, d'origine hongroise³². Après avoir fait paraître des publications grivoises, l'éditeur se spécialisa, au cours des années 1905-1910, en littérature populaire³³. Après la guerre, Joseph Ferenczi entama une diversification de ses activités en abordant le secteur littéraire, aidé en cela par ses deux fils,

²⁷ Pierre Valdagne était un collaborateur d'Arthème Fayard. Il assura la direction littéraire et artistique du *Livre de demain* au moins au démarrage de la collection.

²⁸ Sophie Grandjean-Hogg, *L'évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*, op. cit., p. 546.

²⁹ Il s'agit bien d'Arthème Fayard II.

³⁰ *Ibid.*, p. 445.

³¹ Joseph Ferenczi : 1855-1934.

³² Nous signalons ici que Joseph Ferenczi était d'origine juive, ce qui aura une importance lors des événements sous l'Occupation allemande.

³³ L'historique de la maison Ferenczi est très peu documenté, *a contrario* de celui de la maison Fayard ; la seule référence existante dédiée à l'histoire de cette maison est déclarée introuvable par l'université Paris 1 : Myriam Quere, *La maison d'édition J. Ferenczi et Fils, 1879-1940*, mémoire de DEA sous la direction de D. Kalifa, Univ. de Paris I, 2005. Les éléments présentés ici sont en partie repris de la référence : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, op. cit. Les sources utilisées pour les compléments apportés sont citées.

Henri³⁴ et « Alex »³⁵, qui reprirent l'affaire au décès de leur père en 1934. Les éditions populaires représentèrent cependant une part déterminante des activités de la maison jusqu'à sa disparition pendant les années 1960.

Tous les grands éditeurs avaient à cette époque une activité dans ce secteur populaire. Albin Michel réimprimait toujours les œuvres de Paul Féval ou de Georges Ohnet. Gallimard avait sa collection *Les Chefs-d'œuvre du roman d'aventures* et aura plus tard *La Série noire*. Hachette exploitait les succès de Maurice Leblanc et de Gaston Leroux, etc.

Mais quatre maisons étaient spécialisées dans ce domaine ou y consacraient une part importante de leurs activités : Rouff, Ferenczi, Tallandier et Fayard. La liste des publications populaires de Ferenczi à cette période est en effet impressionnante : romans d'aventure – *Le Petit Roman d'aventures* etc. –, romans policiers – les séries *Tigris*, *Fatala* et *Miss Teria* de Marcel Allain etc. –, romans pour la jeunesse – *Le Livre épatant* etc. –, romans sentimentaux – *Mon livre favori* etc. –, adaptations du cinéma – la collection *Idéal-Cinéma...* – etc.³⁶

Le créneau éditorial et le lectorat de Ferenczi dans ce domaine sont caractérisés par Francis Lacassin, l'un des historiographes de Georges Simenon, en ces termes :

J. Ferenczi et fils s'adressent à la couche la plus modeste du grand public : les gens les moins fortunés ou qui sont rebutés par les textes trop longs. Ferenczi publie surtout des collections de fascicules de petit format (deux fois inférieurs au format de poche actuel) et comportant de trente-deux à quatre-vingt-seize pages³⁷.

Lacassin range d'ailleurs les éditeurs spécialisés du secteur populaire, de Rouff à Fayard, dans un ordre croissant de niveau de littérature. Il explique ainsi le parcours de Simenon. Le jeune auteur plaça d'abord quelques textes chez Rouff³⁸ puis accéda à Ferenczi, où il donna son premier roman populaire, *Le roman d'une dactylo*, lequel fut suivi de quelques 80 autres textes. Il réussit ensuite à entrer chez Tallandier³⁹ puis, « trois ans après son entrée dans les usines de la littérature populaire »⁴⁰, il accéda aux célèbres collections de Fayard *Le Livre populaire* et *Les Maîtres du roman populaire*. Ayant détecté ses talents, Arthème Fayard lança alors

³⁴ Henri Ferenczi : 1894-1964.

³⁵ Alexandre Ferenczi : 1900-1943.

³⁶ Les publications de la maison Ferenczi sont explicitées notamment sur les sites

http://fr.wikipedia.org/wiki/Ferenczi_%26_fils [consulté le 04/04/2020] et

<http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t845-editions-ferenczi> [consulté le 03/05/2019].

³⁷ Francis Lacassin, *Simenon et la vraie naissance de Maigret*, op. cit., p. 27.

³⁸ Rouff, qui occupait le créneau « inférieur » de ces éditions populaires, était en déclin à cette période.

³⁹ Contrairement à Ferenczi qui publiait des « opuscules », Tallandier, comme Fayard, proposait de vrais livres avec deux collections principales, *La Bibliothèque des grandes aventures*, surnommée la Collection Bleue, et une Collection Rouge de romans sentimentaux.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

réellement Georges Simenon en faisant paraître, à grand renfort de publicité⁴¹, la collection spéciale des *Enquêtes du Commissaire Maigret*, dont les couvertures furent confiées à de bons photographes. Quelques années plus tard, Simenon quitta cependant Fayard pour rejoindre, consécration suprême, Gallimard.

Durant tout l'entre-deux-guerres, mais particulièrement au début des années 1920, Ferenczi avait donc avant tout, dans les milieux littéraire et de l'édition, l'image d'une maison publiant essentiellement de la littérature populaire et, dans ce registre, des ouvrages plutôt bas de gamme. Un tel contexte allait plutôt à l'encontre d'une autre ambition de l'éditeur qui était de pénétrer le marché de l'édition littéraire.

Des débuts difficiles dans l'édition littéraire : Les Œuvres inédites

Les éditions Ferenczi ne disposaient pratiquement en 1920 d'aucun auteur « maison » de romans littéraires. Pour pénétrer ce milieu et, en quelque sorte, « forcer le destin », Joseph Ferenczi prit l'initiative de lancer une collection de courts romans inédits, *Les Œuvres inédites*, vendus à bas prix, initialement 95 centimes⁴². Les ouvrages, de petit format, ne comportaient qu'une illustration en couverture, des similigravures colorées, à l'instar de *La Select-Collection* de Flammarion, toujours active à cette période. À la différence cependant de cette dernière série, il ne s'agissait pas de rééditions mais bien de textes inédits. En ce sens, *Les Œuvres inédites* étaient une innovation, comme l'avait été, en son temps, *La Modern-Bibliothèque* de Fayard, qui avait lancé le mouvement des rééditions illustrées.

La plupart des auteurs publiés dans *Les Œuvres inédites* étaient des écrivains déjà connus à l'instar de Marcel Prévost, d'Edmond Jaloux, de Lucie Delarue-Mardrus, d'Henry Bordeaux, d'André Lichtenberger, de Rachilde, de J.-H. Rosny aîné, de Pierre Mille ou de Pierre Veber⁴³. Le fait que Joseph Ferenczi ait réussi à convaincre de tels auteurs de lui confier un inédit apparaît comme une performance remarquable. Sans doute n'y avait-il pas, à l'époque, de proposition éditoriale équivalente.

Nous avons signalé que les illustrations de couverture des *Œuvres inédites* étaient des similigravures en couleurs. Les auteurs ne sont pas connus, sauf exceptions, à l'instar du n° 2 de la série, *Vous qui faites l'endormie...* d'Edmond Jaloux, dont l'illustration est signée de

⁴¹ Le « bal anthropométrique » organisé par Fayard pour le lancement des *Maigret* fit date.

⁴² Tous ces développements sur les premiers pas littéraires de Ferenczi sont issus de recherches nouvelles sur les activités de l'éditeur. Les sources utilisées sont principalement l'étude des ouvrages eux-mêmes.

⁴³ La liste des publications des *Œuvres inédites* est disponible par exemple sur le site : <http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t3824-collection-oeuvres-inedites-ferenczi> [consulté le 03/05/2019].

Sylvain Sauvage (illustration 3-17). En tout cas, il ne s'agit pas de bois gravés, et l'on ne reconnaît nullement la « main » de Clément Serveau dans ces dessins. Si, comme cela a été avancé⁴⁴, l'artiste avait été embauché par Ferenczi comme directeur artistique dès 1919, il est certain qu'il serait intervenu pour cette première incursion de la maison dans l'édition littéraire. Ce constat plaide donc pour une collaboration plus tardive de Serveau et nous continuerons à suivre ses éventuelles interventions jusqu'au lancement, en 1923, du *Livre moderne illustré*.

Ferenczi publia 16 numéros des *Œuvres inédites* en 1920 et une dizaine l'année suivante, à raison de deux ouvrages par mois. Cette première incursion dans le secteur littéraire s'arrêta net en milieu d'année 1921 pour une raison bien précise : Fayard, qui, pour une fois, s'était fait devancer, avait riposté en lançant *Les Œuvres libres*. Cette collection, que nous avons évoquée précédemment, bénéficia de toute l'assise littéraire de Fayard et attira vite une partie au moins des auteurs qui s'étaient portés un moment chez Ferenczi, faute d'une offre plus prestigieuse pour la publication de leurs œuvres courtes ou d'extraits de leurs romans à paraître⁴⁵.

Une autre tentative, plus limitée, de Ferenczi fit également long feu en 1921. L'éditeur avait en effet lancé en début d'année *La Record-Collection*. Cette série publia des nouvelles, sensiblement des mêmes auteurs que ceux des *Œuvres inédites*, dans un format limité à 16 pages. *La Record-Collection* était également illustrée en couverture, par deux seuls artistes, Raphaël Courtois et Georges Vallée⁴⁶, pour la vingtaine de titres parus. Il s'agissait, là-encore, de similigravures au graphisme « démodé » et l'on ne trouve nulle trace dans cette autre série d'une intervention quelconque de Serveau.

Malgré leur durée de vie courte, ces diverses initiatives de Ferenczi, en particulier celle des *Œuvres inédites*, ne furent pas vaines en termes d'introduction dans l'édition littéraire. Bon nombre des auteurs approchés pour ces publications à bas prix « passèrent » en effet chez cet éditeur, pour tout ou partie de leur production romanesque, dès ces années 1920-1921, à l'instar de Lucie Delarue-Mardrus, de Marion Gilbert, de Maurice Level, d'André Lichtenberger, d'Alfred Machard, de Pierre Mille, de Francis de Miomandre ou de Pierre Veber⁴⁷. Ferenczi

⁴⁴ Notamment *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*, p. 27 reprenant la chronologie donnée par Pierre Cailler, *Clément Serveau 1886, op. cit.*, p. 2. Comme nous l'avons signalé, tous les articles antérieurs à celui de Pierre Cailler (1963) associent Clément Serveau et Ferenczi au démarrage de la collection *Le Livre moderne illustré*, soit en 1923.

⁴⁵ Il n'y a évidemment pas de trace écrite des raisons de l'arrêt des parutions des *Œuvres inédites*. Toutefois la concomitance entre cet arrêt et le lancement des *Œuvres libres* paraît un indice suffisant.

⁴⁶ Il s'agissait d'artistes qui intervenaient également pour les illustrations des collections populaires de Ferenczi. Ni l'un, ni l'autre n'intervint pour *Le Livre moderne illustré*.

⁴⁷ Là encore, nous n'avons pas trouvé de témoignage permettant d'asseoir cette hypothèse mais la séquence « publication dans les *Œuvres inédites* » puis « apparition au catalogue des auteurs Ferenczi » paraît probante.

avait donc réussi à reproduire, à peu de choses près, le processus suivi par Fayard vingt ans plus tôt pour pénétrer l'édition littéraire.

Les premiers pas littéraires de Ferenczi

Ferenczi fut donc à même d'éditer, pendant les années 1920-1923, des romans d'auteurs qu'il avait recrutés par ses tentatives éditoriales diverses. On trouve ainsi au catalogue de la maison, dès 1921, pas moins de quatre romans d'A. Lichtenberger, *L'Ange du bizarre* de P. Mille ou *L'Apparition* de L. Delarue-Mardrus.

L'éditeur put également compter, cette même année 1921, sur une nouvelle recrue, Louis-Frédéric Rouquette, qui, lui, n'était pas intervenu dans *Les Œuvres inédites*. Cet auteur amena à la maison Ferenczi son premier « best-seller » avec *Le Grand Silence blanc*. Ferenczi publia également, les mêmes années 1921-1922, quelques titres isolés d'auteurs connus comme *L'Étoile de Joseph* de P. Brulat ou *L'Hôtel du Grand Veneur* de Rachilde.

Enfin, et surtout, Colette fit son entrée chez Ferenczi en 1922 avec *La Maison de Claudine*. L'écrivain avait en effet jusque-là distribué ses titres entre Ollendorff, Crès, Flammarion ou Fayard. Elle rejoignit Ferenczi sans doute pour les conditions pécuniaires que l'éditeur lui offrit, à la hauteur de sa réputation déjà bien établie. Elle apprécia probablement aussi l'atmosphère de « liberté » qui régnait dans la maison vis-à-vis des textes publiés⁴⁸. Son aînée L. Delarue-Mardrus n'avait-elle pas également rejoint l'éditeur pour des raisons identiques ? L'écrivain, connu pour ses mœurs libres, et qui ne connaissait que de loin Colette, l'avait en quelque sorte parrainée pour rejoindre la maison, ainsi que le suggère, dans ses mémoires, Maurice Goudek⁴⁹ :

Lucie Delarue-Mardrus, par une vie hardie, une diversité de dons qui la mena de la poésie au roman, avait atteint la notoriété avant Colette. Aussi est-ce avec une certaine déférence que Colette s'adresse à elle. [...]. Plus tard vint le tutoiement, mais Lucie Delarue-Mardrus continua à étendre sur Colette une aile protectrice⁵⁰.

Colette ne publia pas tous ses romans chez Ferenczi à partir de 1922 mais lui fut malgré tout fidèle jusqu'à son décès en lui confiant la plupart de ses nouveaux textes à partir de 1928 notamment.

⁴⁸ Cette hypothèse n'est pas étayée par des écrits explicites de Colette. Toutefois, les démêlés de l'écrivain avec certains éditeurs ou patrons de presse à propos du contenu « osé » de ses romans sont bien connus, voir, par exemple : Maurice Goudek, *Près de Colette, op. cit.*, p. 84-87. On ne trouve, en revanche, aucune trace de tels démêlés avec Ferenczi.

⁴⁹ Le troisième et dernier mari de Colette.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

Tous ces romans édités par Ferenczi au cours des années 1920-1923 parurent en édition brochée classique sans illustration, pas même en couverture. Aucun artiste n'eut donc à intervenir pour ce secteur naissant d'éditions littéraires de la maison. On ne trouve donc, en conclusion, aucune trace d'une intervention de Clément Serveau chez Ferenczi entre 1919 et 1923, ni dans *Les Œuvres inédites*, ni dans la *Record-Collection*, ni dans les publications romanesques courantes de la maison. Cette analyse permet dès lors de conclure que l'artiste ne fut embauché par Ferenczi que pour préparer, en 1923, le lancement du *Livre moderne illustré*⁵¹.

Le succès du Livre de demain attira les convoitises

Le succès immédiat du *Livre de demain* attira bien évidemment les convoitises des concurrents de Fayard et, en premier lieu, de Ferenczi.

Mais cette maison ne fut pas la seule à vouloir marcher dans les pas de la Librairie. Avant de s'intéresser au lancement du *Livre moderne illustré*, il peut donc être utile de donner quelques indications sur des initiatives proches d'autres éditeurs⁵².

Nous n'avons pas mentionné jusqu'ici le cas de Baudinière, une autre petite maison d'édition se plaçant sur un créneau intermédiaire entre publications populaires et littérature. Baudinière lança effectivement, quelques mois après la parution du *Livre de demain*, *Les Maîtres de la Plume*, sur un principe proche de son modèle⁵³. Cette collection de romans comportait deux séries dont une seule était illustrée, également de bois gravés. Le premier titre, toujours emblématique, comme le sont les n° 1 de Fayard et de Ferenczi, est un roman dialogué, *Tendresses futiles*, de Michel Provins, orné de 16 gravures originales d'Edmond Virtel. Le texte comme les illustrations de cet ouvrage font plutôt penser à *La Modern-Bibliothèque* qu'aux nouvelles collections de Fayard et de Ferenczi malgré l'usage du bois gravé. La presse et les critiques de l'époque ne s'y trompèrent d'ailleurs pas. Lorsqu'ils traitaient des nouvelles séries de vulgarisation littéraire, ils associaient volontiers dans leurs commentaires, positifs ou négatifs, *Le Livre de demain* et *Le Livre moderne illustré* mais ils ne mentionnaient jamais la

⁵¹ Cette question de date est un élément nouveau par rapport à nos recherches antérieures. Dans toutes les publications effectuées jusqu'ici sur les collections de Fayard et de Ferenczi, nous mentionnions, en effet, que Serveau avait rejoint Ferenczi en 1919 en tant que directeur artistique de la maison, reprenant ainsi les affirmations des dernières références publiées.

⁵² Les éléments présentés ici sont pour l'essentiel repris de la référence : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.*

⁵³ Jean-Pierre Bacot mentionne bien la collection de Baudinière dans son article sur les collections de vulgarisation littéraire de l'entre-deux-guerres : Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, de Ferenczi et de Baudinière », *art. cit.*, p. 29-52.

collection de Baudinière. La série des *Maîtres de la Plume* eut par ailleurs une durée de vie plus courte puisqu'elle cessa de paraître en 1932.

Une autre initiative concomitante, sinon voisine, de celle des collections de Fayard et de Ferenczi fut le lancement par Flammarion, en milieu d'année 1923, de la nouvelle série *Le Roman d'Aujourd'hui*. Les textes publiés à fréquence mensuelle par Flammarion étaient effectivement proches de ceux édités par Fayard et par Ferenczi. Mais cette collection n'a été illustrée qu'en page de couverture et après un certain nombre de parutions. Il s'agit donc plutôt d'une version de *La Select-Collection*, qui poursuivait par ailleurs ses publications, avec des textes plus conséquents et renouvelés, que d'une série réellement concurrente de celles de Fayard et de Ferenczi. En tout état de cause, Flammarion interrompit en 1926 les parutions du *Roman d'Aujourd'hui* et de nombreux textes des collections de Fayard et de Ferenczi sont en fait des reprises négociées avec cet éditeur.

Ferenczi fut donc très vite le seul concurrent de Fayard sur le créneau de la vulgarisation littéraire illustrée.

Les préparatifs du Livre moderne illustré

Tout laisse penser que Ferenczi ne prit la décision de faire paraître *Le Livre moderne illustré* qu'après avoir eu vent d'un lancement imminent du *Livre de demain* ou peut-être même qu'après avoir constaté le succès rencontré par les premiers titres de la série. Pour ne pas laisser le champ libre à Fayard, l'éditeur eut donc à mettre sur pied en un temps minimal sa collection concurrente.

Au plan littéraire, Ferenczi n'avait d'auteurs « maison » que quelques recrues de fraîche date. Il eut donc à négocier très vite des textes récents auprès de ses confrères. Pour faire pièce à *Gaspard* de R. Benjamin, il fallait pouvoir publier en n° 1 de la future série un autre prix Goncourt. Ferenczi s'assura auprès des frères Émile-Paul les droits pour *Écrit sur de l'eau* de Francis de Miomandre dont le roman avait obtenu le Prix en 1908. L'écrivain n'avait qu'en partie rejoint les éditions Ferenczi après ses participations aux *Œuvres inédites* ainsi qu'à *La Record-Collection*⁵⁴. Cette implication partielle de F. de Miomandre dans la maison facilita du moins les négociations pour ce premier titre du *Livre moderne illustré*. Ferenczi s'assura ensuite, pour les publications suivantes, de textes de Colette. Le titre *La Maison de Claudine*, édité par Ferenczi en 1922, fut bien évidemment programmé en n° 2 et un texte plus ancien, *Les*

⁵⁴ Ainsi que le montre un bilan des éditeurs choisis par Francis de Miomandre pour ses publications des années 1920-1923.

Vrilles de la vigne, fit également partie de la première dizaine de parutions. La même Colette aida très vraisemblablement l'éditeur à obtenir de son collègue et ami R. Escholier⁵⁵ *Dansons la trompeuse*, paru chez Grasset en 1919. Elle contribua certainement aussi à la programmation des *Innocents*⁵⁶ (Fe7, 1924)⁵⁷ de F. Carco, un ami proche⁵⁸. Enfin, Ferenczi put afficher, dans ses premières parutions, un inédit, *L'Amour de Cécile Fougères* (Fe4, 1923) d'E. Jaloux, dont on ne sait par quel biais il l'obtint, si ce n'est que l'auteur participa à l'aventure des *Œuvres inédites* comme nous l'avons vu. Sur les dix premiers titres du *Livre moderne illustré*, il n'y eut comme textes « Ferenczi » que cet inédit de Jaloux et *La Maison de Claudine* de Colette.

Ferenczi n'avait, par ailleurs, pas de réelle expérience en matière d'éditions littéraires illustrées. Ses récentes tentatives de publications à bas prix affichaient une imagerie limitée et proche précisément de celle de *La Modern-Bibliothèque* ou d'autres séries équivalentes que la future collection visait à remplacer, à l'instar du *Livre de demain*. Ferenczi ensuite était surtout connu pour ses publications populaires, avec les illustrations correspondantes. Il fallait s'assurer que la nouvelle série tranche dans son imagerie par rapport à celle de ce secteur. L'éditeur, enfin, n'avait ni l'habitude de traiter avec des artistes-illustrateurs d'un certain renom, ni le réseau de relations correspondant. L'appel fait à Clément Serveau paraît, dans ce contexte, très logique. Doublement diplômé des Beaux-Arts et des Arts Déco, sociétaire des Artistes français, Serveau était à même d'assurer la « légitimité » artistique du *Livre moderne illustré*. L'artiste, ensuite, était reconnu en tant que graveur sur bois. Enfin, Serveau pouvait faire appel, en tant que de besoin, à son réseau d'amis-illustrateurs à un moment où Fayard avait « préempté » bon nombre des graveurs sur bois de renom.

Clément Serveau fut donc sans doute embauché par Ferenczi en début d'année 1923 et n'eut que quelques mois pour concevoir la maquette de la nouvelle collection et assurer les illustrations des premiers titres.

⁵⁵ Escholier était un collègue de Colette au journal *Le Matin*. Colette assura la direction littéraire de ce journal au cours des années 1921-1923 : Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 53.

⁵⁶ Paru initialement à la Renaissance du livre en 1916.

⁵⁷ Comme nous l'indiquons dans le paragraphe « Sources » à propos de l'établissement du répertoire du *Livre moderne illustré*, cette indexation des titres de la collection signifie qu'il s'agit du titre n° 7 paru en 1924.

⁵⁸ Il est certain que Colette ne tint pas le rôle de directeur littéraire du *Livre moderne illustré*, même à ses débuts. En revanche, son implication dans la programmation de quelques-uns des premiers titres de la nouvelle série paraît hautement probable lorsque l'on rapproche les noms des auteurs choisis de ceux figurant aux sommaires de deux autres initiatives de Ferenczi quasi concomitantes, *La Collection Colette* et la revue *Demain*, auxquelles Colette participa. Ces publications seront évoquées plus loin.

Le lancement du Livre moderne illustré

Pour se démarquer du *Livre de demain*, Ferenczi choisit un format d'ouvrage plus maniable, 145 x 210 mm, – proche d'un in-16 ou d'un in-18 Colombier –, ainsi que R. Escholier le rappelait :

Le format du Livre de demain – et c'était sa faiblesse – était évidemment peu adapté à nos bibliothèques. Le Livre moderne en se rapprochant de notre in-18 marqua un véritable progrès⁵⁹.

Clément Serveau⁶⁰ conçut une large vignette pour la couverture, occupant les 2/3 de la page, sous la forme d'un entrelacs de plantes et d'animaux exotiques (illustration 3-18)⁶¹. La couleur de cette vignette varia à chaque parution (bleu, vert, bistre, violet etc.) de manière apparemment aléatoire (illustration 3-19). Le nom de l'illustrateur ne fut mentionné en couverture qu'à partir de 1929. Une petite vignette invariable, proche dans son dessin de celle de couverture et de même couleur, ornait le dos des ouvrages.

À l'instar du *Livre de demain*, Ferenczi choisit des caractères assez gros, des marges significatives et du papier épais, sur lequel il est courant de voir l'impact de l'impression typographique des bois.

Serveau illustra lui-même les 2/3 des premiers titres sans que l'on sache s'il s'agit d'un choix de sa part ou d'une difficulté à « recruter » les graveurs nécessaires. On peut noter que pour le 7^e titre, paru en début d'année 1924, Serveau fit appel à son ami Dignimont pour illustrer *Les Innocents* de Carco⁶² (illustration 3-23). L'artiste inaugurait ainsi, dans cette collection de vulgarisation, sa collaboration avec l'écrivain⁶³. Le « couple » Carco-Dignimont fut en effet l'un des tandems célèbres de l'illustration de l'entre-deux-guerres.

L'éditeur fit le choix du même rythme mensuel de parution que Fayard. Le premier titre de la collection, *Écrit sur de l'eau* de F. de Miomandre, illustré par Serveau (illustration 3-20),

⁵⁹ Raymond Escholier, « Clément Serveau, prince des xylographes », *art. cit.*, p. 279.

⁶⁰ L'implication de Clément Serveau dans la conception de la maquette du *Livre moderne illustré* est attestée par de multiples références de l'époque comme celle précédemment citée ou comme un article de Claude Roger-Marx que nous citerons plus loin.

⁶¹ Cette vignette d'une facture très « art déco », proche de celle de l'un des billets de banque conçus par Serveau (illustration 3-12), a fait l'objet d'une interprétation en référence : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.*, p. 181-183.

⁶² Il s'agit de l'une des premières interventions en illustration de Dignimont. Ce texte avait déjà été illustré par Chas-Laborde en 1921.

⁶³ Cette collaboration paraît issue d'une « convergence » puisque Carco fut sans doute introduit chez Ferenczi par Colette et Dignimont par Serveau.

parut, à 2 F 50 également, en milieu d'année 1923⁶⁴, avec moins de six mois de décalage – seulement – par rapport au *Livre de demain*. Suivit *La Maison de Claudine* de Colette, *Dansons la trompeuse* d'Escholier (illustration 3-21) etc. Les interventions de Serveau, notamment pour les titres de Colette, et celle de Dignimont pour *Les Innocents* de Carco, furent particulièrement remarquées et assurèrent, avec le choix judicieux des textes proposés, un même accueil à la collection de Ferenczi que celui observé pour *Le Livre de demain*. *Le Livre moderne illustré* était lancé.

Le secteur littéraire de Ferenczi pendant l'entre-deux-guerres

Avant de présenter l'historique et les caractéristiques du *Livre moderne illustré*, et notamment les orientations éditoriales de cette collection, il convient de donner quelques indications sur ces mêmes éléments pour le secteur littéraire de Ferenczi dans son ensemble⁶⁵.

Un secteur d'édition dirigé par Henri Ferenczi

Comme nous l'avons indiqué, Joseph Ferenczi, le fondateur des éditions éponymes, avait deux fils, Henri et Alex. Ceux-ci prirent progressivement la relève de leur père qui décéda en 1934. Un article de Jean Dorsenne de 1929⁶⁶, qui constitue l'un des rares témoignages dont nous disposons sur le fonctionnement de cette maison, fait ainsi état, à cette date, d'une sorte de triumvirat à la tête de l'entreprise.

L'examen des courriers émis par les éditions Ferenczi à destination de différents auteurs littéraires, comme Gaston Chéreau, Rachilde ou Andrée Sikorska, montre cependant que, dès le début des années 1920, le secteur littéraire de la maison fut dirigé, et en fait créé puis développé, par Henri Ferenczi⁶⁷. Il est alors probable que son frère Alex se chargea des éditions populaires qui représentaient, comme nous l'avons indiqué, l'essentiel des activités de l'entreprise. Nous reviendrons ultérieurement sur le rôle d'Henri Ferenczi vis-à-vis de la collection *Le Livre moderne illustré*.

⁶⁴ Six titres du *Livre moderne illustré* parurent en 1923, ce qui, avec une fréquence mensuelle, donne une parution du n° 1 en juillet. Comme nous l'avons indiqué, le premier titre du *Livre de demain* avait paru en février de la même année.

⁶⁵ Les développements présentés ici sont nouveaux par rapport à nos études antérieures. Ils sont donc entièrement documentés. Comme nous l'avons précisé, les éditions Ferenczi n'ont pas fait l'objet jusqu'ici d'une réelle étude historique.

⁶⁶ Jean Dorsenne, « Sous le même bonnet : Henri et Alex Ferenczi », dans *L'Européen*, 19/06/1929.

⁶⁷ Pratiquement tous les courriers émis par l'éditeur à destination d'auteurs « littéraires » et les traités correspondants sont signés de Henri Ferenczi : fonds Gaston Chéreau (BNF Arsenal, cotes Ms-15518, Ms-15527, Ms-15612, Ms-15627 et Ms-15637) ou fonds Rachilde (BLJD, LT Ms 10238) (Cf. tableau 57).

La Collection Colette

Ferenczi avait initié son activité d'édition littéraire en 1920 en lançant, rappelons-le, *Les Œuvres inédites* puis *La Record-Collection*. Quelques auteurs avaient alors rejoint la maison. L'arrivée de Colette en 1922 fut une étape décisive dans la constitution de ce secteur.

L'éditeur prit alors l'initiative – en 1923, parallèlement donc au lancement du *Livre moderne illustré* – de confier à Colette la création d'une collection de romans originaux, *La Collection Colette*, charge à elle d'attirer des auteurs si possible connus ou d'un certain potentiel. Colette sollicita tout son réseau et 20 titres parurent d'octobre 1923 à mars 1925⁶⁸. Ferenczi édita ainsi *La Nuit* de R. Escholier, un auteur qui avait eu le Prix Femina pour *Cantegril* en 1921, *Sabbat* d'Hélène Picard, *À la dérive* de Philippe Soupault ou encore *Mes amis* d'Emmanuel Bove.

Plusieurs des auteurs sollicités par Colette étaient d'anciens collègues ou intervenants du journal *Le Matin* que l'écrivain venait de quitter après en avoir assuré la direction littéraire pendant quelques années :

Certains publient dans les « Mille et un matins » et dans la « Collection Colette » : Raymond Escholier, Hélène Picard, André Obey, Gabriel Maurière, Francis de Miomandre, Marcel Berger, Marion Gilbert, Blanche Vogt, Charles Derennes et Albert Erlande⁶⁹.

Hélène Picard, dont *Sabbat* était le premier roman, avait d'ailleurs été la secrétaire de Colette au *Matin*⁷⁰.

Quelques auteurs de renom, comme Valéry Larbaud⁷¹ ou Paul Léautaud⁷², ne donnèrent pas suite aux sollicitations de l'écrivain. Mais plusieurs des ouvrages proposés par Colette eurent du succès⁷³ et la *Collection* fut reconnue, dans son ensemble, comme d'une bonne tenue littéraire, ainsi que Ferenczi l'avait annoncé à son lancement :

En confiant à Colette, dont le grand talent est apprécié de tous, la direction de cette nouvelle collection, nous avons voulu donner au lecteur la certitude qu'elle ne comprendra que des œuvres d'une haute tenue littéraire⁷⁴.

⁶⁸ Jacques Frugier, « La Collection Colette », dans *Cahiers Colette* n° 5, 1983, p. 75.

⁶⁹ Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 260.

⁷⁰ Maurice Goudekot, *Près de Colette, op. cit.*, p. 159.

⁷¹ Colette, *Lettres à ses pairs*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, Paris, Flammarion, 1973, p. 296.

⁷² *Ibid.*, p. 297.

⁷³ Claude Pichois, Alain Brunet, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁴ Jacques Frugier, *op. cit.*, p. 72.

Prévue pour durer deux années, *La Collection Colette* s'interrompt effectivement en 1925. Elle avait conforté le secteur littéraire de l'éditeur et elle permit plus tard au *Livre moderne illustré* de reprendre plusieurs de ses titres.

Gaston Chéreau comme directeur littéraire

Ferenczi s'adjoignit ensuite les services d'un directeur littéraire, Gaston Chéreau, sans doute en 1924⁷⁵. Colette ne souhaitait probablement pas tenir ce rôle. L'éditeur avait besoin d'un auteur qui puisse d'une part étoffer le secteur littéraire de la maison dans son ensemble et d'autre part faciliter les reprises de textes chez des confrères pour *Le Livre moderne illustré*. Chéreau occupa cette fonction apparemment de 1924 à 1928. Ces dates sont proposées sur la base de l'analyse des courriers échangés entre Chéreau et Henri Ferenczi⁷⁶ ainsi que sur l'examen des échanges de l'écrivain avec d'autres auteurs comme Andrée Sikorska⁷⁷.

Les prestations de directeur littéraire de Chéreau furent donc de courte durée. Elles paraissent s'être bornées à la lecture et à la sélection des manuscrits envoyés à l'éditeur. Les relations de l'auteur avec la maison Ferenczi semblent par ailleurs avoir été difficiles, du moins en matière d'édition de ses romans. Chéreau avait signé un premier traité avec Ferenczi en 1922⁷⁸ mais il ne confia réellement un nouveau roman à son éditeur qu'en 1927⁷⁹. H. Ferenczi dut, à plusieurs reprises, rappeler à l'auteur les engagements qu'il avait pris en contrepartie des versements effectués⁸⁰. Chéreau et Ferenczi signèrent finalement en 1933 un traité de « séparation », listant les derniers manuscrits à recevoir et à publier⁸¹.

Les éditions Ferenczi éditérent en tout une dizaine de romans de Chéreau. Le premier, *Le Flambeau des Riffault* (Fe20, 1925) parut en tant qu'inédit dans *Le Livre moderne illustré*. Ce texte avait en fait été précédemment publié dans *Les Œuvres libres* de Fayard et H. Ferenczi en

⁷⁵ Les allusions à cette fonction de G. Chéreau chez Ferenczi sont rares. Pascal Fouché, par exemple, ne cite pas le cas de Chéreau comme directeur littéraire de Ferenczi dans son paragraphe sur cette fonction caractéristique de l'édition de l'entre-deux-guerres : Pascal Fouché, « L'édition littéraire 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *op. cit.*, p. 227-228. Il est vrai que les prestations de Chéreau chez Ferenczi furent de courte durée.

⁷⁶ Voir notamment : BNF Arsenal, Ms-15518/XIII Documents relatifs aux rapports de Gaston Chéreau avec ses éditeurs/Ferenczi et fils éditeurs et Ms-15637/CXXXII Lettres adressées à Gaston Chéreau/Ferenczi et fils éditeurs, 240 lettres (tableau 57).

⁷⁷ Andrée Sikorska, à la fois écrivain et illustratrice, acte explicitement, dans son courrier à G. Chéreau du 18 janvier 1929, que ce dernier venait de mettre fin à ses fonctions de directeur littéraire de la maison : BNF Arsenal, Ms-15627, courrier de A. Sikorska à G. Chéreau du 18 janvier 1929 (tableau 57).

⁷⁸ BNF Arsenal, Ms-15637, courrier de H. Ferenczi à G. Chéreau du 23 mai 1922 (tableau 57).

⁷⁹ Il s'agit de *L'Égarée sur la route* : BNF Arsenal, Ms-15637, courrier de H. Ferenczi à G. Chéreau du 4 octobre 1927 (tableau 57).

⁸⁰ Par exemple : BNF Arsenal, Ms-15637, courrier de H. Ferenczi à G. Chéreau du 28 janvier 1931 (tabl. 57).

⁸¹ BNF Arsenal, Ms-15637, courrier de H. Ferenczi à G. Chéreau du 15 mars 1933 (tableau 57).

négozia les droits avec Plon, l'éditeur à l'époque de Chéreau⁸². Le dernier, *Antée*, fut publié en 1938, un an après le décès de son auteur. Plusieurs de ces romans « Ferenczi » ainsi que d'autres textes de Chéreau provenant de divers éditeurs furent repris dans *Le Livre moderne illustré*⁸³.

Le rôle de Chéreau en tant que directeur littéraire au sein des éditions Ferenczi semble avoir été limité, comme nous l'avons mentionné. Il ne semble pas, par ailleurs, que l'éditeur ait fait appel à un autre auteur lorsque Chéreau mit fin à ses fonctions. L'intégration au sein des éditions Ferenczi de l'écrivain, qui entra à l'Académie Goncourt en 1926, conforta en tout cas le secteur littéraire de la maison, ne serait-ce que par la publication de ses romans.

La revue *Demain*

Preuve de son dynamisme et de ses ambitions, Ferenczi (ou, plus précisément, Henri Ferenczi) lança, au cours de ces mêmes années 1923-1925, une quatrième initiative après le lancement du *Livre moderne illustré*, celui de *La Collection Colette* et la mise en place d'un directeur littéraire. L'éditeur confia en effet à R. Escholier la direction d'une revue littéraire et artistique, *Demain*, conçue pour être « la » vitrine des éditions Ferenczi, après l'expérience écourtée des *Œuvres inédites*. Quatorze numéros de *Demain* parurent entre 1924 et 1925.

Les intervenants sollicités par Escholier furent, pour la plupart, des écrivains de renom. On peut citer R. Allard, L. Barthou, P. Benoit, H. Béraud, E. Bove, R. Boylesve, F. Carco, Colette, L. Delarue-Mardrus, C. Farrère, J. Galzy, L. Hémon, P. Mac Orlan – qui donna à la revue *Marguerite de la nuit* –, M. Maeterlinck, F. Mauriac, P. Morand, A. de Noailles, H. de Régnier, J. Richepin, J.-H. Rosny aîné, A. Thérive etc. Cet éventail d'auteurs avait donc des points communs avec celui de *La Collection Colette* et des éditions Ferenczi, mais il le dépassait largement. Colette, qui intervint dans pratiquement tous les numéros de *Demain*, joua sans doute aussi un rôle dans l'« animation » de la revue⁸⁴, en appui à celui tenu par son directeur R. Escholier.

Demain était une publication de luxe, illustrée de bois gravés originaux et imprimée sur grand papier. L'éditeur dut malheureusement interrompre les parutions en mai 1925 pour des questions de coût de fabrication⁸⁵. Une fois de plus, les efforts de Ferenczi pour asseoir son activité littéraire tournaient court. Il est vrai que l'éditeur s'attaquait à un secteur difficilement

⁸² BNF Arsenal, Ms-15637, courriers de H. Ferenczi à G. Chéreau des 19 et 20 juin 1924 (tableau 57).

⁸³ Nous évoquerons ultérieurement le rôle, limité, de Chéreau vis-à-vis de cette collection.

⁸⁴ Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 366.

⁸⁵ Ainsi que l'explique Marcel Prévost, le directeur de la *Revue de France*, dans le dernier numéro de *Demain* qui fut « reprise » par cette autre revue.

pénétrable, où Gallimard, Grasset et quelques autres occupaient largement le terrain. On ne peut cependant s'empêcher de penser que Ferenczi manquait quelque peu d'expérience, en comparaison avec son compétiteur direct Fayard, par exemple, pour se lancer dans ces projets éditoriaux sans en avoir suffisamment évalué les coûts et le marché. Tandis que Ferenczi mettait fin à l'expérience de *Demain*, la Librairie Arthème Fayard continuait en effet à faire paraître, avec succès, *Les Œuvres libres*, qui perdurèrent jusqu'après la seconde guerre mondiale. Il est vrai que cette revue n'était pas illustrée et n'était pas imprimée sur du papier de luxe. Nous évoquerons d'ailleurs dans un paragraphe suivant la question des illustrations de la revue *Demain*, en relation avec celles du *Livre moderne illustré*.

Le secteur littéraire de Ferenczi pendant les années 1926-1928

Les diverses initiatives, même avortées, prises par Ferenczi de 1920 à 1925 portèrent, malgré tout, leurs fruits en termes de portefeuille d'auteurs. Parti de rien en 1920 en termes d'éditions littéraires, l'éditeur pouvait en effet, en 1926-1928, faire état à son catalogue d'œuvres de L. Charbonneau, de G. Chéreau, de Colette⁸⁶, de L. Delarue-Mardrus, de M. Elder, de M. Gilbert, d'A. Lichtenberger, d'A. Machard, de F. de Miomandre, de J.-H. Rosny jeune, de L.-F. Rouquette, de P. Veber ou de P. Villetard. À ces ouvrages d'auteurs « maison », s'ajoutaient de multiples publications, « isolées » ou en petit nombre, d'écrivains rattachés à d'autres éditeurs comme P. Brulat, R. Boylesve, F. Carco – *Perversité* parut chez Ferenczi en 1925 –, A. Erlande, J. Germain, A. Hermant – *Les Épaves*, publié en 1927 –, E. Jaloux, M. Level, P. Mille, Rachilde ou J.-H. Rosny aîné.

Nous retrouverons bien entendu tous ces auteurs et ces romans « Ferenczi » au catalogue du *Livre moderne illustré*.

De nouvelles initiatives au cours des années 1932-1933

Du fait de la crise, sans doute, qui n'épargna que les collections à bas prix de vulgarisation, Ferenczi prit quelques nouvelles initiatives en 1932-1933 pour relancer l'activité de son secteur littéraire.

L'éditeur proposa tout d'abord, en 1932, une collection de romans, *Le Beau Livre*, en version un peu plus luxueuse que les brochés habituels. La série était présentée sous reliure cartonnée, sans illustrations, mais avec une jaquette imagée. Des textes inédits des principaux

⁸⁶ À ce stade, Ferenczi n'avait cependant édité qu'un seul ouvrage de Colette, *La Maison de Claudine*, paru en 1922.

auteurs « maison » parurent dans cette collection comme *Prisons et Paradis* de Colette, *Celui du bois Jacqueline* de Chéreau ou *La Bourrine* d'Elder, tous trois réédités ensuite dans *Le Livre moderne illustré*. Ferenczi publia également dans *Le Beau Livre* quelques romans d'auteurs « extérieurs », notamment de Giraudoux et de Giono. La série s'arrêta après seulement 9 parutions, sans que l'on connaisse les raisons de cette interruption.

Ferenczi reprit par ailleurs l'idée d'une publication littéraire à bas prix avec des illustrations, une sorte de réminiscence des *Œuvres inédites* mais s'agissant là de rééditions. L'éditeur proposa ainsi en 1932 et en 1933 *Les Cahiers illustrés*. Cette série publia des romans d'auteurs « Ferenczi » présentés dans un format de grande taille, presque un journal, avec le texte en deux colonnes. Les *Cahiers* comportaient des illustrations du même type que celles en cours à la même période dans *Le Livre moderne illustré*. Nous commenterons d'ailleurs cette démarche pour *Les Cahiers illustrés* dans un paragraphe ultérieur. 21 titres parurent en 1932 et 17 en 1933.

Les Cahiers illustrés furent la dernière initiative éditoriale particulière, en matière d'édition littéraire, de Ferenczi avant 1940. Elle tourna court comme les précédentes. Finalement, les seules publications durables du secteur littéraire de la maison au cours de l'entre-deux-guerres furent les ouvrages brochés courants, pour les éditions originales « Ferenczi », et la collection de rééditions *Le Livre moderne illustré*.

Il y a par ailleurs lieu de rappeler⁸⁷ que Ferenczi ne publia pratiquement aucun ouvrage « littéraire » illustré hors de sa collection de vulgarisation, et ce de 1920 jusqu'à la disparition de la maison pendant les années 1960.

Le portefeuille littéraire de Ferenczi à la veille de la guerre

Le portefeuille d'auteurs littéraires de Ferenczi évolua peu entre 1929 et 1939. La crise économique exacerba en effet la compétition entre les acteurs de ce milieu. On peut noter cependant quelques éléments significatifs.

Le premier concerne Colette. L'écrivain renforça en effet sa collaboration avec Ferenczi à partir de 1928. Après avoir donné *La Maison de Claudine* à l'éditeur en 1922 et avoir dirigé « sa » *Collection*, Colette avait fait quelques infidélités à l'éditeur en confiant successivement à Flammarion *Le Blé en herbe* (1923), *La Fin de Chéri* (1926) et *La Naissance du jour* (1928).

⁸⁷ Quelques exceptions à cette règle ont été identifiées comme une version de *Duo* de Colette illustrée par Louis Icart (1934) ou *La Folle Avoine* d'Andrée Sikorska illustré par l'auteur.

À partir de 1928, en revanche, pratiquement toutes les publications de l'écrivain furent éditées par Ferenczi et elles furent nombreuses : *Le Voyage égoïste* (1928), *La Seconde* (1929), *Sido* en version complète (1930), *Ces plaisirs...* (1932), *Prisons et paradis* (1932), *Duo* (1934), *Les Vrilles de la vigne* en édition définitive (1934), *Mes apprentissages* (1936), *Bella Vista* (1937) ou encore *Le Toutounier*, une suite de *Duo*, en 1939, sans compter les publications successives des chroniques théâtrales tenues par l'écrivain, *Les Jumelles noires*, parues de 1935 à 1938 chez Ferenczi.

Pour expliquer ces relations plus étroites entre Colette et l'éditeur, on peut sans doute rappeler la liberté éditoriale dont l'écrivain jouissait au sein de cette maison et qu'elle n'aurait peut-être pas trouvée ailleurs. Colette pouvait ainsi se remémorer les péripéties auxquelles donna lieu la parution en feuilleton du *Blé en herbe* dans le journal *Le Matin* :

Le quatorzième texte parut le 10 mars 1923 ; la direction du journal y était intervenue pour empêcher Phil de tomber dans les bras de Mme Dalleray. Le quinzième, publié le 31 mars, sous le titre « La Comparaison », fut aussi le dernier. *Le Matin* ne voulait pas effaroucher davantage la pudeur de ses lecteurs⁸⁸.

Or, presque dix années plus tard, la publication dans *Gringoire* de *Ces Plaisirs...* souleva un même tollé et fut interrompue⁸⁹.

Il est probable également que les éditions Ferenczi concédèrent à Colette des conditions financières de traité avantageuses, ainsi que l'explique Claude Pichois à propos des tentatives répétées et insistantes de Grasset pour « reprendre » l'écrivain :

[...] Grasset dut abandonner le projet d'acheter à Ferenczi la totalité des œuvres qu'elle [Colette] avait publiées chez lui et qu'elle continuera à publier. Colette reste fidèle à Ferenczi, qui lui concédait peut-être des droits supérieurs, et le reprendra comme éditeur à la Libération. Après l'assaut de 1936, les relations de Grasset et de Colette restent cordiales, mais Grasset n'obtiendra aucun texte nouveau⁹⁰.

En tout cas, les éditions de Colette devaient certainement représenter, à la veille de la guerre, l'élément majeur du portefeuille littéraire de Ferenczi.

On peut ensuite rapprocher de ces publications répétées de Colette pendant les années 1930 celles d'une autre figure de la littérature féminine de l'entre-deux-guerres, Rachilde. Sans donner à Ferenczi l'exclusivité de ses romans, l'écrivain confia en effet à l'éditeur plusieurs de ses œuvres au cours de ces mêmes années, comme *L'Homme aux bras de feu* ou *La Femme*

⁸⁸ Claude Pichois, Alain Brunet, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁹ Maurice Goudek, *Près de Colette, op. cit.*, p. 85.

⁹⁰ Claude Pichois, Alain Brunet, *op. cit.*, p. 403.

dieu. Deux autres femmes-écrivains firent également leur entrée chez Ferenczi à la même période, Andrée Sikorska et Marie Le Franc. A. Sikorska intervint curieusement à un double titre chez l'éditeur, à la fois comme illustratrice du *Livre moderne illustré* et comme auteur de romans, dont une dizaine parurent chez Ferenczi entre 1929 et 1938. M. Le Franc, publia chez cet éditeur à partir de 1933. L'auteur, une bretonne qui vivait au Québec, avait été la lauréate du Prix Femina en 1927 pour *Grand Louis l'innocent*, édité par Rieder. Plusieurs autres titres de M. Le Franc avaient ensuite paru chez le même éditeur jusqu'en 1933. L'écrivain confia cette année-là aux *Cahiers illustrés* de Ferenczi *Grand Louis le revenant* – une fois de plus, on peut constater qu'une initiative, même éphémère, peut porter ses fruits – puis elle donna à l'éditeur *La Rivière solitaire* (1934), *La Randonnée passionnée* (1936) et, en 1938, *Pêcheurs de Gaspésie*, cette fois en inédit dans *Le Livre moderne illustré* (Fe306, 1938). On peut donc faire le constat, sur lequel nous reviendrons, que plusieurs femmes-écrivains rejoignirent les éditions Ferenczi au cours des années 1930.

En 20 ans, et à partir de rien, Ferenczi avait donc réussi à constituer, en 1939, un portefeuille honorable d'auteurs, comportant quelques noms significatifs comme L. Charbonneau⁹¹, G. Chéreau, Colette, L. Delarue-Mardrus, M. Elder, M. Le Franc, F. de Miomandre, Rachilde, J.-H. Rosny jeune, L.-F. Rouquette⁹², A. Sikorska ou P. Veber.

La ligne éditoriale du secteur littéraire de Ferenczi

Le secteur littéraire de Ferenczi présente en partie un aspect « attrape-tout », en ce sens qu'Henri Ferenczi, dans ses efforts pour développer cette activité, n'eut pas réellement les moyens d'être sélectif sur les auteurs qu'il accueillait.

On trouve ainsi chez Ferenczi nombre de textes qui, par certains côtés, étaient proches de la littérature populaire que la maison éditait par ailleurs, à l'instar des romans de M. Le Franc, de L.-F. Rouquette, des frères Rosny ou de P. Villetard.

Cet aspect d'une littérature de second rang chez Ferenczi s'est bien évidemment traduit en termes d'attribution de Prix littéraires. Bien que les frères Rosny et que G. Chéreau aient fait partie de l'Académie Goncourt et que L. Delarue-Mardrus ait siégé au jury du Prix Femina, les éditions Ferenczi n'obtinrent strictement aucun des grands Prix littéraires (Prix Goncourt, Prix

⁹¹ Le catalogue des éditions Ferenczi en 1938-1939 mentionne une dizaine de textes de L. Charbonneau.

⁹² Rouquette était décédé en 1926 alors qu'il n'avait que 41 ans. Le catalogue de Ferenczi en 1939 comportait une petite dizaine de romans de l'auteur.

Femina, Prix Renaudot⁹³, Prix Interallié⁹⁴) sur la période 1919-1939 tandis que Gallimard en recevait 23, Denoël 10 – ce qui est une performance pour une maison fondée en 1929 ! –, Grasset et Albin Michel 7, Plon 5, Stock et Rieder 3, enfin un chacun pour Fayard⁹⁵, Corrêa, Calmann-Lévy, Fasquelle et Lemerre⁹⁶. Il est vrai que nombre des écrivains devenus « Ferenczi » reçurent un Prix avant de rejoindre la maison ou d’y donner tel ou tel texte, à l’instar de M. Elder (Prix Goncourt 1913 pour *Le Peuple de la mer*), de M. Le Franc (Prix Femina 1927 avec *Grand Louis l’innocent*) ou de R. Escholier (Prix Femina 1921 pour *Cantegril*). Colette, enfin, entra tardivement à l’Académie Goncourt (1945) sans n’avoir jamais été lauréate d’un quelconque Prix littéraire...

Au-delà de cet aspect général de diversité et de niveau, que l’on peut contester d’ailleurs pour plusieurs des auteurs que nous venons de citer, le secteur littéraire de la maison Ferenczi nous paraît présenter une spécificité dans le paysage éditorial de l’entre-deux-guerres, celle d’avoir été le lieu d’accueil des femmes-écrivains « libérées », si ce n’est féministes⁹⁷, comme Colette, L. Delarue-Mardrus, M. Gilbert, Rachilde, A. Sikorska et sans doute quelques autres⁹⁸. Cette particularité est pourtant peu mise en avant par les ouvrages d’histoire de l’édition⁹⁹.

Sur le plan des orientations « politiques » des éditions Ferenczi, celles-ci semblent peu marquées, *a contrario*, par exemple, de celles de la Librairie Arthème Fayard que nous commenterons par la suite. Tout au plus peut-on penser que la maison avait une ligne ouverte aux diverses opinions.

Nous ferons bien évidemment le lien entre ces divers aspects de la ligne éditoriale du secteur littéraire de Ferenczi et les orientations du *Livre moderne illustré*.

⁹³ Prix fondé en 1926.

⁹⁴ Prix fondé en 1930.

⁹⁵ Le Prix obtenu par Fayard n’est autre que le Prix Goncourt décerné en 1931 à... Jean Fayard pour *Mal d’Amour*. Ce choix, contre celui d’Antoine de Saint-Exupéry, fera polémique.

⁹⁶ Recensement donné en référence : *Histoire de l’édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, *op. cit.*, p. 231.

⁹⁷ Colette, par exemple, ne se considérait pas comme féministe.

⁹⁸ M. Le Franc pourrait sans doute être rattachée à ce groupe.

⁹⁹ Anne Sauvy, par exemple, commente bien entendu l’œuvre de Colette et de L. Delarue-Mardrus mais ne cite pas leur éditeur commun Ferenczi dans son chapitre sur « la littérature et les femmes » de *Histoire de l’édition française* : Anne Sauvy, « La littérature et les femmes », dans *Histoire de l’édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, *op. cit.*, p. 269-281.

Le cadre général d'édition du *Livre moderne illustré*

Panorama général d'édition du *Livre moderne illustré*

Le Livre moderne illustré a été lancé par Ferenczi en milieu d'année 1923. De cette date jusqu'en février 1941, la collection fut publiée au nom de cet éditeur. En fin d'année 1940, les autorités allemandes procédèrent à une « aryanisation » des éditions Ferenczi¹⁰⁰. Les nouveaux gérants de la maison modifièrent l'intitulé de leur entreprise en « Éditions du livre moderne ». Ils poursuivirent, sous ce nom d'éditeur, les parutions du *Livre moderne illustré*¹⁰¹ du moins jusqu'en 1943, année au cours de laquelle les publications cessèrent faute de papier. À la Libération, la famille Ferenczi recouvra sa maison et reprit les parutions du *Livre moderne illustré* en mai 1946. La maison Ferenczi connut ensuite des difficultés financières. *Le Livre moderne illustré* n'était, par ailleurs, plus adapté au marché face à l'émergence du « livre de poche ». La collection cessa donc de paraître, avec un dernier numéro daté de février 1954.

Il y eut donc trois périodes différentes dans la « vie » du *Livre moderne illustré* : « l'entre-deux-guerres » de 1923 à 1940, sous l'égide de la famille Ferenczi, « l'Occupation », sous la gestion de gérants mis en place par les autorités allemandes et « l'après-guerre », à nouveau sous la direction de la famille Ferenczi. Les lignes éditoriales et artistiques de la collection pendant ces trois périodes diffèrent sensiblement. Nous étudions ici en détail les parutions du *Livre moderne illustré* au cours de l'entre-deux-guerres. Deux courts paragraphes seront cependant dédiés à un historique de la collection sous l'Occupation et après-guerre.

Le répertoire des titres étudiés

Le répertoire des titres du *Livre moderne illustré* a été présenté dans le paragraphe « Sources ». Il est fourni en annexe 4 pour la période 1923-1943. Nous centrons notre étude sur les parutions de 1923 à 1939, soit 333 ouvrages, correspondant à 325 titres, compte tenu des

¹⁰⁰ Un paragraphe est consacré à l'histoire du *Livre moderne illustré* sous l'Occupation. Nous ne faisons ici que présenter le cadre éditorial général de cette collection.

¹⁰¹ Quelques titres publiés après mars 1941 comportent néanmoins le nom de Ferenczi comme éditeur. Il s'agit visiblement de l'écoulement par les nouveaux gérants d'un stock d'ouvrages imprimés avant l'aryanisation de la maison.

œuvres publiées en deux volumes¹⁰². Les ouvrages correspondants sont surlignés en couleurs dans le document en annexe 4¹⁰³.

Fréquence de parution de la collection

Compte tenu du succès du *Livre moderne illustré*, Ferenczi doubla à l'automne 1928 la fréquence de parution de la collection, passant à deux ouvrages publiés par mois, alors que Fayard resta sur une publication mensuelle pour *Le Livre de demain*. Il est évidemment symptomatique qu'en pleine crise de l'édition de luxe – celle-ci débuta en effet en 1927-1928, avant-même la crise économique –, l'édition de vulgarisation, du moins celle de Ferenczi, fut en mesure d'augmenter ses tirages.

Format et présentation de la collection pendant l'entre-deux-guerres

Durant toute la période d'édition étudiée, et en fait de 1923 à 1943, le format et la présentation générale du *Livre moderne illustré* restèrent identiques, tels que nous les avons décrits à propos du lancement de la collection.

On peut toutefois constater une baisse progressive de la qualité du papier utilisé au cours de la période. Les mentions portées au colophon des ouvrages passent ainsi de « imprimé sur papier alpha » au cours des premières années de publication à « imprimé sur papier de luxe » pendant les années 1930. Cette qualité de papier se dégrada ensuite très rapidement en 1940 puis sous l'Occupation.

Pour des raisons sans doute similaires d'économie – voir plus loin les indications fournies sur le prix de vente des titres de la collection –, le nombre d'illustrations arboré par les ouvrages diminua également au cours du temps, passant typiquement d'une vingtaine de bois gravés « principaux » par livre en début de période à moins d'une dizaine à la fin des années 1930. Cet aspect de l'évolution de la ligne artistique de la collection fera l'objet de commentaires complémentaires dans la suite de ce chapitre.

¹⁰² Il s'agit des ouvrages numérotés Fe61+62, Fe98+99, Fe173+174, Fe238+239, Fe246+247, Fe286+287, Fe331+332 ; le titre Fe226ab, 1935, *Voyage au bout de la nuit*, de L.-F. Céline a été édité en deux volumes également mais ils sont numérotés 226a et 226b ; le numéro 226 correspond donc bien à un seul titre ; mais de ce fait le répertoire des ouvrages étudiés, parus de 1923 jusqu'en fin d'année 1939, ne comporte que 332 numéros, pour 333 volumes réellement publiés...et 325 titres.

¹⁰³ Nous indiquons plus loin la signification des quatre couleurs utilisées.

Une collection de vulgarisation

Le Livre moderne illustré est une collection de vulgarisation¹⁰⁴ de la littérature. Comme nous le verrons plus loin, Ferenczi sélectionna des textes adaptés à cet objectif et les illustrations qui les accompagnaient étaient destinées à en faciliter l'accès.

Les œuvres choisies dans ce cadre étaient le plus souvent assez courtes. Les volumes dépassent ainsi rarement 200 pages avec, il est vrai, des tailles de caractères variables. Quelques textes plus conséquents et jugés par l'éditeur comme importants à diffuser, à l'instar de *Voyage au bout de la nuit* de Céline, parurent en deux volumes et Ferenczi s'expliquait à ce propos dans ses encarts publicitaires. Un certain nombre de romans ont également fait l'objet de coupures pour entrer dans le format de la collection. Des pointillés apparaissent alors à l'endroit de ces omissions. Nous n'avons pas trouvé, pour la collection de Ferenczi, de témoignage écrit sur cette pratique. C'est le cas, en revanche, pour l'un des titres du *Livre de demain*¹⁰⁵.

Cet aspect de textes courts ou raccourcis pour les collections de Ferenczi et de Fayard les rapproche des *Sélections du Reader's Digest*, nées en 1922 aux États-Unis, ou de certains clubs de livre qui, les unes comme les autres, ne se développèrent en France qu'après la deuxième guerre mondiale.

L'impression, la distribution et le prix des ouvrages

À la différence cependant de ces futures publications, *Reader's Digest* ou clubs du livre, ni *Le Livre moderne illustré*, ni *Le Livre de demain* n'étaient distribués sur abonnement et les clients se procuraient ces ouvrages chez leur libraire comme, plus tard, ils le firent pour les « livres de poche ». Chaque volume comportait cependant une table complète des titres parus, permettant ainsi aux lecteurs de se procurer les ouvrages de leur choix.

Ferenczi, comme Fayard, procédaient régulièrement à de nouveaux tirages des titres les plus demandés, comme on peut le vérifier en observant les dates d'impression figurant quelquefois sur les livres et qui sont postérieures à celle de première « édition ». Comme nous

¹⁰⁴ Comme nous l'avons déjà indiqué, Fayard lui-même employait le terme de « collection de vulgarisation » pour *Le Livre de demain*.

¹⁰⁵ Le directeur de la collection chez Fayard, Pierre Valdagne, s'exprime ainsi à propos de la publication à préparer de *L'Île de volupté* de Myriam Harry : « ...Il prévient Myriam Harry de ce succès lui demandant de faire passer *L'Île de Volupté* avant *La Petite Fille de Jérusalem*. Il faut faire quelques coupures et il se propose de les faire. Une fois le texte composé, l'illustrateur doit être choisi... » : Sophie Grandjean-Hogg, *L'évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*, op. cit., p. 546.

l'avons indiqué, l'éditeur disposait de clichés complets des ouvrages – textes et illustrations –, ce qui facilitait ces réimpressions¹⁰⁶.

L'éditeur du *Livre moderne illustré* fit d'abord travailler des imprimeurs indépendants et principalement la maison Charaire à Sceaux qui imprima la plupart des titres de la collection jusqu'au numéro 50 paru en août 1927. Ferenczi disposa ensuite de sa propre imprimerie, l'Imprimerie Moderne, située route de Châtillon à Montrouge. Dès lors, toutes les productions de l'éditeur et tous les ouvrages de la collection sortirent de ses propres presses. Nous ferons le lien entre cette spécificité de Ferenczi et certaines caractéristiques des illustrations de la collection.

Ferenczi s'aligna en 1923 sur le prix de vente des ouvrages de Fayard, 2 F 50. Les deux éditeurs augmentèrent ensuite « de concert » leurs prix à 3 F en septembre 1925 puis à 3 F 50 en juin 1926. Malgré l'inflation, ce tarif fut conservé pendant dix ans jusqu'en fin d'année 1936. Il passa ensuite à 4F, 4F 50 et 5 F en cours d'année 1937 et se stabilisa à ce montant jusqu'en fin d'année 1939, avant de réaugmenter vertigineusement sous l'Occupation puis après-guerre¹⁰⁷. À titre de comparaison, le prix du kilo de pain à Paris passa de 1 F 13 en 1920 à 2 F 15 en 1930 et 3 F 10 en 1939. Autrement dit, un ouvrage de Ferenczi ou de Fayard « valait » en moyenne 1,5 kg de pain pendant l'entre-deux-guerres. Une conversion en euros actuels sur la base de l'inflation générale conduit à un prix moyen de 1,4 € l'ouvrage, ce qui donne sans doute une moins bonne appréciation de la valeur réelle de ces livres que celle fournie par analogie avec le cours du pain. Il semble en tout cas possible de retenir l'idée qu'un exemplaire du *Livre moderne illustré* était vendu sensiblement au prix d'un livre de poche actuel, « illustrations comprises ! ». Cet examen de l'évolution du prix de vente de la collection permet aussi de comprendre pourquoi Ferenczi dut rogner sur la qualité des ouvrages à partir des années 1930 si l'éditeur voulait, compétition oblige, contenir leurs prix.

Les quatre phases d'édition du *Livre moderne illustré*

Quatre phases d'édition ont été identifiées pour le *Livre moderne illustré* au cours de l'entre-deux-guerres, se différenciant sur plusieurs aspects éditoriaux ou artistiques¹⁰⁸. Nous

¹⁰⁶ Nous avons cependant décelé quelques écarts entre réimpressions et premières parutions. Certains ouvrages ornés de bois en couleurs, par exemple, ont été retirés uniquement en noir et blanc.

¹⁰⁷ Les exemplaires de notre collection personnelle comportent dans certains cas des caches occultant le prix d'origine et portant le nouveau prix ayant cours au moment de la vente ou de la réédition correspondante, avec des écarts pouvant aller de 1 à 10 pour des livres vendus après la Libération.

¹⁰⁸ Au même titre, par exemple, que nous avons identifié trois cycles dans les éditions de Kahnweiler.

avons intitulé ces phases « académique », de 1923 à 1925, « esthétisation », de 1926 à 1931, « transition » de 1932 à 1936, enfin « moderniste » de 1937 à 1939.

Les analyses menées sur les lignes éditoriale, littéraire et artistique du *Livre moderne illustré* seront présentées à la fois pour l'ensemble de la collection, de 1923 à 1939, et pour chacune des phases identifiées. Nous justifierons ainsi l'existence de ces périodes et leurs intitulés.

Ces quatre phases correspondent, successivement, à 30, 107, 117 et 71 titres parus, pour un total de 325 titres. Elles sont identifiées par un fond de couleur bleu, vert, jaune et rouge sur le répertoire des titres fourni en annexe 4.

Les lignes éditoriale, littéraire et politique du *Livre moderne illustré*

Le Livre moderne illustré est une collection de réédition de romans, précédemment édités par Ferenczi, pour une faible part, ou, majoritairement, par des éditeurs-confrères auprès de qui Ferenczi négocia les droits de republication. Les lignes éditoriale, littéraire, politique, etc. du secteur littéraire de Ferenczi et celles du *Livre moderne illustré* ne se recouvrent donc pas. Par ailleurs, la concurrence qui exista entre *Le Livre de demain* et *Le Livre moderne illustré* amena, dans une certaine mesure, les deux éditeurs à se spécialiser sur des créneaux littéraires, politiques, etc. différents. Nous serons donc, dans ce paragraphe, amenés à commenter ces divergences relatives entre les deux collections.

Une collection dirigée par Henri Ferenczi

Henri Ferenczi pilotait, comme nous l'avons vu, le secteur littéraire de la maison. À ce titre, il assura la direction du *Livre moderne illustré* sur toute la période étudiée¹⁰⁹. Henri Ferenczi planifiait ainsi les titres à faire paraître, négociait les droits de réédition avec les auteurs et les éditeurs concernés, coordonnait la conception des ouvrages avec Serveau notamment, contrôlait leur fabrication et assurait leur diffusion¹¹⁰.

Il est possible que Chéreau ait joué un certain rôle dans la planification des titres à paraître au *Livre moderne illustré* pendant les quelques années où il était directeur littéraire. L'écrivain

¹⁰⁹ Ce rôle de direction d'Henri Ferenczi est clairement confirmé par un courrier d'Alex Ferenczi à G. Chéreau : BNF Arsenal, Ms-15612, courrier d'A. Ferenczi à G. Chéreau du 21 novembre 1930 (tableau 57).

¹¹⁰ Ce rôle étendu d'Henri Ferenczi pour *Le Livre moderne illustré* est notamment déduit de l'examen des courriers déjà cités d'H. Ferenczi à G. Chéreau et à d'autres auteurs.

facilita certainement, par exemple, la reprise par *Le Livre moderne illustré* de plusieurs romans d'un jeune auteur qu'il parrainait, Maurice Genevoix, édité par Grasset¹¹¹. Nous avons également trouvé trace d'une recommandation de Chéreau pour des rééditions de textes de Louis de Robert auxquelles Henri Ferenczi donna d'ailleurs suite¹¹². Cette implication de Chéreau vis-à-vis de la collection resta cependant limitée et il faut considérer que le véritable directeur littéraire du *Livre moderne illustré* fut Henri Ferenczi lui-même.

Les éditeurs sollicités

Compte tenu de son portefeuille d'auteurs « maison » limité, Ferenczi fit un appel massif à des ouvrages édités par des confrères de manière à proposer aux clients de sa collection un ensemble d'œuvres suffisamment reconnues et variées¹¹³.

Les éditeurs sollicités pour une réédition dans *Le Livre moderne illustré* sont listés sur le tableau 37 ci-dessous, en pourcentage des publications totales de la période 1923-1939. À titre de référence, les mêmes informations sont fournies pour la collection concurrente de Fayard, sur la base d'un bilan incluant les parutions effectuées par cet éditeur sous l'Occupation. Ces dernières sont toutefois marginales en nombre et n'altèrent donc pas la comparaison.

Ferenczi ne réédita donc qu'un petit quart d'œuvres dont il détenait les droits, contre presque un tiers pour Fayard, confirmant ainsi les positions relatives des deux maisons dans l'édition littéraire. Nous retrouverons bien évidemment tous les auteurs « Ferenczi » notables, et particulièrement Colette, parmi ces rééditions internes.

Grasset fut le principal fournisseur « extérieur » des deux collections de vulgarisation, devançant même chez Ferenczi les œuvres d'auteurs « maison », avec presque un tiers des publications du *Livre moderne illustré*.

On peut noter l'absence de Gallimard dans cette liste, y compris parmi les « autres » fournisseurs tant de Ferenczi que de Fayard. Cet éditeur refusa donc, apparemment, de voir

¹¹¹ Le site des éditions de l'Arbre Vengeur, par exemple, indique à propos de G. Chéreau : « Élu à l'Académie Goncourt, il y accueille Georges Courteline et Roland Dorgelès. Directeur littéraire aux éditions Ferenczi, il y fait entrer Colette et Maurice Genevoix ». <http://www.arbre-vengeur.fr/?p=1367> [consulté le 02/03/2019]. L'affirmation des éditions de l'Arbre Vengeur concernant Colette paraît erronée. Celle concernant M. Genevoix n'est que partiellement vérifiée en ce sens que Ferenczi ne devint pas l'éditeur de Genevoix mais simplement son « ré-éditeur » dans *Le Livre moderne illustré*.

¹¹² BNF Arsenal, Ms-15612, courrier d'A. Ferenczi à G. Chéreau du 21 novembre 1930 (tableau 57).

¹¹³ Les analyses de ce paragraphe sont pour l'essentiel reprises de la référence : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.*

« ses » textes publiés dans ces collections « grand public »¹¹⁴. La vulgarisation de la littérature s'est donc heurtée, à l'époque, à certaines restrictions.

Tableau 37 Les éditeurs d'origine du *Livre moderne illustré*

<i>Le Livre moderne illustré</i>		<i>Le Livre de demain</i>	
éditeur	%	éditeur	%
Grasset	29	Fayard	29
Ferenczi	23	Grasset	14
Flammarion	10	Mercure de France	13
Auteurs ¹¹⁵	8	Albin Michel	9
Rieder	7	Plon	6
Perrin	3	Fasquelle	6
Plon	3	Éditions de France	3
Mercure de France	3	Calmann-Lévy	3
Denoël	2	Rieder	3
Autres	13	Autres	14

Nous pouvons noter enfin la proportion plus élevée chez Ferenczi que chez Fayard de rééditions de textes de l'éditeur Rieder, l'un des rares éditeurs de l'époque connoté politiquement à gauche. Nous reviendrons sur cette observation à propos de la ligne politique du *Livre moderne illustré*.

¹¹⁴ Nous retrouvons quelques auteurs « maison » de Gallimard parmi les écrivains publiés dans l'une ou l'autre collection mais pour des textes anciens ou en tout cas de copyright d'autres éditeurs.

¹¹⁵ Il s'agit d'auteurs disposant eux-mêmes de leurs droits d'édition, comme par exemple André Maurois. Il n'y a que très peu de textes dans ce cas chez Fayard.

Une fonction stratégique pour *Le Livre moderne illustré*

Henri Ferenczi se chargea, comme nous l'avons indiqué, de négocier les droits de réédition auprès de ses « confrères ». Cette tâche était stratégique pour la réussite du *Livre moderne illustré* notamment face à la concurrence de Fayard et elle fut critique en 1928 lorsque l'éditeur décida de doubler la fréquence de parution de la collection.

Ces négociations ne furent pas facilitées par l'étroitesse du secteur littéraire de la maison. Fayard, qui jouissait d'une plus grande notoriété auprès des auteurs et de ses confrères et qui avait une longue pratique de cet exercice avec *La Modern-Bibliothèque*, eut donc probablement une marge de manœuvre supérieure à celle de Ferenczi pour choisir ses auteurs et ses textes, par exemple, ou pour négocier à meilleur compte. Il s'ensuivit sans doute une différenciation des lignes littéraire, politique, etc. des deux collections peut-être plus marquée que celle qu'un Henri Ferenczi aurait naturellement établie. La liste des éditeurs sollicités que nous venons d'examiner, comme celle des auteurs de la collection que nous verrons ensuite, est donc à considérer également en tant qu'une résultante de ce jeu d'influence entre les deux maisons d'éditions.

L'examen des divers courriers échangés par Henri Ferenczi montre en tout cas les divers « stratagèmes » éditoriaux mis en œuvre par l'éditeur pour se pourvoir en textes chez Grasset, Flammarion, Plon etc. Il obtint par exemple de Chéreau et de Plon les droits sur *Le Flambeau des Riffault* (Fe20, 1925) en compensation des retards de l'auteur dans ses engagements de fourniture de textes¹¹⁶. On le voit également troquer auprès de Flammarion les droits sur *Le Monstre* (Fe57, 1928) du même Chéreau contre la publication du même *Flambeau des Riffault* dans *La Select-Collection*¹¹⁷ etc.

Les auteurs publiés

Les écrivains publiés par Ferenczi – et par Fayard – sont, à quelques exceptions près, des romanciers français contemporains¹¹⁸. *Le Livre moderne illustré* comporte des ouvrages de 100 auteurs différents¹¹⁹ sur l'ensemble de la période 1923-1939, soit 3,3 titres par auteur en moyenne. Les dix premiers écrivains réédités dans la collection (en nombre de titres) sont listés

¹¹⁶ Manuscrits déjà cités : BNF Arsenal, Ms-15637, courriers de H. Ferenczi à G. Chéreau des 19 et 20 juin 1924 (tableau 57).

¹¹⁷ BNF Arsenal, Ms-15637, courriers de H. Ferenczi à G. Chéreau des 8 et 23 septembre 1927 (tableau 57).

¹¹⁸ L'analyse présentée dans ce paragraphe est largement originale par rapport aux études et publications antérieures.

¹¹⁹ 100 est, par hasard, le chiffre exact de ce décompte.

sur le tableau 38 ci-dessous, avec, pour comparaison, la même liste pour *Le Livre de demain* de Fayard¹²⁰.

Tableau 38 Les auteurs du *Livre moderne illustré*

<i>Le Livre moderne illustré</i>		<i>Le Livre de demain</i>	
auteur	nb	auteur	nb
L. Delarue-Mardrus	15	G. Duhamel	14
A. Maurois	13	H. Duvernois	12
Colette	12	H. Bordeaux	9
F. Mauriac	11	A. Corthis	7
É. Estaunié	11	O. Aubry	6
F. de Miomandre	10	Colette	6
G. Chéreau	9	M. Harry	6
E. Jaloux	8	E. Jaloux	6
J.-H. Rosny aîné	8	M. Prévost	6
F. Carco	7	M. Vioux	6

Deux des trois premiers auteurs du *Livre moderne illustré*, L. Delarue-Mardrus et Colette, sont donc des écrivains « Ferenczi », en l'occurrence des femmes, confirmant ainsi l'une des orientations générales de la maison. F. de Miomandre, G. Chéreau et J.-H. Rosny aîné sont également, pour tout ou partie de leurs textes réédités, des auteurs « Ferenczi ». Les principaux « invités » extérieurs de la collection sont A. Maurois et F. Mauriac, deux des « quatre M » de Grasset – avec H. de Montherlant et P. Morand –.

¹²⁰ Il s'agit à nouveau d'un relevé incluant la période de l'Occupation, sans effet significatif sur la comparaison.

En termes de « niveau » de littérature, Ferenczi proposa à ses lecteurs une majorité d'auteurs reconnus. Le tableau 39 ci-après donne les proportions de textes, en pourcentage des publications totales de la période 1923-1939, d'Académiciens¹²¹, de membres de l'académie Goncourt, de membres du jury Femina, de lauréats du Prix Goncourt, de lauréats de Prix de l'Académie¹²², de lauréats du Prix Femina, de lauréats d'autres grands Prix littéraires (Renaudot et Interallié) et enfin d'écrivains non « primés ».

Tableau 39 La notoriété des auteurs réédités par Ferenczi

<i>Le Livre moderne illustré</i>	
Académie	24 %
Académie Goncourt	14 %
Jury Femina	7 %
Prix Goncourt	13 %
Prix de l'Académie	9 %
Prix Femina	4 %
Autres Prix	2 %
Auteurs non « primés »	27 %
total	100 %

Les trois-quarts des textes publiés par *Le Livre moderne illustré* sont donc des œuvres d'auteurs membres d'académies diverses ou d'écrivains lauréats des grands Prix littéraires. On trouve ainsi typiquement É. Estaunié (1923)¹²³, E. Jaloux (1926), F. Mauriac (1933) ou A.

¹²¹ L'objectif de ce paragraphe étant d'évaluer le niveau de littérature proposé par *Le Livre moderne illustré*, il s'agit d'Académiciens en titre au moment de la parution du texte dans la collection ou de futurs Académiciens. Il en est de même pour les autres rubriques : Prix Goncourt ou futur Prix Goncourt etc. Les auteurs primés à plusieurs titres sont classés dans la rubrique de notoriété la plus élevée, correspondant à la grille du tableau 39, de « Académiciens » à « auteurs non primés »

¹²² Les deux seuls Prix de l'Académie française retenus sont le Grand Prix du Roman et le Grand Prix de Littérature.

¹²³ Il s'agit de la date d'entrée à l'académie correspondante ou de la date de remise du Prix.

Maurois (1938) parmi les Académiciens – ou futurs Académiciens –, F. Carco (1937), G. Chéreau (1926), Colette (1945) ou J.-H. Rosny aîné (1903) parmi les membres – ou futurs membres – de l'académie Goncourt, L. Delarue-Mardrus (1904) ou J. Galzy (1940) en tant que jury Femina, A. de Châteaubriant (1911), M. Constantin-Weyer (1928), M. Elder (1913), A. Malraux (1933), F. de Miomandre (1908) ou A. Savignon (1912) parmi les lauréats du Prix Goncourt, J. Balde (1928), J. Chardonne (1932), A. Demaison (1929), R. Escholier (1931), É. Peisson (1940) ou P. Villetard (1921) parmi les lauréats de Grands Prix de l'Académie française, J. Delteil (1925), G. Fauconnier (1933), R. Francis (1934), M. Le Franc (1927) ou L. de Robert (1911) en tant que lauréats du Prix Femina, C. Braibant (1933), L.-F. Céline (1932) ou L. Guilloux (1949) pour le Prix Renaudot ou encore Tristan Bernard, B. Cendrars, G. Chevallier, M. Gilbert, J. Giono, J. Giraudoux, Gyp, L. Hémon, P. Istrati, A. Lichtenberger, H. de Monfreid, P. Morand, I. Némirovsky, Rachilde, R. Radiguet, M. Rostand, L.-F. Rouquette ou A. Thérive parmi les auteurs non primés¹²⁴. Cet examen de notoriété des auteurs publiés – ainsi que l'examen de cette dernière liste d'écrivains « non primés » – confirme le caractère d'entreprise de vulgarisation littéraire du *Livre moderne illustré*, comme on peut d'ailleurs le vérifier pour *Le Livre de demain* de Fayard : il s'agit bien d'auteurs à la fois reconnus et accessibles.

Un examen de la notoriété des auteurs du *Livre moderne illustré* par phase montre une proportion d'Académiciens plus élevée et d'auteurs non primés plus faible que la moyenne pendant les deux premières phases de publication de la collection intitulées, rappelons-le, la phase « académique », de 1923 à 1925, et la phase « esthétisation », de 1926 à 1931. Ferenczi semble ainsi avoir voulu asseoir la légitimité de sa collection de vulgarisation avant de l'ouvrir à plus de modernité.

Une comparaison des collections de Fayard et de Ferenczi sur ce plan de la notoriété des auteurs montrerait une proportion d'auteurs « primés » voisine pour les deux séries avec toutefois une plus forte part d'Académiciens ou de futurs Académiciens pour celle de Fayard. Corrélativement, l'« actualité littéraire », telle que l'on peut l'apprécier en 2019¹²⁵, des ouvrages proposés par Ferenczi paraît plus marquée. On ne trouve par exemple qu'au *Livre moderne illustré* des auteurs comme L.-F. Céline (*Voyage au Bout de la Nuit*, Fe226, 1935), B. Cendrars (*L'Or*, Fe120, 1931), J. Galzy (*Les Allongés*, Fe70, 1929 et d'autres titres), L.

¹²⁴ Au titre du moins des grands Prix littéraires (Académie, Prix Goncourt, Prix Femina, Prix Renaudot, Prix Interallié).

¹²⁵ Il s'agit bien évidemment d'une évaluation subjective.

Guilloux (*La Maison du peuple*, Fe276, 1937), A. Malraux (*Les Conquérants*, Fe166, 1933 et *La Voie Royale*, Fe196, 1934), A. Maurois (pas moins de 13 titres), I. Némirovsky (*David Golder*, Fe126, 1931 et *L’Affaire Courilof*, Fe242, 1936), R. Radiguet (*Le Bal du comte d’Orgel*, FeFe28, 1925) ou S. Zweig (*La Peur*, Fe271, 1937 et *Amok*, Fe308, 1939). Un recensement équivalent pour *Le Livre de demain* donne G. Bernanos (*Un crime*, Fa188, 1938), J. Cocteau (*Les Enfants terribles*, Fa102, 1931), J. Green (*Épaves*, Fa183, 1938), P. Mac Orlan (*Marguerite de la nuit*, Fa150, 1935) et H. Troyat (*Faux-Jour*, Fa192, 1938 et *Le Vivier*, Fa212, 1941), soit une liste d’écrivains plus limitée. La série de Ferenczi comporte par ailleurs une majorité des titres de F. Carco, de Colette, de J. Giono, de J. Giraudoux, de M. Genevoix ou de F. Mauriac, confirmant ainsi cette différence de ligne littéraire entre les deux collections de vulgarisation, la « légitimité » chez Fayard et la « modernité » chez Ferenczi.

Le Livre moderne illustré comporte quelques titres d’auteurs étrangers, au sens d’ouvrages traduits en français. On trouve ainsi *Lac-aux-dames* de Vicki Baum, traduit de l’allemand par Hélène Chaudoir et paru en 1938 ainsi que les deux ouvrages déjà cités de Stefan Zweig, édités en 1937 et 1939. La publication de ces trois titres traduits de l’allemand au cours de ces années 1937-1939 n’est évidemment pas neutre au plan politique¹²⁶ et nous reviendrons sur ce thème dans un paragraphe suivant. On notera d’ailleurs que les ouvrages équivalents traduits en français chez Fayard sont des titres d’auteurs anglais, l’un « classique », Rudyard Kipling, et l’autre contemporain, David Garnett.

Quelques textes inédits

La quasi-totalité des textes publiés dans *Le Livre moderne illustré* sont des rééditions. Il y a cependant quelques exceptions concentrées sur deux périodes, les années 1923-1924, avec 6 inédits, et les années 1936-1938, avec 8 textes du même type. Il ne s’agit pas nécessairement de romans d’auteurs « Ferenczi ». E. Jaloux, par exemple, qui travaillait avec plusieurs éditeurs et notamment avec Le Mercure de France, donna 3 textes inédits au *Livre moderne illustré*, soit plus de titres que ne le fit G. Chéreau, le directeur littéraire de la maison pendant quatre ans, qui n’en publia qu’un seul, en 1925, dans « sa » collection, *Le Flambeau des Riffault* (Fe20), illustré par Serveau¹²⁷. Parmi ces inédits ayant eu, au moins à l’époque, quelque notoriété, on peut citer, outre ce texte de Chéreau, *La Maison du pas périlleux* (Fe15) de M. Elder paru en 1924 avec des

¹²⁶ *Amok* parut chez Ferenczi avec la préface d’origine de Romain Rolland.

¹²⁷ Comme nous l’avons vu, *Le Flambeau des Riffault* avait déjà été publié mais dans une revue. Il était de pratique courante dans l’édition de considérer de tels textes comme des inédits dès lors qu’ils n’avaient pas paru en volumes. Il est hautement probable que tous les textes « inédits » du *Livre moderne illustré* avaient déjà été publiés dans les mêmes conditions.

gravures de Dignimont ou *Pêcheurs de Gaspésie* (Fe306) de M. Le Franc publié en 1938 avec des illustrations de Louis-William Graux.

S'il y a donc peu de textes inédits dans la collection – dont ce n'était d'ailleurs pas la vocation –, celle-ci publia, en revanche, très souvent des premières ou mêmes des seules éditions illustrées de ces romans, sans que nous ayons réalisé un recensement détaillé à ce sujet. Contrairement aux éditions bibliophiliques, en effet, les textes retenus pour *Le Livre moderne illustré* étaient choisis pour leur intérêt littéraire et leur accessibilité pour le public, et non pour leur « illustrabilité ». Serveau, par exemple, est le seul illustrateur du *Fleuve de feu* de F. Mauriac et de bien d'autres romans de cet auteur et d'autres écrivains. Les illustrateurs de la collection, qui n'étaient pas tous des artistes du livre chevronnés, eurent donc des sujets ardues à traiter et nous reviendrons sur ce thème.

Les genres littéraires

Le Livre moderne illustré est une collection de romans contemporains. Ne comportant ni textes classiques, ni recueils de poésie, ni pièces de théâtre, elle est donc assez homogène quant à la littérature publiée, contrairement par exemple au corpus des ouvrages de Daragnès. Il s'est avéré cependant nécessaire de sérier les différents genres de romans proposés pour mieux caractériser et « expliquer » les illustrations qui les accompagnent¹²⁸. Nous avons donc bâti une « grille » de ces genres et nous nous référerons à celle-ci dans les paragraphes suivants traitant des illustrations ainsi qu'en quatrième partie. Onze genres ont ainsi été identifiés et font l'objet de commentaires et d'exemples ci-après.

Nous avons tout d'abord identifié les romans de « mœurs anciennes ». Il s'agit d'ouvrages d'intrigue se déroulant dans des milieux de petite noblesse ou de bourgeoisie, généralement écrits par des Académiciens de la génération née entre 1850 et 1870. Les auteurs de ces romans sont typiquement H. Bordeaux (1919)¹²⁹, P. Bourget (1894), R. Boylesve (1918), Gyp (nom de plume de la comtesse Roger de Martel de Janville), E. Jaloux (1936), G. Lecomte (1924), M. Prévost (1909) ou H. de Régner (1911). D'autres auteurs se rattachent à ce même groupe pour une part de leurs productions, à l'instar de P. Brulat, d'A. de Châteaubriant, d'É. Estaunié

¹²⁸ Cette cartographie de la collection en termes de genres romanesques est largement complétée par rapport aux éléments présentés dans la référence : Jean-Michel Galland, « Relire l'entre-deux-guerres dans les collections illustrées de vulgarisation littéraire de Fayard (*Le Livre de demain*) et de Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*) », dans *Gryphe*, 2015, *art. cit.*

¹²⁹ Il s'agit des années d'entrée à l'Académie française.

(1923), de L. Hennique, d'A. Hermant (1927), d'A. Lichtenberger, de F. de Miomandre, de J.-H. Rosny aîné ou de L. de Robert.

Nous avons réuni ensuite sous le vocable de romans de « mœurs modernes » des textes traitant également d'intrigues bourgeoises mais se distinguant des précédents par leur regard souvent critique sur le milieu qu'ils décrivent et par une écriture moins convenue. Les auteurs de ces romans sont généralement plus jeunes que ceux du précédent groupe et appartiennent plus à la sphère des Prix Goncourt et Femina qu'à celle de l'Académie. Les romans de cette catégorie sont de loin les plus nombreux de la collection. On peut citer parmi les auteurs de ces textes, pour tout ou partie de leurs œuvres, J. Balde, V. Baum, Tristan Bernard, Binet-Valmer, J. Chardonne, G. Chéreau, G. Chevallier, L. Delarue-Mardrus, P. Dominique, G. Duhamel, R. Escholier, R. Francis, G. Fauconnier, J. Galzy, M. Genevoix, J. Germain, A. Gilbert de Voisins, J. Giraudoux, P. Hériat, C.-H. Hirsch, A. Maurois, P. Morand, I. Némirovsky, Rachilde, R. Radiguet, M. Rostand, P. Veber, P. Villetard ou encore S. Zweig.

Un petit ensemble d'œuvres, proches des précédentes, a été regroupé sous le titre de romans « psychologiques », faisant plus état de drames intérieurs que d'intrigues proprement dites. On trouve dans ce registre plusieurs des romans de F. Mauriac, quelques titres de J. Galzy – par exemple *Les Allongés*, Fe70, 1929 –, quelques titres encore d'É. Baumann, d'É. Estaunié, de J. Giraudoux, d'A. Maurois ou de P. Morand.

Nous avons placé sous la même enseigne de romans « réalistes » des œuvres diverses traitant de la vie difficile des petites gens – les romans « populistes » ou assimilés – ou narrant des histoires de bas-fonds à l'instar des romans de F. Carco. Cet ensemble est représenté par des œuvres d'auteurs comme, outre F. Carco, L.-F. Céline (*Voyage au bout de la nuit*, Fe 226, 1935), A. Chamson, G. Duhamel (dans, par exemple, *Le Club des lyonnais*, Fe229, 1935), M. Elder, M. Gilbert (*Le Joug*, Fe53, 1927), C. Le Goffic, L. Guilloux, L. Hémon (dans *Battling Malone*, Fe40, 1926), J. Jolinon, L. Lemonnier, É. Peisson, C. Plisnier (*Faux passeports*, Fe327, 1939), H. Poulaille, le fondateur du groupe des écrivains « prolétariens », J.-H. Rosny jeune ou encore A. Thérive qui lança, avec L. Lemonnier, le mouvement des écrivains « populistes ».

Une tout autre catégorie de romans, très prisée à l'époque, traite des voyages, de l'étranger, de l'exotisme, des colonies etc. Là encore, il s'agit d'une littérature très diverse puisque nous avons placé dans cet ensemble des textes aussi différents que *La Dame de*

Malacca (Fe286-7, 1938) de F. de Croisset et *Les Conquérants* (Fe166, 1933) d'A. Malraux¹³⁰. Nous trouvons ainsi parmi les auteurs de ces romans « exotiques » C. Anet (*La Rive d'Asie*, Fe64, 1928), la princesse Bibesco (*Les Huit Paradis*, Fe259, 1936), L. Charbonneau, M. Constantin-Weyer (plusieurs titres sur le Canada), F. de Croisset (*La Féerie cinghalaise*, Fe67, 1928, etc.), A. Demaison (*Le Livre des bêtes qu'on appelle sauvages*, Fe133, 1931, etc.), G. Duhamel (*Le Prince Jaffar*, Fe153, 1932), J. d'Esme (*L'Âme de la brousse*, Fe24, 1925), H. Fauconnier, C. Géniaux (*Le Choc des races*, Fe197, 1934), P. Istrati (ses nombreux romans relatant l'épopée des Haïdoucs et ses errances entre l'Égypte, la Grèce et la Roumanie), J. de Lacretelle (*Le Demi-Dieu*, Fe258, 1936), M. Le Franc (ses multiples romans sur le Canada), A. Malraux, H. de Monfreid (*La Croisière du hachich*, Fe267, 1937, etc.), P. Morand (*Bouddha vivant*, Fe68, 1928), J. Peyré, L.-F. Rouquette (*Le Grand Silence blanc*, Fe212, 1935) ou encore A. Savignon.

Nous trouvons ensuite un groupe plus restreint, du moins chez Ferenczi, les romans « du terroir ». Plusieurs des régions françaises sont ainsi représentées par A. Chamson (les Cévennes), par A. de Châteaubriant (le Poitou), par G. Chéreau (le Berry), par M. Elder (la Bretagne), par R. Escholier (la Gascogne), par M. Genevoix (la Sologne avec *Raboliot*, Fe45, 1927, par exemple), par J. Giono (la Provence avec de nombreux titres) ou par A. Savignon (*Filles de la pluie*, Fe18, 1924, pour Ouessant).

Un autre petit ensemble relève des romans « historiques ». Ce genre, une spécialité de Fayard, est peu représenté dans *Le Livre moderne illustré*. On trouve typiquement dans la collection *Philippe II* (Fe249, 1936) de L. Bertrand, *Le Roman de François Villon* (Fe228, 1935) de F. Carco, *Cavelier de la Salle* (Fe86, 1929) de M. Constantin-Weyer, *Jeanne d'Arc* (Fe50, 1927) et *Lafayette* (Fe93, 1930) de J. Delteil, *La Belle Eugénie* (Fe138, 1931) et *Jacques Cassard* (Fe186, 1933) de M. Elder ainsi que plusieurs titres d'A. Maurois (*Byron*, *Dickens* etc.).

Nous avons ensuite souhaité isoler les œuvres de Colette pour deux raisons. En premier lieu, elles sont difficilement rattachables à l'une des catégories précédemment identifiées. Elles se seraient trouvées dès lors dispersées entre romans de « mœurs modernes », romans « réalistes » etc. Ces textes, ensuite, ont fait l'objet d'un traitement très particulier par les

¹³⁰ Nous reviendrons bien évidemment sur les aspects politiques de certains des romans de la collection, classés à ce stade par « genre » littéraire, indépendamment de leur connotation.

illustrateurs impliqués, et notamment par Serveau. Il a donc paru important de les étudier spécifiquement. Les romans correspondants sont ainsi répertoriés sous la rubrique « Colette ».

Deux rubriques ont été créées, les romans d'« aventure » et les textes humoristiques pour regrouper quelques ouvrages relevant de ces catégories. Nous avons ainsi placé, par exemple, en roman d'aventure *La Force mystérieuse* (Fe248, 1936), un texte de science-fiction de J.-H. Rosny aîné et, dans la catégorie « humour », les classiques d'A. Maurois, *Les Silences du colonel Bramble* (Fe42, 1926) et *Le Discours du docteur O'Grady* (Fe60, 1928).

Enfin, la catégorie « autres » regroupe des textes très divers comme des récits de guerre, à l'instar du *Sel de la terre* (Fe302, 1938) de R. Escholier, des « mémoires » comme *Source de joie* (Fe217, 1935) de M. Constantin-Weyer ou des essais de morale à l'instar de *Dialogues sur le commandement* (Fe241, 1936) d'A. Maurois ou de *L'Amour du prochain* (Fe256, 1936) de J. Chardonne.

Le tableau 40 ci-après donne le nombre de titres et les proportions par genre, par phase et globalement pour la collection de 1923 à 1939.

Tableau 40 Les genres littéraires du *Livre moderne illustré*

genre	1923-1925		1926-1931		1932-1936		1937-1939		total	
	Académique		Esthétisation		Transition		Moderniste			
Mœurs anc.	14	47 %	16	15 %	7	6 %	5	7 %	42	13 %
Mœurs mod.	5	17 %	25	23 %	40	34 %	34	48 %	104	32 %
Psycho.	1	3 %	13	12 %	4	3 %	4	6 %	22	7 %
Réaliste	3	10 %	9	8 %	14	12 %	8	11 %	34	11 %
Exotisme	1	3 %	12	11 %	20	17 %	12	17 %	45	14 %
Terroir	3	10 %	8	7 %	7	6 %	4	6 %	22	7 %
Historique	1	3 %	9	8 %	8	7 %	-	-	18	6 %
Colette	2	7 %	5	5 %	3	3 %	2	3 %	12	4 %
Aventure	-	-	3	3 %	4	4 %	-	-	7	2 %
Humour	-	-	4	4 %	2	2 %	-	-	6	2 %
Autres	-	-	3	3 %	8	7 %	2	3 %	13	4 %
Total	30	100 %	107	100 %	117	100 %	71	100 %	325	100 %

Les romans de mœurs « anciennes » et « modernes » et les romans psychologiques représentent globalement la moitié des titres publiés. Viennent ensuite les romans réalistes et l'exotisme, les autres catégories étant marginales isolément.

Les romans de « mœurs anciennes », œuvres en majorité d'Académiciens, sont prépondérants au cours de la phase « académique » puis s'estompent très rapidement au profit des romans de mœurs « modernes », devenus les principales publications de la phase « moderniste ». La phase d'« esthétisation » comporte le nombre le plus important de romans

psychologiques. Les romans réalistes sont sensiblement constants en proportion pendant toute la période. L'exotisme, les voyages et l'étranger ont tendance à croître des années 1920 aux années 1930 tandis que les romans du terroir, textes en général d'auteurs « traditionnels », régressent plutôt au cours des mêmes phases.

Cet examen rapide des proportions de genres romanesques de la collection au cours de ses différentes phases d'édition tend à montrer une évolution de sa ligne littéraire vers plus de modernité. Il justifie également, en partie, la dichotomie proposée entre ces phases et leurs intitulés.

Les lignes politique et idéologique du *Livre moderne illustré*

Nous avons vu que l'on pouvait difficilement identifier une ligne politique ou idéologique pour les publications des éditions Ferenczi dans leur ensemble. Nous nous attacherons dans ce paragraphe à mettre en évidence ces orientations pour *Le Livre moderne illustré* moins dans l'absolu que par comparaison avec celles de la collection concurrente de Fayard¹³¹.

Il n'y a pratiquement pas de textes ou d'essais « politiques » dans la collection, ni d'ailleurs dans *Le Livre de demain*. En revanche, de nombreux romans sont « connotés » et les opinions politiques de leurs auteurs transparaissent certaines fois assez clairement dans leurs écrits.

Un recensement des opinions politiques connues des auteurs de la collection donne 50 % d'indéterminées, 40 % de droite et 10 % de gauche. Parmi les figures politiques de droite publiées par *Le Livre moderne illustré*, on peut citer J. Bainville, monarchiste et membre de l'Action Française (*Jaco et Lori*, Fe84, 1929), L. Bertrand (*Philippe II*, Fe249, 1936), H. Bordeaux (*La Nuit blanche*, Fe19, 1925), P. Bourget (*Némésis*, Fe14, 1924), A. de Châteaubriant (plusieurs titres), L. Daudet (deux titres en 1931), tous membres de l'Action Française ou proches de ce mouvement, ou encore Binet-Valmer (deux titres en 1931-1932) et J. de Lacretelle (*Le Demi-Dieu*, Fe258, 1936), également membres des Croix-de-feu. À gauche, en revanche, les noms se font plus rares. On peut mentionner les radicaux-socialistes A. Chamson (plusieurs titres de 1930 à 1935) et R. Escholier (de nombreux titres sur toute la période), Tristan Bernard, un proche de Léon Blum, le « compagnon de route » des communistes A. Malraux (*Les Conquérants*, 166, 1933 et *La Voie Royale*, Fe196, 1934), les

¹³¹ Nous complétons dans ce paragraphe l'analyse des lignes politiques des deux collections présentée dans la référence : Jean-Michel Galland, « La censure informelle, les images parlent : politique et vulgarisation littéraire sous l'Occupation », dans *Histoires littéraires*, 2017, art. cit.

écrivains prolétariens L. Guilloux (*La Maison du peuple*, Fe276, 1937), É. Peisson (plusieurs titres de 1934 à 1938) et H. Poulaille (*Le Pain quotidien*, Fe316, 1939) ou encore C. Plisnier, communiste puis trotskyste (*Faux passeports*, Fe327, 1939). Le conteur roumain Panaït Istrati (plusieurs titres) peut sans doute être rattaché à ce dernier groupe « de gauche » même s'il fut l'un des premiers, bien avant A. Gide, à dénoncer les méfaits du régime soviétique à la suite de son voyage sur place en 1929.

De cette énumération « sélective », on peut tout d'abord conclure que la littérature romanesque de l'entre-deux-guerres était centrée à droite. La collection de Ferenczi, comme celle de Fayard, traduit donc cette orientation générale. La proportion de textes à connotation de gauche est donc faible. Néanmoins, cette proportion est nettement plus élevée chez Ferenczi que chez Fayard, où la part d'ouvrages d'auteurs « déclarés » à droite est, par ailleurs, largement majoritaire. Si l'on ne peut donc certainement pas considérer la ligne politique du *Livre moderne illustré* comme « à gauche », du moins peut-on dire que cette collection montre, comparativement, un certain degré d'ouverture politique. La collection concurrente en revanche est très clairement connotée à droite à l'instar de la ligne politique de la maison Fayard dans son ensemble que l'on peut qualifier de maurrassienne.

On peut ensuite noter une certaine surreprésentation de textes d'auteurs « pacifistes » chez Ferenczi par rapport à Fayard, sans qu'il y ait d'ailleurs nécessairement de lien entre ce courant d'opinion et l'orientation politique des écrivains concernés. On peut ainsi classer dans cette rubrique J. Giono, J. Giraudoux, P. Istrati – un proche de R. Rolland – ou encore M. Rostand dont deux titres, *L'Homme que j'ai tué*, Fe97, 1930 ou *L'Homme que j'ai fait naître*, Fe 204, 1934, sont explicitement pacifistes. La publication précédemment signalée de trois textes d'auteurs de langue allemande, V. Baum et S. Zweig, précisément à la fin des années 1930, peut sans doute relever de cette même tendance éditoriale « pacifiste » de la collection, du moins comparativement avec l'orientation nationaliste du *Livre de demain*.

Ce survol des orientations politiques du *Livre moderne illustré* permet également de déceler une évolution de la collection vers plus de textes connotés à gauche ou pacifistes à partir des années 1930-1935. Ce constat est à mettre en rapport avec l'évolution précédemment présentée des genres littéraires de la collection. Nous avons ainsi mentionné une proportion décroissante de romans de « mœurs anciennes », typiquement produits par des Académiciens, qui s'avèrent par ailleurs pratiquement tous de droite. Même si les deux collections de Ferenczi

et de Fayard ne diffèrent globalement qu'assez peu dans leurs orientations politiques, on peut donc conclure qu'elles divergèrent au cours du temps sur ce plan.

On peut enfin commenter très rapidement les orientations des deux collections en termes de colonialisme et d'antisémitisme. L'opinion publique française et la littérature romanesque de l'époque étaient largement « colonialistes ». On trouve ainsi tant chez Ferenczi que chez Fayard des romans, classés dans le genre littéraire « exotisme », mettant en avant l'action civilisatrice de la France dans ses colonies (les textes d'A. Demaison, de L. Charbonneau – Prix de littérature coloniale – etc.). Toutefois, le seul texte, parmi les collections, un peu critique sur le comportement de l'administration coloniale, *Le Choc des races* (Fe197, 1934) de C. Géniaux, se trouve dans *Le Livre moderne illustré*. Les deux collections comportent également des romans à connotation antisémite, en phase avec l'atmosphère prévalant en France à l'époque et alors même que la famille Ferenczi était d'origine juive. Des romans tels que *David Golder* (Fe126, 1931) d'I. Némirovsky, qui ne fut rééditée que par Ferenczi, étaient même lus comme une critique du monde des affaires juif. On trouve néanmoins beaucoup plus de textes à connotation antisémite chez Fayard, voire explicitement racistes à l'instar de *Quand Israël est roi* des frères Tharaud (Fa201, 1939).

Dans le premier article paru sur les collections de Fayard et de Ferenczi, Jean-Pierre Bacot concluait que l'édition de ces deux séries de vulgarisation relevait d'une même entreprise de « formation littéraire et idéologique de la petite bourgeoisie »¹³². Ce constat est certainement fondé pour les deux collections considérées dans leur ensemble.

L'analyse effectuée précédemment des orientations des deux collections et les éléments complémentaires présentés ici permettent de nuancer ce point de vue. La collection de Ferenczi paraît ainsi plus « actuelle » au plan littéraire que sa concurrente et plus libérale que celle-ci sur les plans politique et idéologique. Alors que les orientations du *Livre de demain* sont restées sensiblement constantes au cours de l'entre-deux-guerres, celles du *Livre moderne illustré* semblent par ailleurs avoir évolué vers plus de modernisme et d'ouverture de la phase « académique » du début des années 1920 à la phase « moderniste » de la fin des années 1930.

¹³² Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, de Ferenczi et de Baudinière », *art. cit.*, p. 29-52.

Les techniques d'illustration du *Livre moderne illustré*

Le choix du bois gravé en noir par Fayard

Nous avons vu qu'Arthème Fayard fit du bois gravé, en pleine vogue en 1923, le fer de lance de sa nouvelle collection de vulgarisation.

En prenant cette option, l'éditeur pouvait également prétendre, auprès des milieux de l'édition bibliophilique, mettre enfin en pratique les principes énoncés au cours des années 1900 par Édouard Pelletan et par Félix Bracquemond¹³³. Cet éditeur et ce graveur avaient en effet, à l'époque, prôné une large diffusion d'ouvrages illustrés par des gravures sur bois en noir. Paul Angoulvent, retraçant en 1931 l'histoire du livre illustré, rappelait ainsi les préceptes de ces deux acteurs influents de l'édition :

La seule gravure que l'on puisse employer est celle dont le sens typographique est en harmonie avec la lettre, celle qui, se tirant en relief, offre avec le caractère d'imprimerie, des valeurs concordantes et rappelle, par le noir de l'encre et le blanc du papier, l'effet du mot imprimé. Cette gravure est la gravure sur bois.

[...] On ne doit pas faire de l'art seulement pour les fortunés de ce monde, et il faut penser aussi à ceux qui n'ont point de galerie ou de bibliothèque d'amateur, et qui, pourtant, aiment et comprennent le beau¹³⁴.

É. Pelletan ne mit toutefois pas réellement en œuvre ses propres conceptions. Dans l'ambiance exubérante et colorée de l'édition du début du siècle, il s'écarta en effet du noir et blanc pour la majorité de ses productions. Celles-ci relevèrent, par ailleurs, plus de l'édition de luxe que de la grande diffusion. En lançant *Le Livre de demain*, Fayard innovait donc. En faisant écho à ces anciens préceptes, l'éditeur se ménageait également, si nécessaire, la critique, toujours prompte à déconsidérer des publications « grand public ».

Alors que le bois gravé passait de mode dans l'édition bibliophilique, Fayard persista dans son choix et *Le Livre de demain* fut constamment illustré avec des bois en noir, jusqu'aux derniers titres parus juste après la Libération. Le public auquel s'adressait la collection, peu influencé par les goûts des bibliophiles, appréciait en fait ce genre d'illustration. Le bois gravé continuait par ailleurs à se diffuser en province. Or une large part du lectorat du *Livre de demain* était précisément provinciale.

¹³³ Ces développements sur les choix de Fayard pour *Le Livre de demain* sont repris des différentes références citées en introduction de ce chapitre.

¹³⁴ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 190.

Dès lors qu'il eut pris l'option du bois gravé, Fayard, avec l'aide sans doute de Daragnès, s'adressa, pour l'essentiel, à des graveurs de renom. La plupart des illustrateurs du *Livre de demain* furent ainsi des sociétaires ou des exposants réguliers de la Société de la Gravure sur Bois Originale (SGBBO) ou de la Société des Peintres Graveurs Français (SPGF). Plusieurs d'entre eux avaient d'ailleurs fait partie, comme nous l'avons déjà mentionné, des « pionniers » du bois gravé au cours des années 1900-1910.

On peut donc résumer les options prises par Fayard pour *Le Livre de demain* en termes de technique d'illustration par les qualificatifs suivants : légitimité – de la technique et des graveurs sollicités –, cohérence – une même légitimité de la littérature proposée et des illustrations – et constance – un même « format » d'ouvrages pendant les 25 ans de vie de la collection –.

Les techniques employées pour les illustrations du *Livre moderne illustré*

Les procédés utilisés

En lançant en 1923 *Le Livre moderne illustré*, Ferenczi se positionnait en tant que « challenger » de Fayard. L'éditeur fit donc, avec l'aide de Clément Serveau, le même choix initial des bois gravés en noir pour les illustrations de sa collection. Mais ce choix évolua par la suite. Nous présentons dans ce paragraphe les divers procédés pratiqués au cours du temps avant d'émettre, dans un paragraphe ultérieur, quelques hypothèses quant aux raisons de ces changements¹³⁵.

Le Livre moderne illustré comporte de manière successive, du moins en première approche, des bois gravés en noir et blanc de 1923 à 1928, des bois gravés « en couleurs » de 1928 à 1932, des « illustrations » en noir et blanc ou en couleurs de 1932 à 1936, enfin des bois gravés en noir et blanc, à nouveau, de 1937 à 1939. Les décomptes correspondants sont reportés sur le tableau 41 ci-après, où les couleurs bleu, vert, jaune et rouge rappellent les phases successives d'édition identifiées.

Un exemple de « bois en noir et blanc » – la technique d'illustration principale de la collection – est donné par l'illustration 3-26. L'utilisation de ce procédé est annoncée en page

¹³⁵ Tous ces développements sur les techniques mises en œuvre pour la collection sont issus d'études complémentaires à celles menées précédemment. Ils sont donc entièrement documentés.

de titre des ouvrages par diverses mentions telles que « bois originaux de... », « bois de... », « d'après les bois de... » ou encore « dessins de... gravés sur bois par »¹³⁶.

Tableau 41 Les techniques d'illustration du *Livre moderne illustré*

	Bois n/b	Bois coul.	Illust. n/b	Illust. coul.	Total
1923	6	0	0	0	6
1924	12	0	0	0	12
1925	12	0	0	0	12
1926	12	0	0	0	12
1927	11	1	0	0	12
1928	7	7	0	0	14
1929	4	19	0	0	23
1930	3	18	0	1	22
1931	1	21	1	1	24
1932	0	15	5	4	24
1933	2,5	8	5	7,5	23
1934	0,5	13,5	2,5	7,5	24
1935	4,5	6,5	6	7	24
1936	1,5	4	3,5	13	22
1937	21,5	0	2,5	0	24
1938	23	0	0	0	23
1939	24	0	0	0	24
	145,5	113	25,5	41	325

Les « bois en couleurs » sont de plusieurs types. Il y a tout d'abord quelques cas de bois tirés avec une autre couleur que le noir (en vert, par exemple, pour l'illustration 3-29) ou de bois en noir tirés sur un fond coloré uniforme (jaune pour l'illustration 3-56)¹³⁷. Mais la plupart de ces « bois en couleurs » se présentent comme la superposition d'un bois en noir et d'une « image », constituée de plages ou de traits, d'une teinte unique, rouge, bleu, bistre etc., apportant à la gravure initiale une coloration comme au pochoir (illustration 3-30 ou 3-57) ou un effet d'ombre (illustration 3-46). Les ouvrages classés sur le tableau 41 sous cette rubrique « bois en couleurs » ne comportent en fait que quelques illustrations colorées et une majorité de bois en noir et blanc. Leurs pages de titre comportent des mentions telles que « bois originaux en couleurs de... », « bois en couleurs de... » ou encore « dessins en couleurs de...gravés sur bois par... ».

¹³⁶ La signification de ces diverses mentions est discutée dans un paragraphe ultérieur.

¹³⁷ Un ouvrage comme *Sous les oliviers de Bohême* d'E. Jaloux, illustré par P.-A. Deschmacker, Fe251, 1936, présente des bois gravés tirés sur des fonds tour à tour jaune, orange, bleu etc.

Les « illustrations » en noir et blanc ou en couleurs sont toutes sortes d'images n'étant pas des bois gravés. Il peut s'agir, pour les « illustrations » en noir et blanc, notamment¹³⁸ de dessins « au trait » (illustrations 3-44 ou 3-55) ou de dessins « nuancés », c'est-à-dire avec des nuances de gris (illustrations 3-49 ou 3-65). Les « illustrations en couleurs » sont obtenues, comme les bois en couleurs, par la superposition d'une teinte unique aux dessins initiaux en noir et blanc. Dans bon nombre de cas, il s'agit « simplement » de dessins en noir et blanc (au trait ou nuancés) reportés sur un fond coloré uniforme (illustrations 3-51 ou 3-59). Mais, pour certaines de ces illustrations, la teinte est ajoutée pour colorer certains motifs ou pour obtenir un effet d'ombre. Ces « illustrations en couleurs » se présentent alors comme des dessins au trait coloriés (illustrations 3-48 ou 3-64) ou comme des images « nuancées » également colorées (**illustration 3-58**). Cette dernière catégorie d'illustrations, les plus sophistiquées de la collection, est donc à même de rendre doublement des dégradés, par les gris et par la teinte. Leur esthétique s'écarte donc radicalement de celle des bois gravés en noir qui privilégient les contrastes et les larges à-plats de noir ou de blanc, sauf à multiplier les hachures. Nous reviendrons bien évidemment sur ce sujet dans un paragraphe ultérieur. Les ouvrages correspondants à ces divers types d'« illustrations » portent, en page de titre, les mentions « illustrations de... » s'il s'agit d'« illustrations » en noir et blanc et « illustrations en couleurs de... » pour ceux comportant au moins quelques images en couleur.

Parmi ces « illustrations » diverses, on peut mentionner quelques cas particuliers. Un seul titre par exemple fait état d'illustrations « d'après les cuivres et les dessins », de Clément Serveau en l'occurrence : *Byron* d'A. Maurois, Fe172-173, 1933 (illustration 3-52). Plusieurs ouvrages comportent des illustrations « nuancées » en noir et blanc faisant penser à des lithographies. Il est donc possible que les images-sources correspondantes aient été produites par les artistes selon ce procédé. H. Mirande, par exemple, illustra *Perversité* de F. Carco, Fe150, 1932, avec de telles images (illustration 3-45). Nous avons vu que cet artiste pratiquait volontiers la lithographie et qu'il utilisa ce procédé pour ses deux interventions chez Émile-Paul frères (illustration 2-53). Quelques ouvrages enfin sont illustrés en noir et blanc avec des dessins « pointillistes » comme ceux de François-Albert Quelvée pour *Domnitza de Snagov* de Panaït Istrati, Fe230, 1935 (illustration 3-63).

Il y a plusieurs exemples de titres mixtes au plan des techniques d'illustration. On peut voir ainsi apparaître des mentions comme « bois et dessins en couleurs de... » ou « bois et

¹³⁸ Nous ne présentons que les principaux types de dessins pratiqués.

illustrations en couleurs de... » etc. Des « fractions » approximatives sont donc reportées sur le tableau 41.

On peut noter enfin qu'une dizaine d'ouvrages portent en page de titre la mention « illustrations de ... » alors même que ces illustrations apparaissent comme des bois gravés en noir ou en couleurs, à l'instar du titre *Nouvelles lettres à Françoise* de Marcel Prévost illustré par Robert Lemercier, Fe155, 1932 (illustration 3-47)¹³⁹. Nous commenterons ce constat dans un paragraphe ultérieur consacré à la question de l'authenticité des bois gravés de la collection.

Un bilan global et par phase d'édition des procédés d'illustration utilisés

Les ouvrages illustrés de bois gravés, en noir ou en couleurs, représentent 80 % des publications du *Livre moderne illustré* sur la période 1923-1939. Compte tenu du doublement de la fréquence de parution de cette collection en 1928, Ferenczi fit d'ailleurs paraître plus d'ouvrages ornés de bois que ne le fit Fayard avec *Le Livre de demain*. Malgré le recours aux illustrations diverses effectué par l'éditeur pendant les années 1932-1936, on peut donc considérer que la gravure sur bois fut bien le vecteur essentiel de vulgarisation de la littérature pendant l'entre-deux-guerres.

Comme on peut le constater sur le tableau 41, le choix des techniques d'illustration utilisées pour *Le Livre moderne illustré* évolua au cours du temps.

Au cours de la phase « académique », de 1923 à 1925, seul le bois en noir fut pratiqué. La phase « esthétisation », de 1926 à 1931, se caractérise par un passage progressif du bois en noir au bois en couleurs. La première occurrence de ces gravures « en couleurs » correspond à l'ouvrage *La Grande Capricieuse* de C.-H. Hirsch, Fe46, 1927, illustré par G. Cochet alors même que la présence de ces gravures colorées n'est pas mentionnée en page de titre. Cette technique devint majoritaire à partir de 1929 puis régressa ensuite. Les « illustrations » diverses se développèrent au cours de la phase de « transition », de 1932 à 1936, supplantant les bois gravés en fin de cette période. Les dessins « au trait », en noir et blanc, avaient, en réalité, fait leurs premières apparitions dans la collection dès 1929, au cours donc de la phase précédente, en accompagnement de titres ornés par ailleurs de bois gravés, à l'instar des ouvrages Fe74, Fe75 et Fe76 illustrés par Émile Beaulieu, C. Serveau et François-Martin Salvat. *Mambu et son amour* de L. Charbonneau, Fe114, 1930, illustré par Serveau, est le premier exemple d'ouvrage

¹³⁹ Le décompte reporté sur le tableau 41 conserve cependant les indications de l'éditeur. Une réaffectation de cette dizaine d'ouvrages dans les rubriques « bois n/b » ou « bois couleurs » ne modifierait pas significativement les bilans présentés.

comportant des « illustrations en couleurs », dans ce cas des dessins « au trait » avec superposition d'une teinte brune. Enfin, la première occurrence d'illustrations constituées de dessins « nuancés », tirés en bistre et blanc, correspond à l'ouvrage *La Belle Eugénie* de Marc Elder, Fe138, 1931, également illustré par Serveau (**illustration 3-40**). On peut donc noter que le directeur artistique de la collection fut, la plupart du temps, le premier à mettre en œuvre un « nouveau » procédé. L'utilisation de techniques diverses d'illustration – autres que des bois – et de la couleur cessa « brusquement » en fin d'année 1936. Dès lors, à quelques rares exceptions près¹⁴⁰, tous les ouvrages du *Livre moderne illustré* furent à nouveau imagés par des bois gravés en noir qui caractérisent donc cette dernière phase « moderniste » de la collection. Ce procédé d'illustration n'avait pas été complètement abandonné pendant la phase de « transition ». Serveau, par exemple, l'avait utilisé à bon escient en 1935 pour accompagner le texte « sombre » de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Fe226ab, (illustration 3-61). Mais l'occurrence de ces bois en noir resta très limitée à cette période. Serveau lui-même annonça d'ailleurs l'abandon de la couleur et le retour à la gravure sur bois en fin d'année 1936 avec *Le Demi-Dieu* de Jacques de Lacretelle, Fe258, orné uniquement de bois en noir.

Au travers de cet examen de la chronologie des techniques d'illustration mises en œuvre dans la collection, un second¹⁴¹ niveau de justification apparaît dans la dichotomie des phases d'édition de la collection. La phase de « transition », par exemple, est la seule période où fleurirent les « illustrations » diverses, en complément des « bois en couleurs ». La césure brusque observée en fin d'année 1936 dans les techniques utilisées, avec le retour au bois gravé en noir, correspond par ailleurs au passage de la phase de « transition » à la phase « moderniste ».

La reproduction des illustrations du *Livre moderne illustré*

Les diverses sources techniques disponibles sur l'impression des ouvrages illustrés pendant l'entre-deux-guerres confirment une utilisation courante des « clichés-galvano » pour reproduire les bois gravés. Ces clichés étaient des moulages métalliques fins des bois obtenus par galvanoplastie. Un cours de typographie de 1929, par exemple, précise les avantages de cette technique :

Les galvanos (la plupart du temps en cuivre, nickelé ou non, et quelquefois même en nickel pur) présentent sur les clichés en plomb les avantages suivants : 1° ils offrent plus de résistance à l'usure, ce qui leur permet d'être utilisés pour les grands tirages 2° ils présentent une finesse

¹⁴⁰ Trois exceptions, uniquement en 1937 (voir tableau 41).

¹⁴¹ Après les aspects littéraires déjà explicités.

d’empreinte favorable non seulement à la reproduction du texte, mais surtout à celle des gravures sur bois et celle des photogravures les plus délicates. [...] Les gravures sur bois ne servent plus qu’exceptionnellement au tirage (ouvrages de grand luxe pour bibliophiles) ; il est en effet beaucoup plus commode de se servir de leur reproduction en galvano¹⁴².

Léopold Carteret confirme, en 1948, la qualité de reproduction des gravures sur bois obtenue par ce procédé :

Enfin la gravure sur bois, grâce au précieux procédé de la galvanoplastie, consistant en un clichage sur cuivre appelé galvano, reproduit à merveille les valeurs du bois original à s’y tromper, permettant pour les grands tirages de ne pas imprimer sur les bois mêmes, qu’on risque de fatiguer ou de briser par un foulage excessif¹⁴³.

L’édition de demi-luxe utilisa donc largement ces « clichés-galvano ». Fayard et Ferenczi firent de même compte tenu, notamment, des forts tirages de leurs séries. Une remarque incidente du critique de bibliophilie Pierre Mornand à propos des travaux de G. Cochet pour les deux collections le confirme :

[...] Par la suite, Fayard et Ferenczi lançaient respectivement le Livre de Demain et le Livre Moderne mais recouraient à des « galvanos » d’après les originaux pour un tirage considérable et, par tant, à bon marché¹⁴⁴.

En réalité, la disponibilité de cette technique des « clichés-galvano » et la possibilité d’atteindre, de ce fait, des tirages de l’ordre de 100 000 exemplaires furent un élément déterminant du choix de la gravure sur bois pour illustrer ces collections.

Ferenczi utilisa donc ces « clichés-galvano » pour tirer les bois gravés du *Livre moderne illustré*, ou tout au moins la majorité d’entre eux. Il apparaît en effet que, contrairement à Fayard, l’éditeur se permit d’utiliser, dans certains cas, d’autres procédés de reproduction moins admis par la profession. Il s’ensuivit une polémique et un procès que nous commenterons plus loin.

Ferenczi fit ensuite le choix d’élargir la palette des procédés d’illustration de sa collection, avec, comme nous venons de le voir, des bois « en couleurs » et des « illustrations » diverses. Dès lors, il lui fallut utiliser tout une gamme de procédés de reproduction, adaptés chacun aux caractéristiques des images-sources et utilisables pour de forts tirages.

Nous présentons sous une forme résumée sur le tableau 42 puis dans le détail les procédés probablement utilisés par Ferenczi pour reproduire les différents types d’illustrations du *Livre*

¹⁴² Paul Lhuillier, *L’imprimeur-typographe*, Paris, L. Eyrolles, 1929, p. 29.

¹⁴³ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, op. cit., vol. 1, p. 271.

¹⁴⁴ Pierre Mornand, J.-R. Thomé, *Vingt artistes du livre*, Paris, A. Cymboliste, 1950, p. 43.

moderne illustré. En l'absence de toute archive, cette étude repose sur un examen détaillé des images de la collection ainsi que sur l'analyse des procédés de reproduction disponibles pendant l'entre-deux-guerres et susceptibles d'avoir été utilisés par l'éditeur et par son imprimerie¹⁴⁵. Nous reviendrons au paragraphe suivant sur les variantes aux « clichés-galvano » utilisées par Ferenczi pour la reproduction d'une petite part des bois gravés.

Tableau 42 Les procédés de reproduction

Bois gravés	Noir et blanc		Impression typographique en 1 passe motif du bois gravé : « cliché-galvano »
	Couleurs		Impression typographique en 2 passes 1 ^{re} « image de coloration » : « cliché non tramé » 2 ^e motif du bois gravé : « cliché-galvano »
Illustrations	Noir et blanc	Dessin au trait	Impression typographique en 1 passe motif du dessin : « cliché au trait »
		Dessin avec plages	Impression typographique en 1 passe motif du dessin : « cliché non tramé »
		Dessin nuancé	Impression typographique en 1 passe motif du dessin : « cliché tramé »
	Couleurs	Dessin au trait	Impression typographique en 2 passes 1 ^{re} « image de coloration » : « cliché non tramé » 2 ^e motif du dessin : « cliché au trait »
		Dessin avec plages	Impression typographique en 2 passes 1 ^{re} « image de coloration » : « cliché non tramé » 2 ^e motif du dessin : « cliché non tramé »
		Dessin nuancé	Impression typographique en 2 passes 1 ^{re} « image de coloration » « cliché non tramé » 2 ^e motif du dessin : « cliché tramé »

Les « bois gravés en noir et blanc », tout d'abord, furent, en règle générale¹⁴⁶, tirés à partir de « clichés-galvano » des bois d'origine fournis par les artistes, comme nous venons de l'expliquer. L'impression de ces images (illustration 3-26 par exemple) était donc effectuée par

¹⁴⁵ Comme nous l'avons indiqué, Ferenczi disposa à partir de 1927 de sa propre imprimerie, l'Imprimerie Moderne à Montrouge, qui imprima dès lors tous les ouvrages du *Livre moderne illustré*.

¹⁴⁶ Nous reviendrons au paragraphe suivant sur les « entorses » effectuées par Ferenczi à cette règle générale.

typographie, en même temps que le texte. L'éditeur, ou l'imprimeur, conservait par ailleurs des clichés complets des ouvrages et les utilisait pour des rééditions périodiques.

Les « bois gravés en couleurs » se présentent, comme nous l'avons vu, sous diverses formes. Les « bois » d'une couleur autre que le noir (illustration 3-29) étaient également tirés à partir de « clichés-galvano » mais en utilisant une encre de la teinte voulue. Les « bois en couleurs » se présentant comme des bois en noir tirés sur un fond coloré uniforme (illustration 3-56) étaient obtenus par une impression typographique en deux passes, l'une pour le fond coloré, l'autre pour le « bois », à partir, là encore, d'un « cliché-galvano » du bois d'origine. L'examen à la loupe du fond coloré de ces illustrations ne révèle, en effet, pas de trame¹⁴⁷. Il ne s'agit donc pas d'une photogravure « bicolore ». Enfin, les « bois en couleurs » les plus sophistiqués, comportant des plages ou des traits colorés (illustration 3-46 par exemple), étaient également obtenus par une impression typographique en deux passes puisque ces images ne sont pas non plus tramées. L'« image colorée », qui faisait probablement l'objet de la première passe d'impression typographique, devait certainement être, elle aussi, l'objet d'un cliché, que nous intitulerons « cliché non tramé » puisque les plages colorées correspondantes ne présentent pas de trame. Nous n'avons pas trouvé dans la documentation technique de l'époque le nom exact de ces clichés de photogravure à même de traiter, le cas échéant, de larges à-plats d'une même teinte mais cette question ne nous paraît pas essentielle. Le point important en termes d'esthétique des illustrations de la collection est que ces « bois en couleurs » étaient tirés en deux passes avec application typographique de la couleur, comme au pochoir, et ce pour de grands tirages. Compte tenu de l'imbrication des « motifs » (bois et coloration) pour ces illustrations, il fallait, pour obtenir un résultat correct, un repérage très précis entre les deux passes d'impression. Malgré les tirages très élevés de la collection et les rééditions successives effectuées, cet objectif apparaît atteint pour la plupart des ouvrages du *Livre moderne illustré* relevant de cette catégorie. On peut le vérifier, par exemple, en examinant les bois de l'ouvrage *Le Partage du cœur* de L. de Robert illustré par M. Gaillard (illustration 3-57). Les motifs blancs (c'est-à-dire n'ayant reçu aucune impression) figurant des voiliers sur cette illustration paraissent ainsi parfaitement nets, sans chevauchement significatif de la teinte bleue.

Les « illustrations » en noir et blanc sont, pour simplifier, de deux types : des dessins au trait ou des images « nuancées ». Les dessins au trait (illustration 3-44 par exemple) étaient

¹⁴⁷ Il s'agit de « pixels » issus d'un cliché tramé utilisé en photogravure : Paul Lhuillier, *op. cit.*, p. 34-35.

reproduits à partir de « clichés au trait », également appelés « clichés sur zinc », des dessins d'origine :

Les *clichés au trait*, comme leur nom l'indique, servent à l'impression de documents graphiques exclusivement constitués par des *traits noirs sur fond blanc*¹⁴⁸.

Ces « clichés au trait » étaient des plaques de zinc portant en relief les traits du dessin à reproduire. Elles étaient obtenues par clichage puis attaque à l'acide des parties non protégées du métal. Les « clichés au trait » s'utilisaient comme les « clichés-galvano » pour une impression typographique des images.

Les dessins en noir et blanc « nuancés », comportant des dégradés de gris (illustration 3-49 par exemple), étaient, au contraire, reproduits par similigravure :

La *similigravure* ou, plus exactement, la *photogravure tramée* a pour objet la reproduction de tous les originaux (dessins, lavis, peintures, photographies) comportant des *demi-teintes*, autrement dit, des tonalités plus ou moins foncées comprises entre le noir et le blanc.

Ce procédé, peu différent dans son principe des « clichés au trait », permettait d'obtenir, en photographiant les images-sources au travers d'une trame, des plaques de zinc portant un micro-relief de points plus ou moins larges et rapprochés selon l'intensité locale de gris. Ces « clichés de similigravure » ou « clichés tramés » étaient alors incorporés, comme les « clichés au trait » ou les « clichés-galvano », au clichage général de l'ouvrage à reproduire par typographie. Un agrandissement d'une vue de détail de l'illustration 3-49 (illustration 3-50) met ainsi en évidence la trame de l'image et donc le procédé utilisé pour la reproduire.

On peut signaler enfin le cas de quelques « illustrations » en noir et blanc comportant des plages significatives de noir, donc non susceptibles *a priori* d'être traitées par des « clichés au trait » (illustration 3-55 par exemple), et dont l'examen détaillé ne révèle pas de trame. De telles images ont donc dû être reproduites à partir de « clichés non tramés », toujours de photogravure, comme nous l'avons avancé pour les « images de coloration » utilisées pour les « bois gravés en couleurs ».

L'examen des différents types d'« illustrations en couleurs » montre une mise en œuvre, par Ferenczi, d'une stratégie de reproduction similaire à celle utilisée pour les « bois en couleurs ». Ces images étaient ainsi obtenues par une impression typographique en deux passes, l'une pour la couleur, l'autre pour le noir, à partir, pour cette dernière, de « clichés au trait » ou de « clichés tramés », voire de « clichés non tramés », selon la nature de l'image-source. Pour

¹⁴⁸ Paul Lhuillier, *op. cit.*, p. 31-32.

les « illustrations en couleurs » les plus sophistiquées, c'est-à-dire celles comportant un dessin « nuancé » et des zones de couleur non uniformes (**illustration 3-58** par exemple), on peut ainsi vérifier que les parties grisées sont tramées alors que les zones d'à-plats colorés, éventuellement sous-jacentes aux parties grisées, ne le sont pas. Il n'y a donc pas eu clichage de l'illustration-source complète mais bien une décomposition de celle-ci en deux images, l'une pour le noir et blanc et l'autre pour la couleur. Les mêmes questions de repérage précis entre les deux passes d'impression se posaient. Toutefois, l'aspect de croquis « enlevé » de ces illustrations (**illustration 3-58**) rendait moins critique les éventuelles bavures ou débordements de teinte, *a contrario* du cas des bois gravés.

L'« originalité » des bois gravés du *Livre moderne illustré*

Nous commentons ici un sujet spécifique aux bois gravés de la collection qui représentent l'essentiel de ses illustrations. Fayard et Ferenczi affichèrent en effet que leurs nouvelles séries de vulgarisation étaient illustrées de « bois originaux », comme le faisait l'édition de luxe et de demi-luxe. Ces éditeurs se référaient ainsi à un label utilisé dans les milieux de l'estampe et de la bibliophilie. La SGBO¹⁴⁹ et la SPGF¹⁵⁰ notamment retenaient deux critères principaux pour qualifier une estampe d'« originale » : 1) elle devait avoir été dessinée et gravée par le même artiste 2) elle devait avoir été produite manuellement, sans l'emploi d'aucun procédé mécanique ou photomécanique¹⁵¹. Dès lors, l'utilisation de ce label « bois originaux » par les collections à fort tirage de Fayard et surtout de Ferenczi fit l'objet de controverses et même d'un procès pour ce dernier éditeur. Ces questions de l'« originalité » et même de l'authenticité des bois gravés du *Livre moderne illustré* sont donc traitées dans ce paragraphe à la lumière des développements précédents sur la reproduction de ces gravures.

Des artistes-graveurs la plupart du temps

Le terme de « bois original » s'appliquait donc en premier lieu à des images dessinées et gravées sur bois par la même personne, mettant ainsi en valeur « la main de l'artiste ». Le milieu bibliophilique pouvait admettre, le cas échéant, quelques entorses à cette pratique. Les ouvrages illustrés par Maurice Denis, par exemple, dont les images furent gravées par Jacques Beltrand¹⁵², étaient fort appréciés. Il était donc admis qu'un peintre ne soit pas nécessairement un graveur. Daragnès intervint également pour reproduire, par sa technique des bois au

¹⁴⁹ La Société de la Gravure sur Bois Originale.

¹⁵⁰ La Société des Peintres-Graveurs Français.

¹⁵¹ Pour la définition des « bois originaux » par la SGBO, voir par exemple : Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 14-16.

¹⁵² J. Beltrand devint par ailleurs président des Peintres-Graveurs Français pendant les années 1930.

repérage, des images produites par Roger de la Fresnaye ou par Anna de Noailles. De ce point de vue, *Le Livre moderne illustré*, comme d'ailleurs *Le Livre de demain*, proposèrent, en très grande majorité, des bois dessinés et gravés par un même illustrateur, susceptibles donc, sous l'angle de ce premier critère, d'être labellisés « bois originaux ». Il y a, bien sûr, quelques exceptions dans les deux collections. H. Mirande par exemple ne gravait pas sur bois et une certaine Hermine Mayéras intervint comme graveur pour la plupart des ouvrages illustrés par cet artiste dans *Le Livre moderne illustré*. Ces cas particuliers sont signalés en page de titre par une mention telle que « dessins de ... gravés sur bois par ... ». Le dessinateur et le graveur sont donc identifiés et ces gravures ne prétendent pas à l'« originalité ». Il n'y eut donc pas de controverses à ce sujet.

Une polémique et un procès intenté à l'encontre de Ferenczi

L'utilisation par Ferenczi du label « bois originaux » fut en revanche contestée dès les premières parutions du *Livre moderne illustré* au titre des procédés de reproduction des bois mis en œuvre. La Société Artistique de la Gravure sur Bois (SAGB)¹⁵³ intenta en effet un procès à ce seul éditeur pour « tromperie sur la marchandise » en se référant aux illustrations du troisième titre de la collection, *Dansons la trompeuse* de R. Escholier illustré par E. Jodelet. Nous avons analysé cette procédure dans un travail antérieur et nous résumons ici les conclusions auxquelles nous avons abouti, éclairées par l'étude complémentaire sur les techniques de reproduction que nous venons de présenter.

La SAGB et la SPGF proscrivaient donc l'utilisation de « procédés mécaniques ou photomécaniques » dans l'obtention de « gravures originales ». Ni Fayard, ni Ferenczi ne pouvaient par conséquent prétendre que leurs ouvrages étaient illustrés de telles gravures, puisque, au mieux, ces éditeurs utilisaient des « clichés-galvano » pour reproduire à grand tirage les bois gravés d'origine. Toutefois, seule l'édition de luxe, ou même de prestige, comme celle pratiquée par Daragnès *Au cœur fleuri*, répondait à un tel critère. L'édition de demi-luxe, par exemple, utilisait largement, sans trop s'en vanter, ces « clichés-galvano », sachant, comme nous l'avons vu, que les images obtenues par ce procédé étaient indiscernables de celles tirées à partir des bois d'origine.

La SAGB intenta en fait ce procès à Ferenczi au titre, uniquement, du procédé utilisé pour reproduire les bois de l'ouvrage n° 3 de la collection. L'illustrateur avait fourni à Ferenczi des

¹⁵³ Il s'agit d'un autre groupement de graveurs sur bois de type corporatiste alors que la SAGB avait une visée essentiellement artistique. Il est donc normal que ce soit la SAGB et non la SGBO qui intente un procès à Ferenczi.

bois se présentant comme des dessins au trait, c'est-à-dire sans larges plages de noir (illustration 3-21). L'éditeur et son imprimeur avaient alors cru bon, pour reproduire ces illustrations, d'utiliser des « clichés au trait » d'un tirage des bois et non des « clichés-galvano » des bois eux-mêmes. Cette procédure était évidemment bien moins coûteuse que celle passant par la galvanoplastie. Mais, s'effectuant en trois étapes, elle pouvait être considérée comme moins fiable que celle des « clichés-galvano », plus ou moins admise par la profession. Ferenczi reconnut les faits mais non la tromperie et sa condamnation – symbolique – par le tribunal, confirmée en appel, fut finalement cassée en 1926 pour vice de forme.

Fayard ne fut jamais inquiété et tous les titres du *Livre de demain* arborent le label « bois originaux ». Il faut donc croire que cet éditeur, en bon adepte des procédures « légitimes », utilisa systématiquement des « clichés-galvano ». Il n'en fut pas toujours de même pour Ferenczi. Dès qu'il fut informé de la procédure lancée par la SAGB, cet éditeur requalifia le label de « bois originaux » porté par le titre n° 3 en « d'après les originaux de... »¹⁵⁴. Apparurent ensuite, parallèlement à la mention la plus courante de « bois originaux », divers intitulés comme « bois de... » ou « d'après les bois de... » ou même, curieusement, « d'après les bois originaux de... ». Un bilan de la qualification des bois gravés du *Livre moderne illustré* de 1923 à 1939 donne 70 % de « bois originaux » et 30 % de mentions diverses¹⁵⁵. Ferenczi utilisa donc, sans doute, des « clichés-galvano » dans 70 % des cas et, pour le complément, d'autres types de clichés comme des « clichés au trait » ou des « clichés non tramés ». Cette analyse permet donc d'affiner, en quelque sorte, les données présentées sur le tableau 42.

Une réaction du milieu de la bibliophilie vis-à-vis des collections grand public

Fayard et Ferenczi n'avaient d'autres choix que d'utiliser des procédés photomécaniques pour reproduire les bois de leurs collections. Compte tenu des forts tirages effectués et du caractère « industriel » de l'impression des ouvrages, les différences de qualité d'images obtenues par les divers types de clichés sont subtiles voire peu discernables et des impressions défectueuses s'observent autant sur les « bois originaux » que sur les illustrations qualifiées de « bois de... » ou « d'après les bois de... ».

Dès lors, toute cette affaire apparaît comme une réaction du milieu de la bibliophilie vis-à-vis des collections « grand public » de Ferenczi, mais également de Fayard, perçues toutes

¹⁵⁴ Un certain nombre d'ouvrages parus en 1924 comportent une liste des titres déjà publiés avec des détails sur leurs illustrations. C'est ainsi qu'à partir d'août 1924, le libellé des illustrations du titre n° 3 passe de « bois originaux d'E. Jodelet » à « d'après les originaux de E. Jodelet ».

¹⁵⁵ Ces proportions s'entendent pour l'ensemble des bois, en noir et blanc ou en couleurs.

deux comme dévalorisant son activité. Fayard, qui s'était lancé le premier, prit la précaution de ne pas s'écarter des pratiques du demi-luxe. Le développement pléthorique du « bois gravé original », avec l'arrivée de Ferenczi, inquiéta et fut très vraisemblablement à l'origine de cette réaction.

Cette opinion du milieu bibliophilique sur les deux collections apparaît explicitement au travers des propos tenus par le critique d'art Noël Clément-Janin en 1932 :

L'intrusion dans la gravure sur bois de xylographes malhabiles et la formidable production qui, de 1919 à 1925, fut la conséquence de cette invasion, amena rapidement la pléthore puis la lassitude. Le lancement des collections *Fayard* et *Ferenczi*, qui se qualifiaient de « bibliophilie à bon marché », porta, non au bois, mais aux éditions ornées de bois, un coup sensible. Le bibliophile n'aime pas à rencontrer, hors du livre de luxe, les procédés d'illustration qu'on lui a prônés¹⁵⁶.

Les collections de Fayard et de Ferenczi se trouvèrent donc, incidemment, accusées d'avoir provoqué le déclin du bois gravé dans l'édition de luxe.

L'authenticité des bois gravés du Livre moderne illustré

On peut noter enfin qu'au cours de cette polémique sur « l'originalité » des bois de la collection Ferenczi, aucun doute ne fut émis quant à leur authenticité, au sens d'images issues de bois réellement gravés par un artiste. Ni les noms de Jodelet ou de Serveau, par exemple, ne sont mentionnés dans la procédure de la SAGB et seul l'éditeur-imprimeur était mis en cause. Pourtant, dès lors que des procédés photomécaniques étaient, de fait, mis en œuvre pour reproduire ces bois, l'intérêt de faire graver une image par un artiste pouvait être discuté. C'est ce que fit en 1943 le critique d'art et de littérature Jean-Daniel Maublanc, précisément à propos des collections de Fayard et de Ferenczi :

Il est bien évident, vu le tirage massif de ces collections, que ce n'est pas le bois original qui est imprimé mais un cliché d'après une épreuve originale ou un galvano du bois gravé. L'œil n'a pas toujours à s'en plaindre, sans doute, les procédés photographiques ou mécaniques viennent servir et consolider le labeur du manuel. Mais alors, pourquoi le bois gravé s'il n'est qu'un point de départ ?¹⁵⁷

On peut alors rapprocher cette interrogation du constat que nous avons effectué à propos d'une dizaine d'ouvrages du *Livre moderne illustré*. Ceux-ci (illustration 3-47 par exemple) ont en effet toute l'apparence d'être illustrés de bois gravés (larges à-plats, hachures etc.) alors que leur page de titre porte la mention « illustrations de... ». Il faut alors croire que les artistes intervenant pour ces ouvrages dessinèrent ces images et les fournirent en l'état à Serveau et à

¹⁵⁶ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, op. cit., t. 1, p. 163.

¹⁵⁷ Jean-Daniel Maublanc, *Images*, op. cit., p. 91.

l'éditeur sans les graver. La mention qualifiant ces illustrations est donc honnête puisqu'il ne s'agit pas de bois, mais, le cas échéant, d'un dessin préparatoire à une telle gravure. Autant l'emploi par Ferenczi, ou même par Fayard, du label « bois originaux » a fait l'objet de controverses, autant l'authenticité des gravures n'a jamais été questionnée. La réputation artistique de Serveau et de ses intervenants¹⁵⁸ était en jeu.

Quelques hypothèses explicatives des choix de techniques effectués

Contrairement à Fayard, Ferenczi et Serveau évoluèrent dans leurs choix de techniques d'illustration pour *Le Livre moderne illustré*. Nous émettons, dans ce paragraphe, quelques hypothèses quant aux raisons de ces évolutions de ligne artistique de la collection.

Précisons tout d'abord que la technique retenue pour illustrer un ouvrage, bois en noir, en couleurs, dessin etc. était bien un choix effectué par Serveau et non par l'illustrateur retenu puisque les évolutions de techniques observées se font par période et s'appliquent aux divers artistes concernés. Une certaine liberté de choix fut sans doute laissée, cependant, aux illustrateurs pendant la phase de « transition », puisque toutes les techniques ont été pratiquées à cette période.

Le choix initial du bois gravé en noir est homogène avec celui effectué préalablement par Fayard et se justifie notamment par le succès de ce procédé dans l'édition de demi-luxe et par la faisabilité technico-économique d'obtenir de forts tirages en utilisant des clichés des bois d'origine.

Ferenczi prit ensuite le parti des bois gravés en couleurs. On peut observer sur le tableau 41 que cette évolution accompagna le doublement de fréquence de parution du *Livre moderne illustré*, mis en œuvre à l'automne 1928. Dès lors, il est vraisemblable que Ferenczi voulut se démarquer de Fayard en proposant ces bois colorés et assurer ainsi le succès de ses publications désormais plus fréquentes. Le fait pour l'éditeur de disposer de sa propre imprimerie, ce qui fut le cas à partir de 1927, joua certainement aussi un rôle dans cette décision puisque la reproduction à fort tirage de ce type d'illustrations nécessitait une bonne maîtrise technique et un contrôle des résultats obtenus, sans doute moins accessibles chez un sous-traitant.

¹⁵⁸ La plupart des illustrateurs du *Livre moderne illustré* intervinrent également, peu ou prou, dans l'édition de luxe comme nous le verrons dans un paragraphe ultérieur.

Au cours de la phase de « transition », Serveau ouvrit le champ des illustrations aux dessins divers, la plupart en couleurs. Il est plausible que des questions de coût jouèrent alors un rôle puisqu'il était certainement plus facile à un artiste de produire des dessins, fussent-ils colorés, plutôt que des bois gravés. On peut aussi imaginer que Serveau, en pleine phase lui-même de transition esthétique entre sa « période mondaine » et sa « période réaliste » ait souhaité à cette époque s'exprimer lui-même plus librement, au plus près de ses sujets, plutôt que par le biais de la gravure. Il aurait alors pu compter, sans difficulté, sur nombre d'artistes, comme François-Martin Salvat, à même comme lui de « croquer » des scènes ou de rendre l'atmosphère d'un roman par le dessin (**illustration 3-58**). Nous reviendrons sur cette hypothèse à propos de l'esthétique des illustrations à cette période. L'impression des ouvrages « en interne » à la société contribua peut-être également à cette ouverture à de multiples techniques d'illustration, donc de reproduction, que le recours à des imprimeurs externes aurait rendue probablement ingérable.

Ferenczi et Serveau décidèrent enfin de revenir « brusquement », en janvier 1937, au bois gravé en noir et blanc. Un tel virage surprend bien évidemment. Il est probable, en premier lieu, que l'impression d'images en couleurs, en deux passes etc., était devenue intenable sur le plan des coûts. Du fait de leur compétition acharnée, Ferenczi et Fayard avaient en effet maintenu les prix de leurs ouvrages de vulgarisation à 3 F 50 de juin 1926 jusqu'en fin d'année 1936, précisément. Ferenczi aurait alors « jeté l'éponge » de la couleur pour rejoindre le choix initial de Fayard sur lequel cet éditeur était resté. Le bois étant passé de mode, il était par ailleurs facile à cette époque de trouver des graveurs à moindre prix comme nous le discuterons ultérieurement. Il aurait bien sûr été possible pour Ferenczi de s'en tenir à l'option la moins coûteuse, des dessins en noir et blanc. Mais le public n'aurait sans doute pas suivi. Il est probable, ensuite, que Serveau, sociétaire de la SGBO depuis 1929, soutint fortement l'option du bois gravé. Désormais sorti de sa période de « crise » esthétique, l'artiste se tournait de plus en plus vers la modernité et ce retour au bois gravé eut peu à voir, au plan artistique, avec la période initiale de la collection, comme nous le verrons. Le bois en noir, enfin, se trouvait quelque peu en phase avec l'atmosphère politique et générale de la période. Cette « concordance » se produisait sans doute pour la première fois dans l'histoire des collections de Fayard et de Ferenczi. Elles débutèrent en effet avec des bois en noir en pleines « années folles » et certains observateurs étrangers s'étonnent du développement en France, à cette période, dans l'édition de demi-luxe et de vulgarisation, de cette esthétique austère inspirée d'É. Pelletan :

Les idéaux de Pelletan et ses idées sur le « livre typographique », si peu français dans son austérité, ont survécu à son décès d'une vingtaine d'années¹⁵⁹.

L'irruption de la couleur chez Ferenczi en pleine crise économique peut également surprendre. Enfin, pour cette dernière phase des années 1937 à 1939, on peut observer une recrudescence, tant chez Fayard que chez Ferenczi, de bois à fond noir (illustration 3-77) alors que ceux-ci sont rares au cours des années précédentes.

Serveau quitta ses fonctions de directeur artistique du *Livre moderne illustré* en fin d'année 1939. La collection passa immédiatement aux dessins en noir et blanc, et ce avant même l'aryanisation des éditions Ferenczi qui intervint en fin d'année 1940. Un tel constat corrobore les deux hypothèses essentielles émises pour le retour en 1937 au bois en noir, les contraintes économiques et les préférences de Serveau.

Nous disposons donc d'éléments explicatifs assez satisfaisants pour les options prises lors de chacune des phases d'édition de la collection, sans pour autant en connaître les poids relatifs.

De l'académisme au modernisme

Nous traitons dans ce paragraphe des différentes factures d'illustration observées au sein de la collection. Compte tenu du nombre d'ouvrages étudiés – 325 titres – et du nombre d'illustrateurs sollicités – 97 au total –, une approche « personnalisée » de cet aspect de la ligne artistique du *Livre moderne illustré* s'est avérée impossible. Un traitement par agrégat des données établies pour chacun des titres est donc proposé¹⁶⁰.

Les différentes factures d'illustration observées

Nous utilisons pour cette analyse le même formalisme que celui mis en œuvre pour les ouvrages de Kahnweiler ou de Daragnès. Les illustrations du *Livre moderne illustré* ont donc été classées, en termes de facture d'image, selon les quatre catégories considérées¹⁶¹, « écriture picturale », « reconstruction », « académisme » et « schématisation » par analogie avec les exemples-types déjà proposés, à l'instar des travaux de Masson pour l'écriture picturale

¹⁵⁹ “Pelletan’s ideals, and his ideas of the “typographic book”, so un-french in their unexuberant attitude, survived his death by barely two decades”: John Lewis, *The 20th Century Book: Its Illustration and Design*, London, the Herbert press, 1984, p. 162.

¹⁶⁰ Cette analyse des différentes factures observées sur les illustrations de la collection est menée selon le formalisme propre à cette thèse. Il s'agit donc de développements entièrement nouveaux et donc documentés.

¹⁶¹ La notion de facture d'image et les quatre catégories de facture ont été brièvement présentées en introduction et sont définies dans le glossaire. Elles ont également fait l'objet de commentaires dans les deux parties précédentes.

(**illustration 1-57**), de Laboureur pour la reconstruction (**illustration 2-65**), de Daragnès pour l'académisme (**illustration 2-10**) ou de Gus Bofa pour la schématisation (**illustration 2-47**).

Quant aux artistes pratiquant ces diverses factures pour leurs illustrations, nous les nommons, rappelons-le, et en reprenant le même ordre, l'« avant-garde », les « esthètes », les « académistes » et les « hédonistes », sans justifier plus avant à ce stade ces intitulés.

Le corpus des illustrations du *Livre moderne illustré* présente deux particularités. En premier lieu, la collection ne comporte pas d'illustrations relevant, en matière de facture, de l'« écriture picturale », comme cela a été observé pour l'ensemble du corpus de Daragnès. Corrélativement, aucun des illustrateurs, Serveau compris, n'est ici qualifié d'« avant-garde »¹⁶², comme cela était le cas également pour Daragnès et ses intervenants.

Il a paru ensuite utile de scinder les illustrations relevant de la « reconstruction » en deux sous-catégories, les images « art nouveau », présentes en petit nombre, et les autres. Contrairement au corpus de Daragnès, et *a fortiori* au corpus de Kahnweiler, *Le Livre moderne illustré* comporte en effet à ses débuts un certain nombre d'ouvrages illustrés, en particulier par Serveau lui-même, dans une facture typique des années 1900 (illustration-type 3-22). Il s'agit bien pour nous d'une forme particulière de « reconstruction du réel », les lignes courbes et les arabesques faisant le pendant à la géométrisation des formes souvent pratiquée par la suite.

Les illustrations des 325 ouvrages de la collection ont donc été caractérisées selon quatre catégories de « facture », R pour « reconstruction », Rⁿ pour « reconstruction art nouveau », A, pour « académisme », et S pour « schématisation ». Certains ouvrages relèvent évidemment de plusieurs catégories. Des fractions apparaissent donc sur les tableaux de synthèse présentés.

Factures des illustrations et genres littéraires

Une première analyse peut être conduite en recherchant l'éventuel lien entre la facture des illustrations et le genre littéraire du roman concerné.

Les genres littéraires des textes de la collection ont été caractérisés précédemment et sont répertoriés sur le tableau 40. Le tableau 43 ci-après donne, en nombre de titres et en pourcentage, la facture des illustrations par genre pour l'ensemble de la collection. Le

¹⁶² Nous verrons que quelques illustrateurs du *Livre moderne illustré* pourraient être qualifiés d'artistes d'avant-garde. La facture de leurs illustrations dans la collection ne relève cependant pas de l'« écriture picturale ». Dès lors, les trois intitulés, « esthètes », « académistes » et « hédonistes » suffisent à nommer les divers groupes d'intervenants pour la série.

pourcentage de la facture dominante pour chaque genre littéraire, s'il en existe une, apparaît en caractères gras sur le tableau.

Tableau 43 Factures des illustrations et genres littéraires des romans

genre	Total 1923-1939				
	R	R ⁿ	A	S	total
Mœurs anc.	11,9	2	24,8	3,3	42
	28 %	5 %	59 %	8 %	100 %
Mœurs mod.	45,1	2	29,9	27	104
	43 %	2 %	29 %	26 %	100 %
Psycho.	15,5	-	5,2	1,3	22
	70 %	-	24 %	6 %	100 %
Réaliste	16,8	-	6,5	10,7	34
	49 %	-	19 %	32 %	100 %
Exotisme	19,9	-	13,5	11,6	45
	44 %	-	30 %	26 %	100 %
Terroir	9,4	1	7,9	3,7	22
	43 %	5 %	36 %	17 %	100 %
Historique	2,1	-	8,8	7,1	18
	12 %	-	49 %	39 %	100 %
Colette.	5,1	2	1,6	3,3	12
	42 %	17 %	13 %	28 %	100 %
Aventure	2,3	-	0,7	4	7
	33 %	-	10 %	57 %	100 %
Humour	1	-	2,3	2,7	6
	17 %	-	38 %	45 %	100 %
Autres	10,3	-	1,4	1,3	13
	79 %	-	11 %	10 %	100 %
Total	139,4	7	102,6	76	325
	43 %	2 %	32 %	23 %	100 %

Un même académisme pour les romans de « mœurs anciennes »

Les romans dits de « mœurs anciennes » sont très majoritairement illustrés selon une facture académique (59 %). Un exemple de ces ouvrages, illustré par Serveau, est *Némésis* de Paul Bourget (Fe14, 1924) (**illustration 3-24**). On peut donc observer qu'il y a cohérence entre la manière d'illustrer ces romans et leur genre littéraire puisqu'il s'agit, rappelons-le, en grande majorité d'œuvres d'Académiciens, à l'instar de Paul Bourget.

Certains de ces romans sont illustrés selon une facture « reconstruction », comme *Le Partage du cœur* de Louis de Robert (Fe202, 1934) (illustration 3-57). Cette manière plus moderne d'imager intervient plutôt dans les deux dernières phases d'édition de la collection. On comprendra dès lors que ce genre littéraire de « mœurs anciennes » contribue à l'évolution de la collection dans son ensemble vers plus de modernisme par une double action. Les romans de ce genre sont en effet prépondérants pendant les premières phases d'édition de la collection puis s'estompent (tableau 40), entraînant donc « mécaniquement » une diminution relative des

illustrations « académiques » qui caractérisent ce genre littéraire. Celui-ci, ensuite, évolue lui-même vers la reconstruction, d'où une accentuation de cette tendance.

De l'académisme à la reconstruction pour les romans de mœurs modernes

La « reconstruction » domine pour les romans de « mœurs modernes » (45 % pour R+Rⁿ) qui représentent, comme nous l'avons vu, près de la moitié des titres du *Livre moderne illustré* (tableau 40). Deux exemples de ces ouvrages sont, pour ceux illustrés de bois, *Suzanne et le Pacifique* de J. Giraudoux (Fe330, 1939), mis en image par Serveau (illustration 3-77) et, dans une version avec des dessins, *Les Égarements de Blandine* de F. de Miomandre (Fe257, 1936) illustré par Haardt (illustration 3-65).

Le roman de Giraudoux constitue l'avant-dernière intervention de Serveau, en fin d'année 1939. L'ouvrage ne comporte que quelques bois et celui joint en annexe est en quelque sorte la pièce maîtresse du livre. Serveau choisit d'évoquer, sur un fond noir¹⁶³, la scène où *Suzanne* se penche sur un noyé échoué sur l'île (illustration 3-77), insistant donc sur l'attitude inquiète et mélancolique de l'héroïne. Dix ans plus tôt et dans un autre contexte, Daragnès avait, lui, mis en avant les aspects fantaisistes et exotiques du même texte (illustration 2-74 à 2-76).

Les illustrations « académiques » et « schématiques » sont également présentes de manière significative dans ces romans de « mœurs modernes », à hauteur de 29 % et 26 % sur l'ensemble de la période. Les images académiques dominent en fait pendant les deux premières phases d'édition de la collection puis s'estompent rapidement ensuite. La facture « schématisation » passe, elle, par un apogée pendant la phase de transition 1932-1936. Deux exemples d'ouvrages de cette catégorie sont *Le Fils de Monsieur Poirier* de Jean-José Frappa (Fe146, 1932) (illustration 3-44) imagé par Emmanuel Jodelet et *L'Ange et les pervers* de Lucie Delarue-Mardrus illustré par Émilien Dufour (illustration 3-55). Cette recrudescence, pendant la phase de transition, des illustrations « schématiques » pour les romans de mœurs modernes paraît liée à un abandon partiel à cette période du bois gravé. Tout se passe comme si la gravure sur bois induisait, chez les artistes, une reconstruction des formes – géométrisation, figuration brute etc. – qu'un libre dessin, à l'instar des deux exemples cités, ne provoque pas. Globalement donc, les romans de mœurs modernes, c'est-à-dire l'essentiel de la collection, ont été illustrés de manière évolutive, passant de l'académisme à la reconstruction, avec une occurrence en milieu de période d'images schématiques.

¹⁶³ Nous avons souligné l'occurrence plus importante, au cours des années sombres 1935-1940, de bois à fond noir. Cette illustration en est un exemple.

Les romans psychologiques : la quintessence de la reconstruction des formes

Les romans psychologiques, ceux de Mauriac, de Jeanne Galzy etc., ont pratiquement tous été illustrés avec une reconstruction des formes, et ce au cours des quatre phases d'édition de la collection. C'est le cas pour l'intervention d'une « débutante », Geneviève Rostan¹⁶⁴, qui illustra *L'Infirmes aux mains de lumière* d'Édouard Estaunié (Fe29, 1925), pour les nombreux ouvrages de ce type illustrés par Serveau, à l'instar du *Fleuve de feu* de Mauriac (Fe38, 1926) (illustration 3-26), pour les travaux d'Andrée Sikorska qui intervint à deux reprises pour des romans de Jeanne Galzy, *Les Allongés* (Fe70, 1929) (**illustration 3-31**) et *Le Retour dans la vie* (Fe88, 1929), pour l'intervention de Mario Prassinis avec *La Fin de la nuit* de Mauriac (Fe296, 1938) ou encore pour celle de Michel Jacquot dans *Amok* de Stefan Zweig (Fe308, 1939). Ce genre littéraire difficile à illustrer paraît donc avoir sollicité particulièrement les facultés d'expression personnelle des artistes impliqués, conduisant ainsi, pour plusieurs des ouvrages de cette catégorie, à une sorte de quintessence dans la reconstruction des formes, du moins au sein de la collection.

L'intervention d'A. Sikorska – qui fut également un auteur de romans, comme nous l'avons vu – pour *Les Allongés* mérite un commentaire particulier. Les illustrations de cet ouvrage constituent en effet l'archétype même, au sein de toute la collection, de cette reconstruction du réel induite, peut-être, ou en tout cas exprimée par la gravure sur bois. Il s'agit également de l'une des rares occurrences dans *Le Livre moderne illustré*, et même dans les deux collections de Fayard et de Ferenczi, ou même encore dans l'ensemble des corpus de cette thèse¹⁶⁵, d'images « expressionnistes », au sens des travaux des graveurs allemands ou de l'Europe du nord et de l'est¹⁶⁶. Le roman de J. Galzy traduit les affres et les pensées de l'auteur lorsque, malade, elle dut rester, de longs mois, clouée sur son lit d'hôpital, partageant ainsi la vie restreinte mais riche des *Allongés*. Dans l'une des illustrations de l'ouvrage (**illustration 3-31**), Sikorska nous fait percevoir les sentiments de l'écrivain dans un « portrait » dramatique, en vue de face, qui nous conduit, presque nécessairement, à nous référer à un commentaire de Meyer Schapiro sur l'art des expressionnistes. Après avoir observé que, de manière générale, les représentations de personnages de face/de profil correspondent souvent à la dualité je/il, Schapiro fait ainsi la remarque suivante :

¹⁶⁴ Nous reviendrons sur l'intervention de G. Rostan dans le paragraphe consacré aux illustrateurs de la collection.

¹⁶⁵ Il est possible, sans doute, de considérer comme « expressionnistes » certaines des gravures de Vlaminck pour *Communications* ainsi que, et surtout, celles de Lascaux pour *Tric trac du ciel* d'Antonin Artaud.

¹⁶⁶ On notera qu'Andrée Sikorska, née à Delle, n'est « polonaise » que par alliance.

J'aimerais ajouter que, dans la peinture de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, le visage dans sa frontalité abrupte et la corrélation face-profil reviennent en force comme éléments du puissant courant expressionniste, dans les tableaux narratifs comme dans les portraits. La position frontale dans les thèmes tels que le chagrin, la mort, la jalousie, l'angoisse, la panique et le désespoir, chez Munch et chez Ensor, sert à peindre la personne dans sa détresse, quand elle s'isole et se détourne des autres, incapable d'affronter le monde. C'est aussi le moyen de focaliser l'attention du spectateur sur le visage du sujet comme son autre et son semblable, absorbé dans ses sentiments, vaincu par eux, et le prenant à témoin¹⁶⁷.

Une telle intervention d'une artiste presque amateur dans *Le Livre moderne illustré* montre ainsi la richesse esthétique de cette collection « grand public ». Elle est également symptomatique de la liberté d'expression mise en œuvre par Serveau vis-à-vis des artistes qu'il sollicitait.

Pour revenir d'ailleurs sur le sujet de la quasi-absence en France de travaux expressionnistes pendant l'entre-deux-guerres, on peut rappeler, en matière de gravures sur bois, qu'il existait, au cours des années 1900-1930, un véritable « fossé » esthétique entre la France et l'Allemagne. C'est ainsi que l'exposition de bois gravés allemands mise sur pied en 1928 par Pierre Gusman, graveur lui-même et secrétaire de la SGBO, déclencha un véritable scandale de la part du public et de la critique¹⁶⁸. Il est vrai que la facture de ces gravures était fort éloignée du « cubisme mondain » et des autres tendances décoratives de la production française de l'époque, en particulier pour l'illustration de livres¹⁶⁹.

Les romans réalistes : reconstruction et schématisation

Les romans réalistes et populistes ont été illustrés d'une manière assez proche de celle mise en œuvre pour les romans de « mœurs modernes » : une majorité de « reconstruction » (49 %) et une part d'images académiques et surtout schématiques. On peut donner comme exemples de romans réalistes aux illustrations relevant de la reconstruction *Les Innocents* de F. Carco imagé par Dignimont (Fe7, 1924) (illustration 3-23), *Voyage au bout de la nuit* de Céline illustré par Serveau (Fe226ab, 1935) (illustration 3-61) ou encore *Scènes de la vie de Montmartre* du même Carco illustré cette fois par un artiste dénommé Souto¹⁷⁰ (Fe324, 1939) (illustration 3-74).

¹⁶⁷ Meyer Schapiro, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, préf. Hubert Damisch, Paris, Macula, 2000, p. 107.

¹⁶⁸ Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁹ On se souviendra de la remarque effectuée à propos des illustrations de Daragnès pour *La Ballade* d'Oscar Wilde. Celles-ci parurent en 1918 d'une facture nouvelle en France par leur aspect « brut » alors que l'artiste expressionniste allemand Erich Heckel avait, dix ans plus tôt, produit pour le même texte des bois autrement plus révolutionnaires.

¹⁷⁰ Nous reviendrons sur l'identité de cet artiste dans un paragraphe ultérieur.

Les illustrations schématiques sont assez présentes dans ce genre littéraire pendant les deux dernières phases d'édition de la collection. Henry Mirande, par exemple, intervint avec de telles images pour deux romans de Carco, *Au coin des rues* (Fe103, 1930) et *Perversité* (Fe150, 1932) (illustration 3-45). Ce dernier ouvrage paraît avoir été illustré de lithographies, comme nous l'avons indiqué précédemment. Les illustrations de François-Martin Salvat pour *Héritages* d'André Chamson (Fe209, 1934) (**illustration 3-58**), celles de Paul Jacob-Hians pour *Prisons de femmes* du même Carco (Fe250, 1936) (illustration 3-64), celles de Léopold-Lévy pour *Anna* d'André Thérive (Fe253, 1936) ou encore celles de Girard-Mond pour *La Maison du peuple* de Louis Guilloux (Fe276, 1937) relèvent de la même catégorie « schématique ». L'occurrence significative de cette manière d'illustrer pendant la phase de transition – celle où le bois fut quelque peu relégué – laisse penser que la reconstruction des formes – souvent associée au bois – n'était sans doute pas jugée comme l'esthétique la plus adaptée pour traduire le misérabilisme de tel ou tel roman. On comparera ainsi les bois de Dignimont, joints aux *Innocents* de Carco (illustration 3-23), aux dessins de Salvat pour *Héritages* de Chamson (**illustration 3-58**).

L'exotisme : de l'académisme à la reconstruction, également

Comme on peut le constater sur le tableau 43, la répartition des différentes factures d'illustration observées sur les romans « exotiques », voyages, colonies etc., est fort proche, globalement, de celle constatée pour les ouvrages de mœurs modernes, au point que, sous l'angle de ces factures d'illustration, il ne paraîtrait pas nécessaire d'en faire un genre particulier.

Nous pouvons cependant donner quelques exemples des diverses catégories d'illustrations pour ce type d'ouvrages, très prisés par le public à une époque où les français voyageaient peu. Les travaux d'Antoine-François Cosyns pour *L'Âme de la brousse* de Jean d'Esme (Fe24, 1925), ceux de Gérard Cochet pour *Manitoba* de Maurice Constantin-Weyer (Fe109, 1930) ou encore ceux de Jean Moreau pour *Le Prince Jaffar* de Georges Duhamel (Fe153, 1932) (illustration 3-46) relèvent ainsi de l'académisme. *La Bourrasque* du même Constantin-Weyer (Fe80, 1929) fut au contraire illustré de bois relevant de la reconstruction par Germain Delatousche comme le furent plusieurs des romans du grand voyageur Francis de Croisset, à l'instar de *Nous avons fait un beau voyage*, Fe143, 1943, illustré par Armand Peti-Jean, ou de *La Dame de Malacca*, Fe286-7, 1938, mis en images par l'illustrateur spécialiste

de l'exotisme Pierre Falké¹⁷¹. Dans cette même catégorie de la « reconstruction », on peut encore citer les illustrations de Roger Grillon pour *Le Pacha de Tombouctou* d'André Demaison (Fe220, 1935) ou celles de Louis-William Graux accompagnant *Héliér fils des bois* de Marie Le Franc (Fe221, 1935). Les exemples relevant de la rubrique des illustrations « schématiques » se trouvent concentrés pendant la phase de transition à l'instar de *Oncle Anghel* de Panaït Istrati (Fe165, 1933), illustré par Michel Jacquot, des *Conquérants* d'André Malraux imagé par Constant Le Breton (Fe166, 1933) (illustration 3-49) ou encore de *La Comédie animale* d'André Demaison illustré par le peintre et sculpteur animalier Georges-Lucien Guyot (Fe193, 1934).

L'évolution dans le temps des factures d'illustration pour ce genre de romans est proche de celle constatée pour les ouvrages de mœurs modernes : la reconstruction remplace progressivement l'académisme, avec une recrudescence de la schématisation en phase intermédiaire.

Les romans du terroir : académisme et reconstruction

Les romans du terroir, ces textes dont le véritable héros est une province française, sont le lieu d'une compétition entre les tenants de l'académisme, bien représentés en début de période, et ceux de la reconstruction, qui prennent le dessus au cours des deux dernières phases.

Parmi les ouvrages traités de manière académique, on peut citer comme exemples *Monsieur des Lourdines* d'Alphonse de Châteaubriant orné de bois originaux de Serveau (Fe12, 1924) ou deux romans régionaux de Chéreau illustrés par Pierre Lissac, *Le Monstre* (Fe57, 1928) et *Valentine Pacquault* (Fe98-9, 1930) (illustration 3-37).

Germain Delatousche prit au contraire le parti de la « reconstruction » pour accompagner *La Payse* de Charles Le Goffic (Fe112, 1930), de même que Constant Le Breton pour illustrer *Les Mains vides* de Maurice Genevoix (Fe128, 1931). Curieusement, alors que l'on s'attendrait à ce que ces romans du terroir soient plutôt illustrés de manière traditionnelle, c'est parmi les ouvrages de cette catégorie littéraire que l'on trouve l'un des exemples-types¹⁷² de la reconstruction des formes dans la collection avec l'intervention de Gio Colucci pour *Le Serpent d'étoiles* de Jean Giono (Fe278, 1937) (illustration 3-67). Colucci était un peintre cubiste. À titre d'exemple, en 1938, soit un an après la parution du *Serpent d'étoiles*, cet artiste participa à une exposition au Petit Palais aux côtés d'Albert Gleizes, d'Auguste Herbin, de Robert

¹⁷¹ Falké intervint à de multiples reprises pour Daragnès, à La Banderole, chez Émile-Paul frères et même *Au cœur fleuri* puisqu'il inaugura les presses de l'avenue Junot avec *Le Bar de la Fourche* d'A. Gilbert de Voisins.

¹⁷² Nous avons déjà proposé comme exemple-type de cette facture les illustrations d'A. Sikorska pour *Les Allongés* (illustration 3-31).

Delaunay, de Raymond Duchamp-Villon, de Férat et de Léopold Survage. Cette intervention de Colucci pour *Le Livre moderne illustré* apparaît ainsi comme l'un des marqueurs de la « modernité » des illustrations de la collection au cours des années 1937-1939. Elle est également symptomatique de l'ouverture artistique de Clément Serveau qui n'hésita pas à faire appel à un cubiste pour sa collection « grand public ». On peut enfin faire un lien entre cette prestation de Colucci et l'évolution esthétique personnelle de Serveau qui, peu de temps après, entama sa deuxième révolution picturale en se tournant vers le cubisme.

Les romans historiques : l'apanage de l'Académie ?

Les romans historiques étaient à l'époque l'apanage de l'Académie française. Bien que les textes de ce genre littéraire soient peu présents au sein du *Livre moderne illustré*, ce principe est sensiblement vérifié et l'on trouve ainsi dans la collection plusieurs textes historiques d'Académiciens ou de futurs Académiciens comme Louis Bertrand ou André Maurois. Mais, contrairement au *Livre de demain* de Fayard, Ferenczi fit appel, pour ce genre de romans, à un choix d'auteurs plus large. Corrélativement, la facture « académique » – dominante, évidemment – ne fut pas la seule mise en œuvre pour illustrer ces textes et plusieurs d'entre eux comportent des images « schématiques ».

Dans la première catégorie, « académique », on peut citer *Myrrhine courtisane et martyre* de Pierre Mille illustré par E. Jodelet (Fe43, 1927) (illustration 3-27) ou *Byron* d'A. Maurois (Fe173-4, 1933) mis en image par Serveau (illustration 3-52). *Tourguéniev* du même Maurois fut au contraire illustré de manière schématique par Georges Tcherkessof (Fe190, 1934) ainsi que *Philippe II* de l'Académicien Louis Bertrand, imagé par E. Jodelet (Fe249, 1936).

Les romans de Colette : entre psychologie et réalisme

Le Livre moderne illustré comporte 12 romans de Colette. L'analyse statistique menée ci-dessus pour les différents genres littéraires trouve donc ses limites avec un si petit nombre de titres. Nous verrons toutefois que cette approche, dédiée à un auteur emblématique de la collection et de l'éditeur Ferenczi, peut s'avérer intéressante.

En regroupant les diverses manières de « reconstruction » (R+Rⁿ), on s'aperçoit tout d'abord (tableau 43) qu'avec 59 % (42+17) de cette facture, les illustrations des romans de Colette positionnent ces textes entre le genre « roman réaliste » (49 % de reconstruction) et le genre « roman psychologique » (70 % de reconstruction). Or ces genres sont précisément ceux auxquels la critique littéraire rattache les œuvres de l'écrivain, en faisant de plus ressortir le

caractère lyrique de certaines d'entre elles¹⁷³. Ses romans, en tout cas, ne s'apparentent que marginalement aux intrigues de « mœurs modernes » parmi lesquels se situent, par exemple, les ouvrages de Lucie Delarue-Mardrus. Une telle analyse tend par conséquent à confirmer la pertinence d'une approche des manières d'illustrer par genre littéraire.

On peut observer ensuite que 2 romans sur 12 sont illustrés, tous deux par Serveau, avec une facture « art nouveau » (Rⁿ) : *La Maison de Claudine* (Fe2, 1923) et *Les Vrilles de la vigne* (Fe6, 1924) (illustration 3-22). Plusieurs artistes se sont exprimés de cette manière (voir les occurrences de facture Rⁿ sur le tableau 43) dans les différents genres littéraires mais il s'agit de cas isolés, en proportion du moins, ce qui n'est pas vraiment le cas pour ces romans de Colette. Ces occurrences d'illustrations « art nouveau » sont toutefois groupées pendant la première phase d'édition de la collection, comme s'il s'agissait d'une réminiscence d'une manière d'illustrer antérieure. Cela peut effectivement être le cas, y compris pour les illustrations de Colette par Serveau. On peut aussi penser que l'artiste fit le choix de ce style pour s'accorder avec le caractère lyrique des textes concernés. Nous ferons enfin le lien, dans un paragraphe ultérieur, entre cette manière d'illustrer et la propension de l'artiste à décorer certains ouvrages, ce qui est le cas de ces deux romans.

Serveau illustra 7 des 12 romans de Colette, preuve d'une affinité entre le directeur artistique de la collection et sa collègue, en quelque sorte, chez Ferenczi. Hormis Serveau, ce sont principalement des femmes-artistes qui intervinrent. Andrée Sikorska, par exemple, celle-là même qui illustra également Jeanne Galzy, accompagna de bois relevant de la « reconstruction » *Le Voyage égoïste* (Fe104, 1930). Colette Pettier fit de même pour *Duo* (Fe290, 1938) (illustration 3-69) et cet ouvrage constitue un autre¹⁷⁴ exemple-type de cette « facture » particulièrement pratiquée lors de la dernière phase d'édition de la collection. Enfin, parmi les titres de Colette illustrés de manière « schématique », on citera *Le Blé en herbe* mis en images par une autre artiste, Germaine Bernard (Fe69, 1928) (illustration 3-30).

Aventure et humour : la schématisation domine

Les romans de ces catégories littéraires, présents en petit nombre dans la collection, sont, la plupart du temps, traités de manière « schématique ». Nous nous contenterons de citer un

¹⁷³ L'œuvre de Colette est souvent qualifiée de « réalisme poétique ». Cf. par exemple : Francine Dugast-Portes, « L'attrait des ailleurs : "les Exotes" », dans *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. 1, 1898-1940, Michèle Touret (dir.), Rennes, PU de Rennes, 2000, p. 276.

¹⁷⁴ Nous avons déjà mentionné deux autres exemples-types de cette facture, *Les Allongés* (A. Sikorska) et *Le Serpent d'étoiles* (G. Colucci).

exemple de chacun des genres, tous deux illustrés de cette manière. Claude Escholier¹⁷⁵ mit ainsi en images le roman de science-fiction de J.-H. Rosny aîné, *La Force mystérieuse* (Fe248, 1936) et Serveau sollicita René Pottier pour accompagner, dans le genre humoristique, *Le Chambard* de Gyp (Fe122, 1931).

Les autres romans : la reconstruction pour l'essentiel

Nous avons enfin rassemblé dans une rubrique « autres » (tableau 40) les romans ne relevant d'aucun des genres littéraires précédemment listés. Curieusement, du moins au premier abord, la « reconstruction » domine largement (79 %) dans ce regroupement hétéroclite.

Il s'agit en réalité de textes divers mais ayant une même faculté de solliciter l'expression artistique personnelle de leurs illustrateurs, d'où la facture généralement utilisée. Pour expliciter ce propos, nous donnons l'exemple de deux groupes particuliers parmi ces œuvres.

Plusieurs textes – que l'on pourrait qualifier d'essais – traitent ainsi de morale, comme les *Nouvelles lettres à Françoise* de Marcel Prévost illustré par Robert Lemercier (Fe155, 1932) (illustration 3-47), *Dialogues sur le commandement* d'A. Maurois accompagné d'images de Robert Antral (Fe241, 1936) ou *L'Amour du prochain* de Jacques Chardonne illustré par Serveau (Fe256, 1936). En d'autres temps, ces textes auraient été illustrés de manière « académique », en phase avec le profil de leurs auteurs. Mais, au cours des années 1930, Serveau avait imprimé une ligne moderniste à sa collection et ces essais ont tous été illustrés par la « reconstruction » à l'instar des images de Robert Lemercier.

Un autre groupe de « romans » a trait à des récits de la guerre de 1914-1918, autobiographiques pour la plupart. Là encore, du fait du sujet et du contexte éditorial de la collection, ces textes ont été traités par la reconstruction des formes. Nous ne donnerons qu'un seul exemple, emblématique, de cette catégorie d'ouvrages, *Le Sel de la terre* de Raymond Escholier illustré par Louis Neillot (Fe302, 1938) (**illustration 3-72**)¹⁷⁶. Cet ouvrage constitue un nouvel exemple du modernisme atteint, à la fin des années 1930, par une collection « grand public » comme *Le Livre moderne illustré*.

¹⁷⁵ L'un des deux fils de Raymond Escholier.

¹⁷⁶ Il s'agit d'un nouvel exemple-type d'illustration de facture reconstruction.

L'évolution des factures pratiquées et sa justification

Nous pouvons maintenant présenter une synthèse des « factures » d'illustration pratiquées par période et proposer une explication des évolutions constatées.

Le tableau 44 ci-après répertorie en nombre de titres et en pourcentage les diverses manières d'illustrer par phase d'édition de la collection.

Le pourcentage de la facture d'illustration dominante pour chaque phase apparaît en caractères gras sur le tableau.

Tableau 44 Les factures pratiquées par phase d'édition

phase		nb	%
1923-1925 Académique	R	5,2	17
	R ⁿ	6	20
	A	18,5	62
	S	0,3	1
	tot.	30	100
1926-1931 Esthétisation	R	41,2	38
	R ⁿ	-	-
	A	49,2	46
	S	16,6	16
	tot.	107	100
1932-1936 Transition	R	49,7	43
	R ⁿ	1	1
	A	23,8	20
	S	42,5	36
	tot.	117	100
1937-1939 Moderniste	R	43,3	61
	R ⁿ	-	-
	A	11,1	16
	S	16,6	23
	tot.	71	100
1923-1939 Total	R	139,4	43
	R ⁿ	7	2
	A	102,6	32
	S	76	23
	tot.	325	100

La facture « académique » domine nettement pendant la première phase d'édition – dite « académique » précisément – puis diminue. La « reconstruction » des formes (R+Rⁿ) croit pendant la phase de transition puis domine en phase finale. La facture « schématisation » passe par un apogée au cours de la phase de transition.

La première phase d'édition de la collection correspond à la période où Ferenczi voulut asseoir, face à Fayard, la légitimité du *Livre moderne illustré*. L'éditeur choisit majoritairement des textes académiques et Serveau, de concert certainement avec Henri Ferenczi, imprima une

même ligne « académique » aux illustrations des ouvrages (illustration-type de la période : **3-24**).

Au cours de la phase suivante, l'éditeur et Serveau ouvrirent la collection à des textes et à des images moins convenus. Les romans de « mœurs anciennes » s'estompèrent au profit des récits de « mœurs modernes ». Les illustrations « art nouveau » disparurent. La « reconstruction » des formes, dans le sens souvent de leur géométrisation, progressa. C'est en ce sens que, de manière générale, nous avons intitulé cette phase celle de l'esthétisation de la collection (illustration-type de la période : **3-31**).

La phase de transition voit se superposer les bois en couleurs et les dessins. Serveau, en pleine période lui-même de transition esthétique, favorisa, par le choix de ses intervenants et les orientations émises, un progrès de la « reconstruction » ainsi que, simultanément, une tendance à un réalisme accru facilité par le dessin (illustration-type de la période : **3-58**).

Enfin, la dernière phase vit la reconstruction des formes s'imposer, avec des bois en noir modernistes tels ceux de Colucci ou de Neillot (illustration-type de la période : **3-72**).

Serveau avait ainsi pris en quelque sorte son public par la main pour lui faire emprunter le chemin esthétique que, peu de temps en somme auparavant, il avait lui-même parcouru.

Une rupture franche avec la narration

Nous examinons maintenant les modes d'illustration pratiqués dans la collection, au sens du rapport images-texte, selon le même formalisme que celui mis en œuvre pour les corpus de Kahnweiler et de Daragnès¹⁷⁷.

Les modes d'illustration pratiqués

Les illustrateurs du *Livre moderne illustré* ont sensiblement pratiqué les mêmes modes d'illustration que ceux mis en œuvre par Daragnès et par les artistes qu'il sollicitait. On retrouve ainsi les modes interprétatif (I), narratif (N) et décoratif (D) ainsi qu'une absence de l'homologie de structure qui caractérisait certains des titres du corpus de Kahnweiler.

¹⁷⁷ L'analyse qui suit est moins développée et documentée que les précédentes puisqu'elle s'appuie largement sur des études menées précédemment : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.* et Jean-Michel Galland, « Les gravures sur bois des collections *Le Livre de demain* (Fayard) et *Le Livre moderne illustré* (Ferenczi) : un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres », dans *Nouvelles de l'estampe*, 2016, *art. cit.*

Effectuant un recensement de la totalité de la collection de Ferenczi, nous n'avons pas écarté de cette étude les quelques ouvrages ne comportant que des ornements typographiques ainsi que nous avons choisi de le faire lors de l'examen de l'œuvre de Daragnès. Les quelques titres correspondants sont classés sous la rubrique ornementation (O)¹⁷⁸.

Une rupture franche par rapport aux précédentes collections de vulgarisation

Le recensement des modes d'illustration de la collection donne globalement 75 % d'interprétation, 16 % de décoration et 8 % de narration (voir plus loin les tableaux 45 ou 46).

Le pourcentage d'illustrations narratives est donc très faible et la même observation avait été faite pour *Le Livre de demain* dans un travail antérieur. Cette quasi-absence d'imagerie littérale s'observe de plus dès le démarrage des deux collections. Or les « précédentes » séries de vulgarisation littéraire, comme *La Modern-Bibliothèque* de Fayard ou *La Nouvelle Collection illustrée* de Calmann-Lévy, étaient entièrement illustrées sur un mode narratif, avec d'ailleurs, le plus souvent, des légendes rappelant la phrase du texte mise en image (illustration 3-15). Ces mêmes collections continuèrent d'ailleurs de paraître, au moins pendant un certain temps, en parallèle avec les nouvelles séries et conservèrent, jusqu'à leur arrêt, leur imagerie ancienne, celle à laquelle leur lectorat vieillissant était habitué.

Les modes d'illustration de la collection de Ferenczi s'avèrent donc en rupture franche avec les pratiques du passé. Cette rupture n'est pas spécifique de Serveau ou du *Livre moderne illustré* mais elle est générale à toute l'illustration littéraire. S'il y avait eu débat à propos de ces manières d'illustrer pendant les années 1900, et sans doute encore au début des années 1920, la cause était suffisamment entendue en 1923 pour que les séries de Fayard et de Ferenczi se conforment aux nouveaux canons de la profession. Nous émettrons en quatrième partie quelques hypothèses quant aux raisons de cette évolution générale.

Si la part de narration est faible pour l'ensemble de la collection, il y a, bien entendu, quelques nuances en ce domaine selon les genres littéraires et les phases d'édition de la série. Les deux paragraphes suivants traitent donc des modes d'illustration pratiqués par genre littéraire et par période.

¹⁷⁸ Dans plusieurs cas, nous regroupons les catégories D et O pour simplifier l'exposé.

Modes d'illustration et genres littéraires

Les modes d'illustration pratiqués par genre littéraire sont recensés sur le tableau 45 ci-après. L'interprétation dominant dans pratiquement toutes les catégories de romans, nous nous intéresserons surtout à la part d'imagerie narrative et décorative dans leurs illustrations.

Tableau 45 Modes d'illustration et genres littéraires des romans

genre	Total 1923-1939					
		I	N	D	O	total
Mœurs anc.	nb	28,9	0,9	10,9	1,3	42
	%	69	2	26	3	100
Mœurs mod.	nb	78,4	6,3	18,7	0,6	104
	%	75	6	19	-	100
Psycho.	nb	19,7	1	1,3	-	22
	%	89	5	6	-	100
Réaliste	nb	26,8	5,6	1,6	-	34
	%	79	16	5	-	100
Exotisme	nb	39	1,2	4,8	-	45
	%	86	3	11	-	100
Terroir	nb	17,5	1	3,5	-	22
	%	79	5	16	-	100
Historique	nb	9,8	6	1,9	0,3	18
	%	54	33	11	2	100
Colette	nb	5,1	0,3	6,6	-	12
	%	42	3	55	-	100
Aventure	nb	5,2	0,9	0,9	-	7
	%	74	13	13	-	100
Humour	nb	2,7	3	0,3	-	6
	%	45	50	5	-	100
Autres	nb	9,5	0,6	2,9	-	13
	%	73	5	22	-	100
Total	nb	242,6	26,8	53,4	2,2	325
	%	75	8	16	1	100

Interprétation et décoration pour les romans de « mœurs anciennes »

Les textes de « mœurs anciennes » sont donc principalement illustrés de manière interprétative (69 %). Facture académique et interprétation caractérisent par conséquent la manière d'illustrer ces romans. L'ouvrage *Némésis* de Paul Bourget, illustré par Serveau, (Fe14, 1924) (**illustration 3-24**), donné au paragraphe précédent comme un exemple-type, relève ainsi de cette double qualification.

Le taux de narration observé pour ces romans (2 %) s'avère curieusement l'un des plus faibles parmi les différents genres littéraires. Ces ouvrages traditionnels, dont une partie fut rédigée avant la guerre de 1914, auraient pu en effet être imagés à l'ancienne, c'est-à-dire avec un taux de narration accru. Les illustrateurs de ces textes, principalement édités pendant la première phase de la collection (tableau 40), préférèrent en fait l'alternative de les décorer

(26 %) lorsqu'ils ne se livraient pas à l'exercice désormais classique de les interpréter. Le titre n° 1 de la série – l'ouvrage emblématique de la collection –, *Écrit sur de l'eau* de F. de Miomandre (Fe1, 1923), fut ainsi décoré par Serveau, conjuguant donc, dans ce cas, facture académique et finalité décorative de l'imagerie comme on peut le constater sur l'illustration 3-20. Plusieurs autres romans relevant de ce genre littéraire sont également décorés avec des bandeaux ou des lettrines comme *Les Nouvelles Leçons d'amour dans un parc* de René Boylesve (Fe32, 1926) ou *Le Crépuscule tragique* d'Abel Hermant (Fe77, 1929), tous deux illustrés par Serveau. Nous verrons plus loin la propension de l'artiste à décorer les ouvrages sur lesquels il avait choisi d'intervenir.

L'interprétation domine pour les romans de « mœurs modernes »

Les romans de « mœurs modernes » sont à peu près illustrés comme la moyenne de la collection, donc avec une dominance de l'interprétation (75 %). Les deux exemples d'ouvrages de ce genre littéraire donnés au paragraphe précédent, *Suzanne et le Pacifique* (illustration 3-77) et *Les Égaréments de Blandine* (Fe257, 1936) (illustration 3-65) relèvent ainsi simultanément de l'interprétation du texte et de la reconstruction des formes, cette dernière facture étant prépondérante pour ce genre.

Certains illustrateurs prirent cependant l'option de décorer les ouvrages sur lesquels ils intervenaient. Parmi ceux-ci, on peut citer l'exemple de *Rédalga* de Lucie Delarue-Mardrus imagé par Emmanuel Poirier (Fe139, 1931) ou celui de *L'Arène brûlante* de l'écrivain(e) Jean Balde (Jeanne Marie Alleman à l'état civil) illustré par une femme-artiste, Lila Ciechanowska, (Fe181, 1933), avec notamment des vignettes-lettrines (illustration 3-53).

L'exercice ardu d'illustrer les romans psychologiques

L'illustration des romans psychologiques, ces textes à l'intrigue limitée et traduisant, le plus souvent, des drames intérieurs, constituait un véritable défi pour les artistes en termes de rapport images-texte. Ces derniers furent d'ailleurs très souvent les seuls illustrateurs de ces romans peu attrayants pour le milieu bibliophilique. De manière, au premier abord, surprenante, ces textes psychologiques furent pourtant illustrés, à de rares exceptions près, sur le mode de l'interprétation (89 %). Entre « reconstruction des formes », en termes de facture des images, et « interprétation » en matière de mode d'illustration, ces ouvrages constituent donc une sorte d'élite parmi les titres du *Livre moderne illustré*. Tous les exemples donnés au paragraphe précédent, comme *Le Fleuve de feu* de Mauriac (Fe38, 1926) ou *Les Allongés* Jeanne Galzy

(Fe70, 1929), relèvent, bien entendu, de ce couplage reconstruction-interprétation déjà rencontré pour certaines œuvres des corpus de Kahnweiler et de Daragnès.

Il peut être intéressant de comparer l'approche de Serveau pour le texte de Mauriac à celle d'Andrée Sikorska pour *Les Allongés*. Les gravures expressionnistes d'A. Sikorska tendent à traduire directement les tourments intérieurs de l'auteur (**illustration 3-31**) ainsi que nous l'avons expliqué au paragraphe précédent. Serveau prit, lui, le parti de l'allégorie. Telle gravure du roman de Mauriac représente ainsi des personnages voués au *Fleuve de feu* (illustration 3-26) tandis que telle autre évoque Adam et Ève fuyant le paradis terrestre. L'artiste était, il est vrai, accoutumé à ce type d'exercice puisqu'il pratiquait l'art de la fresque d'une part et la création de billets de banque d'autre part, toutes pratiques artistiques faisant souvent appel à des représentations allégoriques. Bien que relevant donc d'approches très différentes, les manières d'illustrer de Serveau et de Sikorska ressortissent à l'interprétation. Ni l'un, ni l'autre artiste n'évoque en effet une quelconque scène des romans concernés et il n'est pas non plus question de décoration dans ces ouvrages.

Il y a toutefois, parmi ces romans psychologiques, quelques rares exceptions à l'usage de l'« interprétation ». La plus notable, et surprenante, est l'utilisation par Serveau lui-même du mode narratif, qui plus est avec des illustrations légendées, pour l'un des romans de Mauriac classé, à tort ou à raison, dans ce genre littéraire : *L'Enfant chargé de chaînes* (Fe75, 1929). *Le Livre moderne illustré* ne comporte que deux ouvrages avec des légendes (sur 325 titres), tous deux de Serveau, comme si lui seul pouvait se permettre d'enfreindre une règle sans doute non écrite mais bien ancrée dans les esprits. Nous n'avons pas trouvé d'explication pour cette exception.

Une part de narration pour les romans réalistes

Comme pour les genres littéraires précédents, l'interprétation des textes prédomine dans les ouvrages « réalistes », avec donc une majorité d'ouvrages alliant reconstruction des formes et interprétation, à l'instar des exemples cités précédemment, *Les Innocents* de F. Carco ou *Voyage au bout de la nuit* de Céline.

Nous avons cependant signalé plusieurs cas de romans illustrés selon une facture « schématique » et l'on peut constater pour ceux-ci une tendance à la narration¹⁷⁹. Les exemples

¹⁷⁹ Il n'y a pas de lien systématique entre facture « schématique » et mode d'illustration « narratif » mais une certaine corrélation. Nous signalerons notamment des exemples d'illustrations « schématiques » et pourtant « interprétatives ».

de ces ouvrages, comme *Perversité* de F. Carco illustré par H. Mirande (Fe150, 1932) (illustration 3-45) ou *Héritages* d'A. Chamson imagé par F.-M. Salvat (Fe209, 1934) (**illustration 3-58**), sont ainsi illustrés sur un mode largement narratif. Un lien peut être fait pour ces romans avec une volonté de l'illustrateur d'accentuer le réalisme de ses images.

Quelques cas de décoration pour l'exotisme et les romans du terroir

Les deux genres littéraires « géographiques », traitant de l'étranger ou des provinces françaises, ont en commun, en matière de mode d'illustration, de se différencier de la moyenne de la collection par une part de décoration. Sans rappeler donc les ouvrages déjà commentés au paragraphe précédent et relevant, pour la plupart, de l'interprétation, nous pouvons donner quelques exemples, parmi les romans des deux genres littéraires, de titres « décorés », de manière très variée d'ailleurs.

Maurice Delavier accompagna ainsi de bois animaliers *Le Livre des bêtes qu'on appelle sauvages* d'A. Demaison (Fe133, 1931). Bien qu'il y ait un lien de thème évident entre ces illustrations et le texte, leur finalité première reste la décoration avec des bandeaux, des lettrines imagées et des vignettes ornées. Parmi les romans du terroir, cette fois, *Jean le Bleu* de J. Giono (Fe208, 1934) fut illustré par Serveau sur un même mode décoratif, avec de multiples vignettes fleuries. Le même Serveau confia en 1939 au peintre cubiste Gio Colucci l'illustration d'un second ouvrage¹⁸⁰, *Sous l'étendard vert* de Joseph Peyré (Fe321, 1939). L'artiste décora le livre par une série de planches et de bandeaux aux motifs géométriques inspirés de l'art touareg (illustration 3-73), d'une facture donc fort différente des images des exemples précédents.

Un fort taux de narration pour les romans historiques

Il n'est pas étonnant que l'imagerie narrative occupe au sein des romans historiques une place significative (33 %) – bien qu'elle ne soit pas dominante –. L'histoire est donc souvent contée deux fois ! C'est dans ce groupe d'ouvrages que l'on trouve le second exemple d'illustrations légendées dans la collection, *La Belle Eugénie* de Marc Elder illustré par Serveau (Fe138, 1931) (**illustration 3-40**). Cette pratique des illustrations narratives avec légende est sans doute moins surprenante pour un tel roman, presque d'aventure, *a contrario* du cas « Mauriac » précédemment cité.

¹⁸⁰ Après *Le Serpent d'étoiles* de J. Giono (Fe278, 1937) commenté au paragraphe précédent.

La décoration pour les textes « lyriques » de Colette

Les romans de Colette forment visiblement un groupe à part, en termes de mode d'illustration, en étant majoritairement décorés (55 %).

Une analyse a été menée pour essayer d'expliquer cette exception. Nous avons d'abord cherché à corréler le mode d'illustration pratiqué (la décoration ou l'interprétation) avec la nature du texte de Colette et l'identité de l'illustrateur, sachant que Serveau imagea 7 romans de l'auteur sur les 12 présents dans la collection. Cette étude tend à montrer que les illustrateurs, et notamment Serveau, choisirent le plus souvent la décoration dès lors que le roman concerné avait un caractère lyrique marqué. Il en est ainsi, par exemple, de *La Maison de Claudine* (Fe2, 1923)¹⁸¹, des *Vrilles de la vigne* (Fe6, 1924) (illustration 3-22), du *Voyage égoïste* (Fe104, 1930), de *La Naissance du jour* (Fe119, 1931) ou encore de *Sido* (Fe216, 1935), du moins selon les analyses critiques de l'œuvre de Colette¹⁸². Claude Pichois commente ainsi *Les Vrilles de la vigne*, « *Les Vrilles de la vigne* est un merveilleux recueil de poèmes en prose... »¹⁸³, et cite la remarque suivante d'André Billy à propos de *La Naissance du jour* : « beaucoup plus un poème, c'est-à-dire une transposition d'états d'âme qu'un roman logique »¹⁸⁴. Corrélativement, un « essai de morale »¹⁸⁵ comme *Ces Plaisirs...* (Fe189, 1934) (illustration 3-54), fort différent des romans précédents, est illustré sur un mode interprétatif. Il y a, bien sûr, quelques « exceptions » à cette règle. *La Seconde* (Fe131, 1931), sans doute qualifiable de roman de mœurs, est ainsi magnifiquement décoré par Serveau avec des lettrines « art déco » (illustration 3-38) tandis que *Le Blé en herbe* (Fe69, 1928) (illustration 3-30), considéré comme un texte lyrique, est, lui, traité par Germaine Bernard sur un mode interprétatif. Globalement cependant, cette relation entre « poésie » et « décoration » pour les illustrations de Colette paraît vérifiée. Il reste à expliquer pourquoi Serveau, pour plusieurs de ces romans, et Andrée Sikorska, pour *Le Voyage égoïste*, préférèrent la décoration à l'interprétation pour accompagner ces textes de « la dernière des lyriques »¹⁸⁶. Nous ferons, en quatrième partie, un rapprochement de cette

¹⁸¹ Le caractère décoratif des illustrations de Serveau pour ce roman et pour *Les Vrilles de la vigne* est accentué par le style « art nouveau » de ces images.

¹⁸² Par exemple : Francine Dugast-Portes, « L'attrait des ailleurs : "les Exotes" », dans *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. 1, *op. cit.*, p. 276-277.

¹⁸³ Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette, op. cit.*, p. 185.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 293.

¹⁸⁵ L'abbé Bethléem, connu pour ses interdictions en matière de lecture, aurait certainement qualifié ce texte d'immoral. Il avait mis à l'index les œuvres de Colette ainsi que celles de L. Delarue-Mardrus et de M. Gilbert : Abbé Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire : essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500-1928)*, avec notes et indications pratiques, 10^e éd., Paris, éd. de la Revue des lectures, 1928, 551 p.

¹⁸⁶ Francine Dugast-Portes, *op. cit.*, p. 276.

stratégie d'illustration de Serveau avec celle menée par Daragnès pour *La Jeune Parque* de Valéry, par exemple, l'artiste ayant préféré, lui-aussi, décorer le poème de son illustre ami.

Les romans d'aventure, humoristiques et les autres

Nous commentons rapidement les modes d'illustration de ces trois genres littéraires peu représentés ou « disparates ». Les romans d'aventure et les « autres » textes sont à peu près illustrés dans la moyenne de la collection. Ces genres n'appellent donc pas de commentaires particuliers¹⁸⁷. En revanche, les textes humoristiques montrent un taux record d'illustrations narratives, 50 %, proche donc de celui observé dans *La Modern-Bibliothèque* ou dans les opuscules de littérature populaire de Ferenczi. En réalité, ce mode d'illustration est inhérent au genre et il y a bien dans ce cas corrélation avec la facture « schématique » employée.

Les modes d'illustration par phase et leur justification

Les modes d'illustration pratiqués par phase, tous genres littéraires compris, sont reportés sur le tableau 46 ci-après.

Tableau 46 Les modes d'illustration pratiqués par phase d'édition

phase		nb	%
1923-1925 Académique	I	19,1	64
	N	2	7
	D	7,3	24
	O	1,6	5
	tot.	30	100
1926-1931 Esthétisation	I	83,5	78
	N	6,5	6
	D	16,7	16
	O	0,3	-
	tot.	107	100
1932-1936 Transition	I	86,8	74
	N	13,7	12
	D	16,2	14
	O	0,3	-
	tot.	117	100
1937-1939 Moderniste	I	53,2	75
	N	4,6	6
	D	13,2	19
	O	-	-
	tot.	71	100
1923-1939 Total	I	242,6	75
	N	26,8	8
	D	53,4	16
	O	2,2	
	tot.	325	100

¹⁸⁷ On se serait attendu à ce que les romans d'aventure présentent un taux d'illustrations narratives élevé. Ce n'est que partiellement le cas. Il est vrai que ce genre est peu représenté dans la collection.

Le taux de narration est faible dès la première phase de la collection. Ce constat corrobore l'idée que Ferenczi et Serveau voulurent asseoir à cette période la légitimité du *Livre moderne illustré*, se départant donc des pratiques du secteur d'édition populaire de la maison, d'une part, et se calquant sur les canons de l'édition de luxe d'autre part.

Les illustrations décoratives sont assez stables en proportion pendant les quatre phases, avec cependant un taux plus élevé aux débuts de la série. Sans doute peut-on corrélérer ce constat avec les interventions plus importantes de Serveau à cette période, l'artiste ayant constamment recours, plus que ses confrères, à cette manière d'illustrer.

On peut constater enfin un « pic » relatif d'illustrations narratives au cours des années 1932-1936. Ce constat est à rapprocher de la recrudescence des images « schématiques » à cette période, elle-même corrélée avec l'usage du dessin plutôt qu'avec celui de la gravure ainsi qu'avec un souci plus marqué de « réalisme », sans doute inspiré des préoccupations esthétiques de Serveau lui-même lors de cette phase de transition.

Cette étude menée de manière analytique par technique, par facture, par mode d'illustration, en relation avec les différents genres littéraires aboutit donc à une appréhension globale de l'esthétique des illustrations de la collection et de ses évolutions.

Les illustrateurs du *Livre moderne illustré* et leur métier

Les illustrateurs sollicités pour la collection

Entre 1923 et 1939, 97 illustrateurs différents, y compris Clément Serveau, intervinrent pour *Le Livre moderne illustré*, soit une moyenne de 3,3 romans par artiste, pratiquement égale donc au nombre moyen de titres par auteur littéraire, puisque l'on dénombre 100 romanciers pour la même période. La répartition des interventions par illustrateur diffère en revanche de celle des auteurs puisque Serveau totalise à lui seul 53 titres illustrés, soit globalement 16 % des parutions¹⁸⁸.

Le tableau 47 ci-après recense les interventions des principaux illustrateurs¹⁸⁹ de la collection en nombre de titres et en %, par phase et globalement.

¹⁸⁸ Les textes du principal auteur de la collection, Lucie Delarue-Mardrus, ne représentaient que 5% des romans publiés.

¹⁸⁹ Il s'agit des illustrateurs étant intervenus pour au moins 7 textes.

Tableau 47 Les principaux illustrateurs du *Livre moderne illustré*

Illustrateur	1923-1925		1926-1931		1932-1936		1937-1939		total	
	Académique		Esthétisation		Transition		Moderniste			
C. Serveau	10	33 %	18	17 %	16	14 %	9	13 %	53	16 %
G. Cochet	2	7 %	10	9 %	4	3 %	-	-	16	5 %
F.-M. Salvat	-	-	6	6 %	6	5 %	1	1 %	13	4 %
M. Jacquot	-	-	1	1 %	7	6 %	4	6 %	12	4 %
H. Mirande	-	-	4	4 %	2	2 %	3	4 %	9	3 %
G. Tcherkessof	-	-	2	2 %	3	3 %	3	4 %	8	3 %
R. Grillon	-	-	-	-	6	5 %	2	3 %	8	3 %
R. Antral	-	-	1	1 %	5	4 %	1	1 %	7	2 %
P. Jacob-Hians	-	-	-	-	3	3 %	4	6 %	7	2 %
E. Jodelet	1	3 %	2	2 %	4	3 %	-	-	7	2 %
C. Le Breton	-	-	3	3 %	4	3 %	-	-	7	2 %
Total des titres	30		107		117		71		325	

Serveau intervint massivement pendant la phase « académique » en illustrant presque la moitié des parutions aux débuts de la collection et le tiers en moyenne sur cette période 1923-1925. Sa participation chute ensuite pour se stabiliser vers 13-14 %¹⁹⁰. On peut attribuer le taux d'intervention élevé de Serveau pendant la période initiale du *Livre moderne illustré* à la relative pénurie de graveurs disponibles à cette période¹⁹¹, d'une part, et à la volonté de Serveau et de Ferenczi d'imprimer une ligne artistique « légitime » à la collection, comme nous l'avons déjà avancé sous plusieurs aspects.

On dénombre ensuite 10 artistes parmi les principaux intervenants : Gérard Cochet, François-Martin Salvat, Michel Jacquot, Henry Mirande, Georges Tcherkessof, Roger Grillon, Robert Antral, Paul Jacob-Hians, Emmanuel Jodelet et Constant Le Breton. Cochet et Jodelet intervinrent plutôt pendant les deux premières phases d'édition, Salvat, Antral et Le Breton en période intermédiaire et les autres artistes en fin de période. Nous mettrons bien sûr en évidence un lien entre l'étagement de ces interventions et l'évolution au cours du temps des caractéristiques des illustrations (techniques, factures et modes d'illustration pratiqués).

¹⁹⁰ On ne note pas de baisse significative du nombre de titres illustrés par Serveau pendant les années 1934-1935 au cours desquelles l'artiste se rendit en Grèce (cf. sa biographie). Le directeur artistique de la collection avait dû planifier et anticiper ses interventions.

¹⁹¹ Compte tenu, comme nous l'avons dit, de la concurrence de Fayard.

Des illustrateurs de l'édition de luxe et de demi-luxe

Nous avons cherché, dans un premier temps, à qualifier globalement le profil professionnel des artistes auxquels Serveau s'adressa pour intervenir dans cette collection « grand public »¹⁹².

Les 2/3 de ces artistes (63 exactement), correspondant à 75 % des titres publiés, s'avèrent des illustrateurs intervenant également dans l'édition de luxe¹⁹³. Leurs travaux pour *Le Livre moderne illustré* pouvaient alors représenter pour eux une activité marginale d'illustration, comme ce fut le cas pour Dignimont¹⁹⁴ par exemple, ou, au contraire, une part significative de leurs interventions dans ce domaine, à l'instar de Serveau qui ne fut qu'un acteur mineur de l'édition de luxe. Mais, dans tous les cas, les prestations de ces artistes pour la collection correspondaient à une part très limitée de leurs activités. Le ou leurs « métiers » principaux étaient ainsi la peinture, la gravure, l'illustration de luxe, l'illustration de livres de jeunesse, l'illustration de presse, l'affiche, la décoration, l'enseignement artistique ou même une toute autre profession¹⁹⁵. Ces artistes intervinrent donc pour la collection de manière ponctuelle, un peu comme des pigistes en journalisme. Ce commentaire vaut également pour les illustrateurs qui intervinrent aussi pour *Le Livre de demain* de Fayard, à l'instar d'Antral, de Cochet, de Grillon, de Le Breton ou de Tcherkessof. Leurs prestations pour Fayard étaient tout autant ponctuelles que celles qu'ils effectuèrent pour Ferenczi.

Pour continuer à qualifier ce groupe principal d'artistes opérant à la fois pour l'édition de luxe et pour la collection, on peut le comparer à celui des intervenants pour Daragnès¹⁹⁶. On peut alors observer que 11 des 63 illustrateurs considérés œuvrèrent également à La Banderole, chez Émile-Paul frères ou au *Cœur fleuri* : Antral, Boullaire, Cochet, Dignimont, Falké, Grillon, Le Breton, Le Campion, Léopold-Lévy, Mirande et Serveau lui-même, puisqu'il figure au sommaire de *Paris 1937*. Il y a donc un certain recouvrement entre les deux groupes

¹⁹² Cette analyse de la population des illustrateurs de la collection est entièrement nouvelle par rapport à nos études antérieures. Elle repose sur un tableau de 100 lignes et 25 colonnes, non joint à la thèse, rassemblant les données de parcours professionnel et de profil esthétique (factures et modes d'illustration moyens) des 97 intervenants.

¹⁹³ Le principal critère utilisé pour statuer sur ce point est le référencement de l'illustrateur dans l'ouvrage de Luc Monod, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes : 1875-1975*, *op. cit.* Contrairement à d'autres répertoires, ce manuel ne comporte en effet que des publications de luxe ou de demi-luxe. À titre d'exemple, Monod ne répertorie aucun des titres des collections « grand public » de Fayard et de Ferenczi.

¹⁹⁴ Dignimont intervint deux fois pour la collection alors qu'il illustra de l'ordre d'une centaine d'ouvrages pour l'édition de luxe ou de demi-luxe.

¹⁹⁵ À titre d'exemple, Marcel Mouillot (Fe217, 1935), référencé par Monod, était capitaine au long cours.

¹⁹⁶ Nous élargissons ici le corpus de Daragnès en prenant en compte ses publications jusqu'à son décès en 1950.

d'intervenants. Daragnès s'adressa toutefois majoritairement à des illustrateurs « professionnels » ayant de multiples références dans l'édition de luxe, comme c'est le cas de la plupart des artistes que nous venons de citer. Serveau fit appel au contraire à un ensemble plus large d'illustrateurs qui intervinrent pour l'édition de luxe mais souvent de manière limitée.

On peut d'ailleurs essayer de caractériser les profils des 34 illustrateurs de la collection (25 % des titres) qui ne sont pas cités comme des intervenants de l'édition de luxe. Il s'agit en premier lieu de jeunes artistes lauréats de Prix d'illustration auxquels Serveau donnait en quelque sorte une chance en leur confiant l'accompagnement imagé d'un roman. *Le Livre moderne illustré* comporte ainsi une vingtaine d'ouvrages illustrés par des lauréats du Prix Gustave Doré¹⁹⁷ – à l'instar de G. Chéreau, *L'Égarée sur la route*, bois originaux en couleurs de G. Foubert, (Fe78, 1929) (illustration 3-33) – ou du Prix Antoine Claraz¹⁹⁸ – comme Jeanne Galzy, *L'Initiatrice aux mains vides*, bois originaux en couleurs de Jean Gay, (Fe191, 1934) –. La plupart de ces artistes débutants ne persistèrent pas dans l'illustration et ne sont donc pas répertoriés dans l'édition de luxe. Il faut d'ailleurs noter que Fayard n'accepta qu'à une ou deux reprises de faire illustrer l'un des ouvrages du *Livre de demain* par ces jeunes lauréats.

Un autre ensemble d'artistes non référencés dans l'édition de luxe correspond à des peintres de renommées diverses qui n'intervinrent en illustration que pour *Le Livre moderne illustré*. Maurice Delavier ou Jacques Engelbach, par exemple, illustrèrent chacun 6 titres de la collection et ne firent pas d'autres travaux dans ce domaine. On peut également citer le cas particulier de Souto, l'illustrateur des *Scènes de la vie de Montmartre* de F. Carco (Fe324, 1939) (illustration 3-74). Nous pensons qu'il s'agit du peintre Arturo Souto Feijoo¹⁹⁹, un républicain espagnol de « passage » à Paris²⁰⁰, auquel Serveau s'adressa sans doute pour le soutenir. Souto n'est évidemment pas référencé, du moins en France, pour d'autres travaux que celui-ci.

Il y a ensuite quelques cas d'illustrateurs de presse auxquels Serveau fit appel sans qu'ils soient par ailleurs cités au titre de l'édition littéraire de luxe. L'un des principaux intervenants du *Livre moderne illustré*, Michel Jacquot, relève de cette catégorie (illustrations 3-39, 3-66 et 3-71). Nous reviendrons plus loin sur son parcours atypique.

¹⁹⁷ Ce Prix fut instauré par l'école de dessin ABC. Renefer, l'un des principaux illustrateurs de la collection de Fayard, et Serveau faisaient partie du jury.

¹⁹⁸ Ce Prix fut institué en 1932 et Serveau était également membre du jury.

¹⁹⁹ La seule information disponible sur l'identité de cet illustrateur est son nom, Souto, sans prénom, figurant sur la page de titre de l'ouvrage.

²⁰⁰ Souto s'exila au Mexique.

Il y a enfin, parmi ces artistes non connus comme illustrateurs, plusieurs cas de graveurs qui n'œuvrèrent que pour *Le Livre moderne illustré*. Le cas le plus caractéristique en ce domaine est celui de Lila Ciechanowska qui intervint pour 6 titres de la collection – par exemple pour J. Balde, *L'Arène brûlante*, (Fe181, 1933) (illustration 3-53) –. Ciechanowska exposait ses gravures sur bois à la SGBO²⁰¹ et Serveau s'adressa à elle à juste titre du fait de sa réputation en xylographie. Il n'y a pourtant pas de trace d'une intervention de sa part dans l'édition de luxe.

En résumé, les illustrateurs du *Livre moderne illustré* furent aussi, dans leur grande majorité, des intervenants de l'édition de luxe mais en étant plutôt des acteurs de second rang de cette activité. Serveau ouvrit par ailleurs sa collection à des débutants ou à des artistes confirmés n'œuvrant qu'exceptionnellement en illustration.

Le profil esthétique d'illustrateur de Clément Serveau

Serveau fut le principal illustrateur du *Livre moderne illustré*. Nous cherchons ici à caractériser ses interventions en termes de facture des illustrations et de rapport images-texte – c'est-à-dire son « profil esthétique d'illustrateur »²⁰² –, ce qui permettra de synthétiser les commentaires épars effectués jusque-là sur ses travaux. Serveau ayant illustré 53 titres entre 1923 et 1939, il serait fastidieux de répertorier et de commenter son œuvre titre par titre. Une approche par phase d'édition est donc proposée.

Le tableau 48 ci-après répertorie les factures et les modes d'illustration moyens pratiqués par Serveau pour les quatre phases d'édition avec, pour comparaison, les caractéristiques moyennes de la collection issues des tableaux 44 et 46.

Tableau 48 Le profil d'illustrateur de Serveau

		1923-1925		1926-1931		1932-1936		1937-1939		Ensemble	
		Académique		Esthétisation		Transition		Moderniste			
		Factures	Serv.	Coll.	Serv.	Coll.	Serv.	Coll.	Serv.	Coll.	Serv.
	R	3 %	17 %	46 %	38 %	63 %	43 %	100 %	61 %	52 %	43 %
	R ⁿ	30 %	20 %	-	-	-	1 %	-	-	6 %	2 %
	A	67 %	62 %	51 %	46 %	23 %	20 %	-	16 %	37 %	32 %
	S	-	1 %	3 %	16 %	14 %	36 %	-	23 %	5 %	23 %
Modes	I	42 %	64 %	54 %	78 %	65 %	74 %	97 %	75 %	62 %	75 %
	N	-	7 %	11 %	6 %	4 %	12 %	-	6 %	5 %	8 %
	D	58 %	29 %	35 %	16 %	31 %	14 %	3 %	19 %	33 %	17 %
Nb. titres		10	30	18	107	16	117	9	71	53	325

²⁰¹ Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 98.

²⁰² À l'instar de l'exercice effectué pour Daragnès en deuxième partie.

Pour l'ensemble de la collection, les travaux de Serveau se caractérisent par un taux de reconstruction (R+Rⁿ) plus élevé que la moyenne (58 % contre 45), un taux d'images schématiques nettement plus faible (5 % contre 23) et une propension élevée à la décoration (33 % contre 17). Nous avons déjà commenté ces aspects généraux de son œuvre au sein du *Livre moderne illustré*.

Serveau débuta ses interventions avec des illustrations académiques (67 %) (**illustration 3-24**), une part d'imagerie « art nouveau » significative (30 %) (illustration 3-22) et une tendance affirmée pour la décoration (58 %) (illustration 3-20), soit le double de la moyenne de la collection. En phase d'esthétisation, le taux de reconstruction augmente fortement à 46 % (illustration 3-26). La part d'ouvrages décorés baisse à 35 % mais reste notable (illustration 3-38). On voit apparaître une petite part (11 %) d'illustrations narratives. Ce sont en fait les 2 ouvrages comportant curieusement des images littérales et légendées (**illustration 3-40**). En phase de transition, les illustrations académiques chutent fortement (23 %) et la reconstruction continue à progresser (63 %) (illustration 3-61). Le point notable est que les illustrations schématiques, associées en général avec la pratique de dessins au lieu des gravures, reste pour Serveau très en deçà de la moyenne à 14 contre 36 % (illustration 3-54). Même au cours de cette phase où son souci du réalisme s'accroissait, Serveau resta donc un adepte de la forme prenant le pas sur le message à transmettre. On observe d'ailleurs un taux d'illustrations décoratives toujours élevé à 31 %. Achevant enfin son parcours esthétique, Serveau oublia à partir de 1937 à la fois son académisme initial et ses tendances décoratives. Toutes ses interventions relevèrent en effet à cette période de la reconstruction et de l'interprétation (illustrations 3-70 et 3-77).

Nous avons déjà fourni l'essentiel des clés explicatives de l'évolution des caractéristiques des illustrations de Serveau au cours du temps. Il convient néanmoins de rappeler que le premier déterminant de ces caractéristiques reste le genre littéraire concerné. Serveau intervint ainsi essentiellement pour des romans de « mœurs anciennes » lors de la première phase et pour des romans de « mœurs modernes » en phase finale, d'où, par exemple, la prépondérance au cours de ces périodes d'illustrations académiques puis de type « reconstruction ». Les traits esthétiques de ses illustrations sans doute plus liés à sa personnalité pourraient donc être la faible part d'imagerie schématique et la propension de l'artiste à la décoration du moins jusqu'en 1937. Ces deux éléments peuvent se corréliser avec son parcours de peintre.

Les « académistes » au sein du *Livre moderne illustré*

Nous passons maintenant en revue les parcours des illustrateurs de la collection en prenant comme « canevas » la facture de leurs travaux. Il apparaît en effet qu'*a contrario* de Serveau, bon nombre des intervenants du *Livre moderne illustré* furent « constants » en termes de facture d'illustration pratiquée ou, tout au moins, que leurs prestations pour la collection relevèrent peu ou prou d'une même facture d'image.

On peut ainsi isoler, en premier lieu, un groupe d'illustrateurs majoritairement « académistes »²⁰³, comportant de l'ordre d'une trentaine d'artistes représentant 40 titres sur les 325 étudiés. Le profil esthétique moyen de ce groupe est reporté sur le tableau 49 ci-après, avec, pour comparaison, les caractéristiques moyennes de la collection.

Tableau 49 Le profil d'illustrateur des « académistes »

	Nb titres	Factures d'illustration				Modes d'illustration		
		R	R ⁿ	A	S	I	N	D
académistes	40	15 %	-	82 %	-	83 %	3 %	14 %
Cochet	16	19 %	-	60 %	21 %	84 %	6 %	10 %
collection	325	43 %	2 %	32 %	23 %	75 %	8 %	17 %

L'« académisme » de ces artistes se traduit donc avant tout en tant qu'une manière de s'exprimer opposée à la « schématisation » (S = 0). Leurs modes d'illustration sont proches de la moyenne avec cependant un taux de narration faible.

En termes de profil professionnel, on peut tout d'abord observer que ces illustrateurs « académistes » ont tous fait le choix de la gravure sur bois, la plupart du temps en noir et quelques fois en couleurs. Il peut s'agir de graveurs « débutants » comme P. François, Prix Gustave Doré, qui intervint pour *Le Bal du comte d'Orgel* de R. Radiguet (Fe28, 1925) ou, plus souvent, d'artistes confirmés. Un noyau central dans ce groupe est constitué d'illustrateurs cumulant deux « qualités », celles d'être des graveurs sur bois renommés et des acteurs significatifs dans l'édition de luxe, *a contrario* donc, à ces deux titres, de bon nombre des intervenants de la collection. Ils sont également, en général, plus âgés que la moyenne des illustrateurs et plusieurs d'entre eux furent des pionniers de la gravure sur bois avant la guerre de 1914. À ces divers titres, on peut dénommer ce noyau central des « académistes » les « graveurs historiques », à l'instar de Constantin Brandel (1879-1970), d'Honoré Broutelle (1866-1939), d'Antoine-François Cosyns (1875-1962), de Gabriel Belot (1882-1962) ou de

²⁰³ Il s'agit d'illustrateurs de la collection dont la moyenne des factures d'illustration est à plus de 70 % « académique ».

Pierre Lissac (1878-1955). Se rattachent à ce noyau des artistes plus jeunes comme Pierre Gandon (1899-1990), Emmanuel Poirier (1898- ?), Louis-Joseph Soulas (1905-1954) ou encore Maximilien Vox (1894-1974). La plupart de ces graveurs exposèrent à la SGBO ou en furent sociétaires. Belot fut même vice-président en 1931 de la SAGB, ce groupement corporatif de graveurs sur bois qui avait mené, pendant les années 1923-1926, le procès contre Ferenczi.

Serveau fit particulièrement appel à ces « académistes » pour illustrer des romans de « mœurs anciennes » ou des textes historiques pendant les premières phases de la collection, confirmant ainsi l'analyse déjà effectuée d'un objectif de légitimation de la collection à ses débuts. Ces artistes, sans doute très demandés (ou trop chers ?), n'intervinrent en général que pour un ou quelques titres, à l'exception de Pierre Lissac qui en illustra 5. Nous nous sommes ainsi référé à un exemple d'illustration académique réalisée par ce dernier pour *Valentine Pacquault* de G. Chéreau (Fe99, 1930) (illustration 3-37).

Aucun des 10 principaux illustreurs du *Livre moderne illustré* (tableau 47) n'a pratiqué systématiquement cette facture « académique ». L'artiste, parmi ces 10, qui se rapproche le plus de ce groupe est sans doute Gérard Cochet (16 titres). Son profil global d'illustreurs, en termes de facture et de modes d'illustration, est également reporté sur le tableau 49. Le taux moyen d'illustrations « académiques » de Cochet, 60 %, est ainsi le double de celui de l'ensemble de la collection, au détriment de la « reconstruction », évaluée dans le rapport inverse. Cochet se différencie des illustreurs « académistes » essentiellement par une certaine part d'illustrations schématiques.

Formé à l'Académie Julian, grièvement blessé pendant la première guerre mondiale, Gérard Cochet (1888-1969) ne commença ses activités d'artiste qu'en 1918²⁰⁴. Il fit une carrière notable de peintre – comme Daragnès, par exemple, il fit partie des peintres de la Marine –, de décorateur de théâtre, de graveur – Cochet pratiqua toutes les techniques, bois, eau-forte, pointe-sèche, lithographie –, d'illustreurs ainsi que dans l'enseignement artistique – il fut, par exemple, professeur à l'Académie Ranson –. Cochet était membre de la Société des Peintres Graveurs Français (SPGF) et membre fondateur de la Jeune Gravure Contemporaine, un groupement de « jeunes » graveurs opérant en marge de la SPGF²⁰⁵. En matière d'illustration, il intervint à de très nombreuses reprises pour l'édition de luxe. L'un de ses chefs-d'œuvre en ce

²⁰⁴ Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustreurs 1905-1965 : xx^e siècle, deuxième génération, illustreurs du monde entier nés entre 1885 et 1900 (artistes du livre, dessinateurs de la presse, caricaturistes, bédéistes et affichistes)*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 2005, p. 396.

²⁰⁵ Cochet exposa également à la SGBO : Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 101.

domaine fut une version des *Fables* de La Fontaine illustrée de 237 pointes-sèches que Pierre Mornand commenta en ces termes :

Je ne vois guère, à ma connaissance, que l'édition de Cochet qui puisse affronter, par son ordonnancement et son esprit classiques, le voisinage de celle du XVIII^e siècle [il s'agit de l'édition des *Fables* illustrée par J.-B. Oudry]²⁰⁶.

L'ouvrage, financé par un mécène, fut imprimé par Daragnès en 1950, peu de temps avant le décès de ce dernier.

Pendant l'entre-deux-guerres, Cochet fut sollicité à la fois par Serveau et par Fayard, devenant ainsi l'un des principaux illustrateurs de ces collections « grand public ». L'observation de sa manière « académique » d'illustrer au sein du *Livre moderne illustré* est assez cohérente avec son style en peinture. Toutefois, ces mêmes travaux laissent souvent apparaître une part de « reconstruction » que l'on perçoit dans certaines de ses illustrations chez Ferenczi, comme c'est le cas pour *La Courtisane passionnée* de J.-H. Rosny jeune, (Fe79, 1929) (illustration 3-34). Il y a donc une part de « conjoncturel » dans l'académisme observé sur ses interventions, celles-ci se plaçant en effet surtout aux débuts des parutions de la collection. Cochet fut en tout cas un compagnon de route notable de Serveau dans ses fonctions chez Ferenczi. Comme nous l'avons signalé, ce dernier l'invita d'ailleurs à exposer avec lui en 1934 au Petit Palais lorsque Raymond Escholier lui donna carte blanche pour mettre sur pied l'une des « expositions des peintres de ce temps ».

Plusieurs « hédonistes » parmi les principaux illustrateurs de la collection

On peut ensuite chercher à identifier le ou les profils professionnels des illustrateurs de la collection adeptes de la « schématisation » en termes de facture d'illustration, dénommés, comme nous l'avons indiqué, les « hédonistes ».

Ceux-ci sont en petit nombre, une douzaine, parmi les 97 intervenants du *Livre moderne illustré*²⁰⁷. En revanche, ce groupe d'artistes rassemble 3 des principaux illustrateurs de la collection, Michel Jacquot, Emmanuel Jodelet et Henry Mirande (tableau 47). De ce fait, il y a dans la collection autant de titres caractéristiques de cette facture « schématique » que d'ouvrages « académiques », c'est-à-dire une quarantaine. Le profil esthétique moyen de ces

²⁰⁶ Pierre Mornand, J.-R. Thomé, *Vingt artistes du livre, op. cit.*, p. 54.

²⁰⁷ Nous retenons un même critère de 70 % au moins d'illustrations « schématiques » pour classer un illustrateur de la collection dans cette catégorie.

illustrateurs « hédonistes », ainsi que ceux de Jacquot, de Mirande et de Jodelet sont reportés sur le tableau 50 ci-après.

En termes de facture des illustrations, les « hédonistes » s’opposent avant tout aux « académistes », comme nous l’avons déjà signalé. Leur particularité est d’illustrer de manière souvent très narrative (35 % alors que la collection est à une moyenne de 8 %). Il y a donc bien, dans leur cas, une corrélation entre facture et mode d’illustration²⁰⁸.

Comme pour les « académistes », les profils professionnels des « hédonistes » sont assez divers. On trouve des illustrateurs de livres de jeunesse, comme Louise Levavasseur, des graveurs sur bois, des affichistes etc. Toutefois, le cœur de ce groupe d’« hédonistes » est constitué par des artistes exerçant, pour tout ou partie de leurs activités, le métier d’illustrateur et d’humoriste de presse, à l’instar de Jacquot, de Jodelet et de Mirande. Nous retracerons plus loin les parcours de ces trois artistes²⁰⁹, en y adjoignant celui de Paul Jacob-Hians. Ce dernier, l’un des principaux illustrateurs de la collection également, employa en effet assez largement cette facture « schématique » pour ses illustrations, et peut donc être rattaché au même groupe. Le profil esthétique d’illustrateur de Jacob-Hians est également reporté sur tableau 50.

Tableau 50 Le profil d’illustrateur des « hédonistes »

	Nb titres	Factures d’illustration				Modes d’illustration		
		R	R ⁿ	A	S	I	N	D
hédonistes	38	13%	-	7%	80%	56%	35%	9%
Jacquot	12	29%	-	-	71%	67%	33%	-
Mirande	9	-	-	-	100%	74%	26%	-
Jodelet	7	-	-	30%	70%	54%	37%	9%
Jacob-Hians	7	37%	-	9%	54%	78%	13%	9%
Collection	325	43%	2%	32%	23%	75%	8%	17%

Jacquot et Mirande présentent des profils-types d’illustrateurs « hédonistes ». Jodelet s’en départit avec une part, surprenante, d’imageries académiques, incompatibles en général avec une propension à la schématisation. Le taux de narration de ces trois principaux illustrateurs de la collection est en tout cas élevé, à plus de 30%. Enfin Jacob-Hians présente un profil intermédiaire entre la moyenne de la collection et ce groupe d’hédonistes.

²⁰⁸ Il y a bien entendu des contre-exemples à cette « règle » associant facture schématique et mode narratif. Les illustrations de Germaine Bernard pour *Le Blé en herbe* de Colette (Fe69, 1928) (illustration 3-30), par exemple, sont de facture schématique et pourtant de mode interprétatif. Les images évoquent en effet le contexte du roman sans se référer étroitement au texte.

²⁰⁹ Sous la forme, pour Mirande, d’un bref rappel puisque nous avons déjà évoqué son parcours en tant que l’un des intervenants pour Daragnès.

Ce groupe d'artistes s'exprimait volontiers par le dessin, et moins par la gravure, et intervint donc plus particulièrement pendant les phases intermédiaires d'édition de la collection. Ses genres littéraires de prédilection étaient évidemment l'humour, l'aventure et les romans historiques, tous genres appelant des images schématiques et narratives. On observe cependant que Serveau fit appel à ces illustrateurs pour pratiquement tous les genres, ce que l'on vérifiera pour les cas de Jacquot, de Mirande et de Jodelet.

Nous ne disposons que d'informations limitées sur le parcours de Michel Jacquot (1877-1981) pour les raisons explicitées plus loin. Pendant l'entre-deux-guerres, cet artiste fut illustrateur d'actualité dans la presse²¹⁰, humoriste, affichiste et illustrateur de livres de jeunesse, en particulier pour Hachette et pour Ferenczi²¹¹. Jacquot est ainsi l'unique illustrateur du *Livre moderne illustré* identifié comme intervenant hors du secteur littéraire de la maison²¹². L'artiste est également le seul des principaux illustrateurs de la collection (tableau 47) à ne pas être référencé dans l'édition de luxe. Jacquot représente ainsi une sorte de « maillon manquant » entre l'édition populaire et l'édition de luxe, par l'intermédiaire de l'édition de vulgarisation. Serveau sollicite Jacquot pour quelques textes humoristiques, comme *Clochemerle* de Gabriel Chevallier (Fe274, 1937) (illustration 3-66) ou pour des romans d'aventure à l'instar de *La Fuite du kaïpan* d'Henry de Monfreid (Fe299, 1938) (illustration 3-71). L'essentiel toutefois de ses travaux pour la collection a trait à des romans de mœurs, comme *Les Épaves* d'A. Hermant (Fe134, 1931) (illustration 3-39), ou même à des romans psychologiques comme *Amok* de Stefan Zweig (Fe308, 1939), genres littéraires auxquels est en général associée une facture des images de type « reconstruction ». Cette association inhabituelle explique sans doute la part significative de cette reconstruction dans son profil (tableau 50, R=29 %), en complément, bien sûr, de la « schématisation », largement dominante.

Pendant l'Occupation, Jacquot adhéra au Rassemblement National Populaire et au Francisme²¹³. Il dessina des affiches pour la *Propaganda Staffel* et partit travailler en Allemagne en 1944. À la Libération, Jacquot fut condamné à la dégradation nationale à vie et interdit de

²¹⁰ François Solo, *Dico Solo en couleurs*, op. cit., p. 435.

²¹¹ Jean-Marie Embs, Philippe Mellot, *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse : 1840-1940*, Paris, Éd. de Lodi, 2006, p. 263.

²¹² L'identification des illustrateurs œuvrant dans l'édition populaire ou de jeunesse est très difficile. Celle-ci repose en effet sur l'observation de la signature des images, si elle existe, et de leur facture puisque les illustrateurs de ces ouvrages ne sont en général pas nommés. Nous avons ainsi eu « la chance » de pouvoir identifier la signature de Jacquot sur plusieurs opuscules de Ferenczi.

²¹³ Nous évoquons les parcours singuliers de deux des illustrateurs des collections de Fayard et de Ferenczi, Michel Jacquot et Charles-Jean Hallo, dans la référence : Jean-Michel Galland, « La censure informelle, les images parlent : politique et vulgarisation littéraire sous l'Occupation », dans *Histoires littéraires*, 2017, art. cit., p. 125-148.

publication pendant deux années²¹⁴. Il disparut des milieux de la presse et de l'édition. Du fait de cette carrière « écourtée », les informations à son sujet sont limitées.

Nous avons déjà évoqué le parcours d'Henry Mirande (1877-1955), un humoriste de presse que Daragnès avait amené à l'illustration littéraire, comme Gus Bofa, Chas Laborde ou Oberlé. Serveau fit appel à Mirande pour illustrer l'un des romans de Colette (*L'Envers du music-hall*, Fe90, 1929, illustration 3-36), deux romans de Carco (comme *Perversité*, Fe150, 1932, illustration 3-45), l'un des deux romans de Zweig parus dans la collection, etc. L'artiste traita systématiquement ses illustrations selon une facture schématique (tableau 50), proche donc de ses pratiques pour le dessin de presse, ce qui n'est pas en soi surprenant. Ce qui l'est plus, c'est que Mirande ait délaissé cette manière de s'exprimer lors de ses interventions chez Émile-Paul frères, puisque celles-ci ressortissent à la « reconstruction » (illustration 2-54). Un même illustrateur pouvait donc travailler, pour des textes équivalents en genre littéraire, de manière différente selon le type d'édition, luxe ou vulgarisation, qui le sollicitait²¹⁵.

On peut noter enfin que Mirande se refusait à graver²¹⁶. Ses dessins, du type « dessins au trait » en général, furent donc gravés sur bois par un autre artiste²¹⁷, ce qui, en l'espèce, était une opération discutable, puisqu'ensuite l'imprimeur utilisait des clichés pour reproduire les images. Comme nous l'avons explicité précédemment, il fallait, du moins à une certaine période, que les illustrations de la collection soient des « gravures sur bois »²¹⁸, et cet impératif conduisait à ces procédures curieuses de réalisation.

Plus que Mirande et surtout que Jacquot, Emmanuel Jodelet (1883-1973) fut d'abord un peintre avant d'être un humoriste de presse²¹⁹. Cette dernière activité²²⁰ ainsi que l'illustration de livres de jeunesse – Jodelet illustra en particulier pour Flammarion la série des *Heidi* – représentèrent cependant une part significative de ses activités. Il intervint également pour l'édition de luxe mais de manière limitée. Sa première intervention pour la collection – *Dansons la trompeuse* de R. Escholier (Fe3, 1923) – fut indirectement à l'origine du procès intenté à

²¹⁴ Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965 : xx^e siècle, deuxième génération, illustrateurs du monde entier nés entre 1885 et 1900*, op. cit., p. 858.

²¹⁵ Le délai accordé aux artistes pour leurs travaux et leur rémunération n'étaient évidemment pas identiques entre les deux secteurs de l'édition concernés.

²¹⁶ Comme nous l'avons signalé, Mirande pratiqua la lithographie pour ses interventions dans l'édition de luxe.

²¹⁷ À l'exception bien sûr des deux ouvrages imagés par Mirande parus pendant la phase où la collection admettait les illustrations non gravées.

²¹⁸ Du moins en dehors d'une période intermédiaire où cet impératif s'est assoupli.

²¹⁹ Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs, 1890-1945 : xx^e siècle, première génération*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1992, p. 562.

²²⁰ François Solo, op. cit., p. 449.

Ferenczi pour tromperie sur la marchandise. Jodelet, en effet, dessinait et gravait lui-même sur bois des illustrations ayant toute l'apparence de « dessins au trait » (illustration 3-21) et l'éditeur utilisa des clichés au zinc d'un tirage pour les reproduire. On retrouve ce même type d'illustrations de facture schématique pour bon nombre de ses interventions à l'instar de *Le Fils de Monsieur Poirier* de J.-J. Frappa (Fe146, 1932) (illustration 3-44). Quelques-uns de ses travaux pourraient, au contraire, rappeler son style en peinture, conduisant à des illustrations « académiques » (illustration 3-27). On peut s'expliquer ainsi son profil atypique d'illustrateur, avec une association inédite schématisation-académisme (tableau 50).

On peut enfin évoquer le parcours de Paul Jacob-Hians. Contrairement à ses collègues « hédonistes », Jacob-Hians ne fut ni un humoriste ni un illustrateur de presse. Ses activités principales étaient la peinture et la décoration²²¹. Comme Jodelet et Mirande, Jacob-Hians a quelques références dans l'édition illustrée de luxe. Dans la collection, il s'exprima principalement par la gravure sur bois, sans pour autant être un xylographe de renom. L'une de ses interventions, pour *Prisons de femmes* de F. Carco (Fe250, 1936) (illustration 3-64), – le seul ouvrage qu'il illustra de dessins – fait penser au travail de Chas Laborde.

Les « esthètes » au cœur de la collection

Les adeptes de la « reconstruction », que nous dénommons « esthètes », forment le principal groupe d'illustrateurs « différenciés »²²² du *Livre moderne illustré* avec 32 artistes représentant 72 titres. Seul Robert Antral, parmi les 10 principaux illustrateurs de la collection, fait partie de ce groupement. S'en approchent cependant Roger Grillon et Georges Tcherkessof dont nous évoquerons également la carrière dans ce paragraphe.

Les profils d'illustrateur du groupe des « esthètes », d'Antral, de Grillon et de Tcherkessof sont rassemblés sur le tableau 51 ci-après.

Tableau 51 Le profil d'illustrateur des « esthètes »

	Nb titres	Factures d'illustration				Modes d'illustration		
		R	R ⁿ	A	S	I	N	D
esthètes	72	84 %	-	7 %	9 %	82 %	2 %	16 %
Antral	7	81 %	-	-	19 %	92 %	4 %	4 %
Grillon	8	61 %	-	18 %	21 %	92 %	-	8 %
Tcherkessof	8	59 %	-	4 %	37 %	71 %	15 %	14 %
collection	325	43 %	-	32 %	23 %	75 %	8 %	17 %

²²¹ Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965 : xx^e siècle, deuxième génération, illustrateurs du monde entier nés entre 1885 et 1900, op. cit.*, p. 853.

²²² Un même critère de 70 % au moins d'illustrations de facture « reconstruction » est retenu pour définir ce groupe.

Les « esthètes » sont très proches, dans leurs modes d'illustration, des « académistes », avec très peu de narration et une certaine dose de décoration. Antral fait montre d'un profil-type d'esthète, avec cependant une part de schématisation plus poussée et une moindre propension à décorer les ouvrages. Grillon et Tcherkessof s'écartent du profil-type avec des illustrations pour partie académiques ou schématiques. Jacob-Hians et Tcherkessof ont en commun d'avoir un profil intermédiaire entre celui des « hédonistes » et celui des « esthètes », chacun d'eux étant proche de l'un de ces pôles esthétiques. Leurs modes d'illustration sont d'ailleurs assez proches, avec un taux de narration assez élevé.

Les « esthètes » se sont très majoritairement exprimés par la gravure sur bois (à 85 %), comme les « académistes » d'ailleurs, et *a contrario* des « hédonistes ». Serveau sollicita ce groupe d'illustrateurs pour à peu près tous les genres littéraires à l'exception des romans de « mœurs anciennes » (6 occurrences sur 72 titres) qui constituèrent l'apanage des « académistes ». Compte tenu de l'évolution par phase d'édition des genres littéraires publiés, on peut considérer, en simplifiant très fortement l'analyse, qu'il y eut d'abord une intervention préférentielle d'artistes « académistes », puis d'« hédonistes » et enfin d'« esthètes ». On peut observer en réalité de larges plages de recouvrement entre ces divers profils d'intervention. Nous donnerons ainsi de multiples exemples d'illustrations de facture « reconstruction » parmi les premières parutions du *Livre moderne illustré*.

Les profils professionnels des « esthètes » sont très divers, comme ceux des autres groupes. Plusieurs « débutants » furent des adeptes de la reconstruction, comme Geneviève Rostan ou Gaston Foubert (illustration 3-33), tous deux lauréats du Prix Gustave Doré.

On trouve également au sein de ces « esthètes » des graveurs sur bois de renom intervenant dans l'édition de luxe comme Jacques Boullaire (1893-1976), Pierre Falké (1884-1947)²²³ ou Le Champion (1903-1952), tous déjà cités comme étant intervenus pour Daragnès²²⁴. Au sein des « professionnels » de la gravure sur bois, on trouvait donc, comme on peut s'y attendre, des « académistes » et des « esthètes ».

Toutefois, le cœur de ce groupe semble être constitué par des artistes pratiquant à la fois la peinture pour une part significative de leurs activités et la gravure sur bois, des « peintres-graveurs » en quelque sorte. Répondent à ce profil professionnel-type des « esthètes » Robert

²²³ L'unique intervention, tardive, de Falké pour la collection le place ici parmi les esthètes. Ses travaux antérieurs pour Daragnès notamment amènent à classer cet artiste plutôt parmi les hédonistes.

²²⁴ Falké, par exemple, est l'un des rares illustrateurs étant intervenu à la fois à La Banderole, chez Émile-Paul frères et *Au cœur fleuri*.

Antral, dont nous retracerons la carrière ci-après, Germain Delatousche (1898-1966), qui intervint pour 6 titres de la collection²²⁵, Dignimont (1891-1975), l'ami de Serveau qui illustra deux ouvrages au tout début du *Livre moderne illustré* et notamment *Les Innocents* de F. Carco, (Fe7, 1924) (illustration 3-23), Jean-Paul Dubray (1883-1940), Pierre Dubreuil (1891-1970) qui illustra trois titres de la collection et présida les Peintres-Graveurs français après la dernière guerre, Marcel Gaillard (1886-1947) qui intervint notamment pour *Le Partage du cœur* de L. de Robert (Fe202, 1934) (illustration 3-57), Geneviève Granger (1877-1967), Louis Neillot (1898-1973), l'auteur de l'une des illustrations-type de la « reconstruction » (**illustration 3-72**), Colette Pettier (1907-1983) de même (illustration 3-69) ou encore Mario Prassinos (1916-1985).

Quand Serveau fit appel, en 1937 et en 1938, à Prassinos, pour illustrer, par exemple, *Olympe et ses amis* de F. de Miomandre (Fe279, 1937) (illustration 3-68), ce jeune artiste était proche des surréalistes²²⁶. À la même période, intervint un autre peintre, Gio Colucci (1892-1974) (illustrations 3-67 et 3-73), qui faisait, lui, partie, aux côtés de Léopold Survage, Jean Metzinger et Otto Freundlich, du groupe *Électrique* fondé par la galeriste Berthe Weill²²⁷ et dont nous avons déjà cité les travaux cubistes. Au cours des années 1937-1939, quelques-uns des illustrateurs « esthètes » au sein de la collection étaient donc proches de l'avant-garde artistique.

Font enfin partie de ce même groupe d'illustrateurs pratiquant la reconstruction des cas divers comme celui d'Ahu, un peintre peu connu²²⁸ qui donna l'une des premières illustrations nettement « modernistes » de la collection (illustration 3-25), de Claude Escholier, l'un des fils de Raymond Escholier²²⁹, à qui Serveau confia l'illustration de 6 ouvrages, de Robert Haardt, un illustrateur de petite renommée²³⁰ (illustration 3-65), de Robert Lemercier, qui illustra 4 titres de la collection et notamment *Nouvelles lettres à Françoise* de M. Prévost, (Fe155, 1932), (illustration 3-47), peu connu lui aussi²³¹, de François-Albert Quelvée (1884-1967), un peintre

²²⁵ Comme nous l'avons mentionné, Delatousche fit partie des peintres invités par Serveau à exposer en 1934 au Petit Palais.

²²⁶ Mario Prassinos, source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mario_Prassinos [consultée le 27/05/2019] et Janine Bailly-Herzberg, *Dictionnaire de l'estampe en France : 1830-1950*, Paris, Arts et métiers graphiques, diff. Flammarion, 1985, p. 265.

²²⁷ Gio Colucci, source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Gio_Colucci [consultée le 27/05/2019].

²²⁸ Emmanuel Bénézit, *op. cit.*, vol. 1, p. 65.

²²⁹ L'artiste Claude Escholier est peu connu. Son intervention dans la collection est probablement liée aux relations d'amitié entre Serveau et son père.

²³⁰ Cet illustrateur n'a, par exemple, qu'une seule référence dans le manuel de Luc Monod.

²³¹ R. Lemercier n'est pas référencé dans le manuel de Luc Monod.

qui fit une carrière notable²³² et que nous n'avons pas cité parmi le groupe central des « esthètes » car il ne semble pas avoir pratiqué la gravure sur bois (illustration 3-63), d'Andrée Sikorska, à la fois auteur et illustrateur de la collection (**illustration 3-31**) comme nous l'avons vu, enfin de Souto (illustration 3-74) dont nous avons brièvement mentionné le parcours de peintre ayant fui l'Espagne de Franco.

Les deux illustreurs principaux de la collection qui se rattachent à ce groupe des « esthètes », Grillon et Tcherkessof, ont des profils professionnels proches des peintres-graveurs, pour Grillon, et, pour Tcherkessof, des illustreurs de renom comme Boullaire, Falké ou Le Campion.

Le peintre Robert-Louis Antral (1895-1939), le seul des principaux illustreurs de la collection à faire vraiment partie de ce groupe des « esthètes », fit un court passage, interrompu par la guerre de 1914, aux Arts Déco. Il a également été un élève de Fernand Cormon et du sculpteur Antoine Bourdelle²³³.

Antral a mené une carrière de peintre, de graveur, d'illustreurs et de dessinateur de presse²³⁴. Il a également écrit sur l'art. Son œuvre peint a surtout trait à la mer et aux ports. Il a parcouru avec son chevalet toutes les côtes de France et de Méditerranée. Il a également peint Paris et sa banlieue. L'historien de l'art René Huyghe a comparé sa peinture à celle de Marquet : « Il peint comme Marquet dont il est le cadet pessimiste... »²³⁵. Philippe Pagnotta le rattache au courant « néo-réaliste »²³⁶.

De manière générale, son œuvre est imprégné de ses préoccupations sociales : « Il reste attentif à la misère sous toutes ses formes et aux problèmes sociaux »²³⁷. Marqué par la guerre de 1914-1918 où il a été blessé, son expérience lui inspira des bois gravés et, en 1917, une série de lithographies : *Les Évacués*. Il a également pratiqué l'eau-forte à partir de 1927.

Antral a illustré de nombreux ouvrages avec des bois gravés et des eaux-fortes, travaillant pour l'édition de luxe et de demi-luxe. Plusieurs de ces publications traitent de la mer et de la

²³² Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustreurs, 1890-1945 : xx^e siècle, première génération*, *op. cit.*, p. 941.

²³³ La plupart des informations biographiques sur Antral proviennent de la référence : *Antral*, exposition, 5 février-29 août 2010, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Châlons-en-Champagne, Châlons-en-Champagne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2010, 165 p.

²³⁴ François Solo, *op. cit.*, p. 22.

²³⁵ Cité par Philippe Pagnotta, dans *Antral*, exposition, *op. cit.*, p. 25.

²³⁶ Philippe Pagnotta, *ibid.*, p. 21.

²³⁷ Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 34.

vie difficile des marins, thème qui lui était cher après son expérience de jeunesse d'embarquement à bord d'un langoustier au large de la Mauritanie. Antral a également participé aux illustrations de *Paris 1937* aux côtés de son ami Clément Serveau. On peut également rappeler que ce dernier l'avait invité à exposer au Petit Palais en 1934.

Au sein du *Livre moderne illustré*, Antral est intervenu pour illustrer des textes souvent classés dans le genre « réaliste », en phase avec ses préoccupations sociales, comme les romans de son ami Marc Elder, l'auteur d'une monographie à son sujet²³⁸, ou comme *Hans le marin* d'Édouard Peisson (Fe206, 1934). Il a également travaillé pour *Le Livre de demain* de Fayard.

Robert Antral est décédé prématurément en 1939 à 43 ans. Sa veuve, Madeleine Antral, s'attacha à perpétuer sa mémoire.

Roger Grillon (1881-1938) suivit des cours aux Beaux-Arts de Paris. Il mena une carrière de peintre, de graveur²³⁹ et d'illustrateur²⁴⁰. Il s'établit très tôt dans le sud, à Céret, puis à Saint-Paul-de-Vence, à Prades et enfin, à partir de 1927, à Lagrasse dans les Corbières²⁴¹. Il fut surtout un paysagiste, avec un style proche de celui de Paul Cézanne et son œuvre peint eut une certaine renommée pendant les années 1930 à 1960 :

Parmi tous les artistes que la leçon de Cézanne exalta de 1906 à 1914, Roger Grillon est un de ceux qui tirèrent parti de son influence le plus intelligemment, en même temps qu'avec le moins d'ostentation²⁴².

Grillon a pratiqué toutes les techniques de gravure, pointe-sèche, lithographie et bois. En illustration, il est intervenu pour l'édition de luxe et de demi-luxe ainsi que pour les deux collections de Fayard et de Ferenczi, en étant ainsi, comme Cochet, l'un des principaux illustrateurs de vulgarisation. L'œuvre de Roger Grillon est à peu près oublié aujourd'hui.

Serveau sollicita ce peintre pour illustrer plusieurs romans relevant de l'« exotisme » comme *L'Initiation de Diane* de J.-H. Rosny aîné (Fe200, 1934) (illustration 3-56) ou *Le Pacha*

²³⁸ Marc Elder, Henry-Jacques, *Antral*, 38 reproductions de tableaux et dessins, Paris, Girard et Bunino, 1927, 67 p.

²³⁹ Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 161.

²⁴⁰ Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs, 1890-1945 : xx^e siècle, première génération*, *op. cit.*, p. 459.

²⁴¹ Jean Girou, « Roger Grillon, peintre des Corbières » dans Jean Girou, *Peintres du Midi : Jacques Gamelin, Jean Jalabert, Odilon Redon, Pierre Laprade, Roger Grillon, Achille Laugé, Hermine David, Marc Chagall, Jacques Ourlal, Paul Sibra, Raymonde Martin-Duclos, Louis-Paul Amiel, Marc Saint-Saens*, Paris, Flourey, 1939, p. 93-96.

²⁴² Robert Rey, « Roger Grillon », dans *Exposition rétrospective Roger Grillon*, Poitiers 1881-Paris 1938, musée des Beaux-Arts, 10 mai-8 juin 1952, Poitiers, les Amis des musées de Poitiers, 1952, [p. 3].

de *Tombouctou* d'A. Demaison (Fe220, 1935) (illustration 3-60). L'artiste intervint également pour *Le Nœud de vipères* de F. Mauriac (Fe231, 1935).

Georges Tcherkessof (1900-1943) est né à Leningrad et n'est arrivé en France qu'en 1925. En Russie, il était proche d'un groupe d'artistes dits du « Monde de l'Art »²⁴³. Tcherkessof s'était formé à la xylographie avant d'arriver en France et il pratiqua essentiellement cette technique pour ses gravures. Il exposa à la SGBO²⁴⁴.

Tcherkessof était peintre, essentiellement de paysages du Midi, et décorateur de théâtre²⁴⁵. Il fit cependant principalement carrière dans l'illustration, travaillant pour l'édition de luxe et pour les deux collections de vulgarisation. Il intervint également pour des livres de jeunesse²⁴⁶. Arrivé en France alors que la vogue du bois gravé était passée, Tcherkessof connut sans doute une existence difficile. Il se suicida à Paris en 1943.

Serveau sollicita Tcherkessof pour illustrer des textes très divers, certains ayant trait à la Russie (*L'Amour en Russie* de C. Anet, Fe107, 1930) et d'autres sans rapport aucun avec son pays d'origine (*Les Aventures de Jérôme Bardini* de J. Giraudoux, Fe265, 1937). Sa manière d'illustrer est proche de celle de Le Campion avec notamment des images aux scènes multiples comme celles qu'il dessina pour *Notre-Dame de la Sagesse* de P. Dominique (Fe144, 1932) (illustration 3-42) ou pour *Bénédiction* de C. Silve (Fe329, 1939) (illustration 3-76). Il s'agit dans certains cas d'une stratégie pour traduire les états d'âme ou les rêves des héros du roman, que l'on peut comparer à celles, très différentes, mises en œuvre par Serveau, l'allégorie, ou par Sikorska, l'expressionnisme. Un tel procédé traduit cependant, bien souvent, le souci de Tcherkessof d'« informer » au mieux le lecteur, souci que l'on peut alors relier à la propension de l'artiste à illustrer de manière schématique et, le cas échéant, narrative (tableau 51).

Des illustrateurs généralistes capables de s'adapter au sujet à traiter

Nous avons cherché à identifier les carrières-types des illustrateurs de la collection en prenant comme canevas la facture de leurs images. Les « académistes » s'avèrent ainsi avoir typiquement fait partie des graveurs sur bois historiques, les « hédonistes », ou adeptes de la

²⁴³ *Bibliophilie russe*, source [consultée le 26/05/2019] :

<http://bibliophilierusse.blogspot.com/archive/2007/06/26/bouquet-de-georges-tcherkessoff.html> .

²⁴⁴ Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 352.

²⁴⁵ *Loc. cit.*

²⁴⁶ Jean-Marie Embs, Philippe Mellot, *op. cit.*, p. 284.

schématisation, étaient ou avaient été des humoristes de presse, enfin les « esthètes », pratiquant la reconstruction, avaient en général un profil professionnel de peintre-graveur.

Toutefois, bon nombre des illustrateurs du *Livre moderne illustré* présentent un profil esthétique de leurs travaux (factures et modes d'illustration) variable au cours du temps, comme Serveau, ou constant mais intermédiaire entre les diverses catégories. Il semble possible, en général, de rapprocher ces illustrateurs de tel ou tel cas-type déjà identifié comme nous l'avons fait pour Cochet, pour Jacob-Hians, pour Grillon ou pour Tcherkessof.

Il apparaît cependant qu'une sorte de quatrième catégorie d'illustrateurs, dont fait partie Serveau, émerge de notre analyse. Nous nous proposons d'en cerner les contours en examinant les parcours professionnels des deux « derniers » illustrateurs principaux de la collection (tableau 47) qui s'avèrent inclassables dans l'un des catégories esthétiques déjà mentionnées, François-Martin Salvat et Constant Le Breton. Les profils esthétiques moyens de ces deux artistes sont répertoriés sur le tableau 52 ci-après.

Tableau 52 Les profils d'illustrateur de Salvat et de Le Breton

	Nb titres	Factures d'illustration				Modes d'illustration		
		R	R ⁿ	A	S	I	N	D
Salvat	13	36 %	-	32 %	32 %	93 %	5 %	2 %
Le Breton	7	37 %	-	34 %	29 %	73 %	14 %	13 %
collection	325	43 %	-	32 %	23 %	75 %	8 %	17 %

Les deux artistes se sont exprimés en moyenne dans la collection avec des factures d'images réparties pratiquement à part égale entre académisme, reconstruction et schématisation. Ils présentent tous deux par ailleurs, mais plus particulièrement Le Breton, des profils fort proches de la moyenne du *Livre moderne illustré*.

François-Martin Salvat (1892-1974) a suivi les enseignements de l'École des beaux-arts de Toulouse en 1911 puis a été élève de l'Académie Julian et dans l'atelier de Fernand Cormon en 1913²⁴⁷. Il aurait été initié à la gravure sur bois par des ouvriers allemands travaillant chez son père qui était sculpteur sur bois²⁴⁸.

Salvat a mené une carrière de peintre, de graveur, d'illustrateur et de décorateur de théâtre ; il réalisait également des dessins publicitaires. Il a pratiqué toutes les techniques de

²⁴⁷ Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965 : xx^e siècle, deuxième génération, illustrateurs du monde entier nés entre 1885 et 1900*, op. cit., p. 1397.

²⁴⁸ Agnès de Belleville de Vorges, op. cit., p. 330.

gravure, le bois, la pointe-sèche, la lithographie et l'eau-forte. Salvat a exposé à la SGBO²⁴⁹ et a longtemps présidé la société de gravure *Le Trait* qui était ouverte à tous les procédés.

Pour ses travaux d'illustration, Salvat a pratiqué ces diverses techniques de gravure mais également le dessin et l'aquarelle. Il a illustré des ouvrages pour de nombreux éditeurs de luxe et de demi-luxe jusqu'aux années 1960, Piazza, Calmann Lévy, Grasset, À l'Enseigne du Pot Cassé, Les Nouvelles Éditions Latines, La Table Ronde etc... En matière d'édition de vulgarisation, Salvat n'est pas intervenu pour *Le Livre de demain* de Fayard mais seulement pour Ferenczi. Il succéda en 1930 à Maximilien Vox comme directeur artistique chez Grasset, intervenant, comme son prédécesseur, autant sur la présentation typographique des ouvrages que sur leurs éventuelles illustrations.

Parmi les illustrateurs de la collection, Salvat est probablement l'artiste qui eut le parcours professionnel le plus proche de celui de Serveau en étant à la fois un peintre et un directeur artistique d'édition. Il intervint cependant bien plus que Serveau dans l'édition de luxe.

Serveau le sollicita pendant les phases intermédiaires de la collection pour illustrer toutes sortes de textes, depuis des romans historiques, comme *Jeanne d'Arc* de J. Delteil (Fe50, 1927), jusqu'à des textes sur l'étranger, comme *Le Chef à l'étoile d'argent* de J. Peyré (Fe270, 1937), en passant par plusieurs romans à la fois réalistes et régionaux d'A. Chamson, comme *Roux le bandit* (Fe160, 1932) (illustration 3-48) ou *Héritages* (Fe209, 1934) (**illustration 3-58**). Salvat apparaît ainsi comme un « généraliste » de l'illustration, à l'instar de Serveau, à même de traiter de tous les sujets et d'adapter son style au texte, d'où, en partie, cette répartition à part égale des factures d'illustration observées. Autant à l'aise en gravure qu'en dessin (l'**illustration 3-58** est l'exemple-type des dessins en couleurs les plus sophistiqués de la collection), il a pratiqué surtout le bois en couleurs jusqu'en 1933 et les dessins en couleurs par la suite. On observe dans son cas une nette tendance à produire des images schématiques dès lors qu'il s'agit de dessins et non plus de gravures, ce qui accentue la répartition entre les factures d'image. Cette tendance n'affecte en rien le caractère strictement interprétatif de ses illustrations (tableau 52). On comprendra, par exemple, à la seule vue de l'**illustration 3-58**, que Salvat ne reproduit aucune scène du roman de Chamson mais qu'il évoque, en une seule image, la misère des familles d'ouvriers dont l'usine est condamnée.

²⁴⁹ *Loc. cit.*

Constant Le Breton (1895-1985) est né dans le Maine-et-Loire et est décédé à Paris où il a résidé toute sa vie²⁵⁰. Admis aux Arts Déco en 1912, mais n'ayant pas obtenu de bourse, il ne put en suivre les cours. À son retour de l'armée d'Orient, où il s'était fait remarquer pour ses croquis de guerre, Le Breton se forma pratiquement seul à la peinture et apprit la gravure en travaillant pour l'éditeur Florent Schmied. Il devint rapidement, dès le début des années 1920, un graveur sur bois et un illustrateur reconnu, travaillant pour les éditions de luxe ou de demi-luxe, Crès, Kieffer, La Pléiade, etc., et pour les deux collections de vulgarisation de Fayard et de Ferenczi. Daragnès, par exemple, fit appel à lui pour un ouvrage à La Banderole.

Le Breton mena en parallèle une carrière notable de peintre de paysages et surtout de portraitiste²⁵¹ pour des commandes officielles ou pour des personnalités comme Alphonse de Châteaubriant, Charles Dullin ou André Derain, et plus tard Léon Jouhaux, le général Bloch-Dassault ou Ingrid Bergman, « l'un des derniers qui fasse ressemblant tout en pratiquant un art robuste et sain »²⁵²... Avec ses amis Antral et Maximilien Luce, il faisait partie du comité des Indépendants. Le Breton exposa lors de multiples salons et dans des expositions privées chez Druet et dans d'autres galeries. Comme Antral, il participa en 1934 à l'exposition organisée au Petit Palais par Serveau. Ainsi que nous l'avons avancé à propos de cet événement, Serveau s'était à l'époque rapproché, dans sa manière de peindre, d'Antral et de Le Breton et ces trois artistes pouvaient être considérés comme des « peintres de la réalité », ainsi que le précise Bruno Foucart pour Le Breton :

Ce n'est pas qu'il soit très difficile de situer Le Breton. Il appartient à l'évidence à ces peintres de la réalité, au beau et bon métier, qui ont essayé de mettre un peu d'ordre et de tradition dans la peinture de l'après-première guerre mondiale, à la suite des stupéfiantes et bouleversantes inventions qui avaient, dans la première décennie du XX^e siècle, révolutionné l'art occidental²⁵³.

À l'instar de Salvat, Le Breton intervint pour *Le Livre moderne illustré* pendant les phases intermédiaires. En spécialiste de la xylographie, il donna souvent à Serveau des bois, en général en couleurs, le cas échéant complétés par des dessins. Toujours comme Salvat, Le Breton intervint pour illustrer des textes très variés. Il était ainsi capable d'illustrer des romans de

²⁵⁰ Nous complétons ici la description du parcours de Le Breton dont nous avons commenté les débuts à propos de son intervention pour La Banderole. Les informations biographiques sur cet artiste sont notamment issues de la référence : Association des amis de Constant Le Breton, *Constant Le Breton, 1895-1985*, publ. à l'occasion de l'exposition du centenaire, organisée par le musée Marmottan-Claude Monet, Paris, 1995, Paris, Union latine, Association des amis de Constant Le Breton, 1996, p. 12-13.

²⁵¹ Jean-Marie Le Breton, *Constant Le Breton : un peintre dans le siècle, 1895-1985*, op. cit., p. 102-103.

²⁵² Emmanuel Bénézit, op. cit., vol. 6, p. 511.

²⁵³ Bruno Foucart, « Comment situer Constant Le Breton » dans Association des amis de Constant Le Breton, *Constant Le Breton, 1895-1985*, op. cit., p. 7.

terroir de L. Daudet (*Un jour d'orage*, Fe124, 1931) ou de M. Genevoix (*Les Mains vides*, Fe128, 1931), des romans de « mœurs anciennes » comme *La Réponse du Seigneur* d'A. de Châteaubriant (Fe235, 1935) jusqu'à des textes éminemment modernes et, à l'époque, controversés, comme *Les Conquérants* d'A. Malraux (Fe166, 1933) (illustration 3-49), adaptant à chaque fois sa manière d'illustrer au sujet, avec, par exemple, des bois « académiques » pour le récit d'A. de Châteaubriant et des images schématiques pour le roman de Malraux.

Au-delà donc des illustrateurs spécialisés, en quelque sorte, ayant un style propre qui les rendait aptes à illustrer certains genres de romans, il existait, pendant l'entre-deux-guerres, des illustrateurs « généralistes » qui avaient une maîtrise suffisante de leur art, mais aussi la souplesse d'esprit, pour illustrer toutes sortes de textes avec des images en correspondance avec leur genre littéraire. Daragnès faisait partie de ce groupe d'artistes. Serveau, Salvat et Le Breton en sont d'autres exemples, chacun d'eux ayant évidemment sa « touche » personnelle.

Le rôle de Serveau et le « métier » d'illustrateur pour la collection

Nous traitons dans ce paragraphe du rôle de Serveau chez Ferenczi et du métier d'illustrateur pour la collection.

Les interventions de Serveau chez Ferenczi pour d'autres publications que Le Livre moderne illustré

Nous évoquons ici rapidement les éventuelles interventions de Serveau hors de la collection. Deux publications « éphémères » de Ferenczi parurent, en effet, accompagnées d'illustrations, la revue de luxe *Demain* (1924-1925), dirigée par Raymond Escholier, et la série « grand public » des *Cahiers illustrés* (1932-1933).

Dans le cas de *Demain*, tout semble indiquer qu'Escholier assura tout à la fois la direction littéraire et la direction artistique de la revue. Serveau, par exemple, n'apparaît au sommaire des illustrateurs que sur un seul des 15 numéros publiés, le n° 5²⁵⁴. De nombreux illustrateurs de *Demain* – des graveurs sur bois en l'occurrence – ne figurent pas, par ailleurs, parmi les intervenants du *Livre moderne illustré*. Il s'agit plutôt de graveurs de renom comme Bécan, Carlègle, Roubille, Jou, Thiollière, Picart Le Doux ou Pierre Gusman. Ces artistes devaient faire partie des relations qu'Escholier avait, dès cette époque, su établir du fait notamment de ses diverses fonctions dans le milieu des arts. Il est donc peu probable que Serveau ait joué un rôle de direction artistique pour cette revue.

²⁵⁴ Serveau illustra au contraire la plupart des premiers numéros du *Livre moderne illustré*.

Il en va sans doute différemment des *Cahiers illustrés*, ces publications à bas prix qui se présentaient comme un journal. Plusieurs des illustrateurs de ces *Cahiers*, parus en 1932-33, comme Jacquot, Dufour, Graux, Jodelet, etc. étaient en effet précédemment intervenus pour *Le Livre moderne illustré*. Il est donc plausible que Serveau coordonna leurs travaux pour cette publication. Il s'agirait alors du seul cas d'intervention de Serveau chez Ferenczi en dehors du *Livre moderne illustré*²⁵⁵.

Le rôle de Serveau et le métier d'illustrateur pour la collection

Nous donnons ici quelques indications sur le rôle de Serveau en tant que directeur artistique de la collection et sur le « métier » des illustrateurs qu'il sollicitait. En l'absence d'archives, il s'agit de supputations établies à partir des quelques documents disponibles²⁵⁶.

Il apparaît tout d'abord qu'il existait une programmation des titres à paraître dans la collection établie très certainement par Henri Ferenczi²⁵⁷. Cette programmation permettait à Serveau de choisir les illustrateurs et d'organiser leurs interventions. Elle découlait, comme nous l'avons signalé, du travail préalable, effectué par H. Ferenczi, de négociation des droits de réédition des ouvrages s'il ne s'agissait pas de textes « de la maison ».

Ces plannings étaient cependant soumis à divers aléas. Un exemple concerne la publication dans la collection de *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline (Fe226ab, 1935). Dans un encart publicitaire, l'éditeur annonçait « fièrement » la prochaine parution de cet ouvrage déjà très connu et dont l'édition originale ne datait que de trois ans auparavant. Ferenczi prévenait son lectorat que le livre de Céline allait paraître en deux tomes pour une édition complète. Mais cet encart ne parut que quelques semaines avant la sortie de l'ouvrage. Visiblement, Ferenczi avait dû reprogrammer en urgence ses parutions pour faire passer le titre de Céline avant d'autres. Serveau eut donc un temps très court pour assurer l'illustration du livre. Sans doute est-ce pour cette raison qu'il l'illustra lui-même. Les deux tomes ne contiennent d'ailleurs qu'un nombre limité de gravures.

A contrario, il est probable que Ferenczi, comme Fayard, gardait « en réserve » un certain nombre de titres déjà illustrés, prêts à être imprimés, en fonction des circonstances ou des

²⁵⁵ Ferenczi n'édita aucun texte littéraire illustré en dehors de sa collection de vulgarisation.

²⁵⁶ Nous résumons dans ce paragraphe un travail effectué antérieurement, avec quelques compléments ponctuels : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.*, vol. 1, p. 239-249.

²⁵⁷ Des bribes d'information à ce sujet se retrouvent, par exemple, dans les courriers échangés entre G. Chéreau et H. Ferenczi.

retards. Nous avons pu, par exemple, constater quelques cas de parutions « posthumes », pour lesquels l'ouvrage était diffusé alors que l'illustrateur était décédé.

Mais globalement, ces reprogrammations, ou peut-être ces manques de programmation, ont amené les illustrateurs, ou les critiques de bibliophilie, à déplorer les délais très courts qui leur étaient imposés.

Roger Avermaete, par exemple, soulignait le caractère hâtif des travaux effectués par les graveurs des collections de Fayard et de Ferenczi :

Les collections littéraires à bon marché, lancées par les maisons Fayard et Ferenczi, ont contribué pour une large part à cet épanouissement extraordinaire de l'art xylographique en France. Malheureusement, nombre de ces travaux témoignent d'une production hâtive. Ce n'est pas toujours la faute du graveur²⁵⁸.

Serveau procédait ensuite au choix de l'illustrateur. Il s'agissait théoriquement de sa seule décision. Nous avons trace cependant de multiples interférences.

Henri Ferenczi pouvait tout d'abord peser dans ce choix pour de multiples raisons. À la suite, par exemple, des négociations compliquées avec G. Chéreau qui précédèrent l'édition du *Flambeau des Riffault* dans la collection, H. Ferenczi écrivait à l'auteur :

Je vous fais porter une collection du Livre Moderne Illustré (brochés, n'ayant pas actuellement en magasin de volumes reliés) pour que vous puissiez choisir l'illustrateur du « Flambeau des Riffault » qui est à la composition et dont vous recevrez les épreuves incessamment²⁵⁹.

H. Ferenczi ne mentionne même pas l'existence de Serveau ou son rôle et laisse à l'auteur le libre choix de son illustrateur parmi les artistes qui étaient déjà intervenus pour la collection. Sans doute s'agissait-il de finir d'amadouer Chéreau ou de lui donner des gages d'importance. En tout cas, Chéreau choisit Serveau pour *Le Flambeau des Riffault* (Fe20, 1925). Cette même citation met également en évidence que l'illustrateur n'était pas choisi alors que l'ouvrage était à la composition !

Nous disposons ensuite de plusieurs exemples d'interférences directes des auteurs sur le choix de l'illustrateur pour des raisons diverses, liens d'amitié anciens, précédentes interventions de l'artiste pour l'auteur, etc. On peut noter ainsi des associations préférentielles entre l'illustratrice Ciechanowska et l'auteur(e) Jean Balde, entre Salvat et A. Chamson, entre Le Breton et L. Daudet, entre L.-W. Graux et M. Le Franc, entre A. Brivot et J.-H. Rosny aîné

²⁵⁸ Roger Avermaete, *op. cit.*, p. 70.

²⁵⁹ BNF Arsenal, Ms-15637, courrier de H. Ferenczi à G. Chéreau du 25 juin 1924 (tableau 57).

ou encore entre Alaux et A. Savignon. De telles préférences pouvaient d'ailleurs découler d'un choix initial de Serveau comme dans le cas de Louis-William Graux. D'après la petite fille de cet illustrateur, Martine Vidal²⁶⁰, Serveau aurait sollicité Graux pour illustrer le premier roman de Marie Le Franc paru dans la collection, *Grand Louis l'innocent* (Fe85, 1929). L'auteur – et le directeur artistique de la collection – ayant apprécié son travail, l'artiste intervint pour tous les titres suivants de la romancière, soit pour un total de six ouvrages.

Dans le même registre, on peut noter les préférences de Serveau lui-même dans ses choix d'intervention en tant qu'illustrateur. Il intervint ainsi particulièrement pour des textes de Colette (7 sur 12), de G. Duhamel (5 sur 7), de R. Escholier (3 sur 6), de J. Giraudoux (3 sur 5) et d'A. Hermant (4 sur 6) pour ne citer que des auteurs plusieurs fois édités dans la collection. Colette et R. Escholier étaient en quelque sorte des « collègues » de Serveau chez Ferenczi²⁶¹. Escholier devint ensuite un ami proche. Il est probable d'ailleurs que Serveau fit la connaissance d'Escholier au sein de la maison au cours des années 1923-1925. Il n'intervint pas lui-même, en effet, pour le premier roman de l'auteur paru en 1923 dans la collection²⁶² mais à de multiples reprises par la suite.

Serveau choisissait donc l'illustrateur en tenant compte de ces éventuelles interférences ou préférences. Connaissant le profil de chacun des artistes de son réseau, leurs thèmes d'imagerie favoris aussi (la mer pour Cochet ou Antral, les animaux pour Guyot, etc.), il accordait au mieux texte et illustrateur, en tenant compte également de leur disponibilité.

Serveau donnait ensuite ses consignes comme le nombre de bois à réaliser, le nombre de hors-texte etc. Il semble qu'une pratique habituelle était de transmettre à l'illustrateur une édition courante du roman annotée²⁶³.

Les illustrateurs avaient ensuite besoin, la plupart du temps, de documents (photographies, ouvrages descriptifs, etc.) sur le thème du roman pour réaliser leur travail. Nous disposons, par exemple, de courriers échangés entre Serveau et Chéreau à propos des illustrations

²⁶⁰ Nous remercions ici Martine Vidal pour son témoignage et pour les documents qu'elle nous a communiqués (voir plus loin).

²⁶¹ On peut noter que Serveau n'intervint qu'une seule fois pour un roman de Chéreau, le premier paru, alors que cet auteur était censé, lui aussi, être un collègue, directeur littéraire, au sein de la maison. C'est l'un des indices laissant penser que le rôle de Chéreau fut limité au sein de la maison d'édition et très limité, voire inexistant, pour *Le Livre moderne illustré*.

²⁶² Il s'agit du titre n° 3 illustré par Jodelet.

²⁶³ Martine Vidal, la petite fille de L.-W. Graux, nous a, par exemple, communiqué le « scan » d'un roman paru chez Grasset et comportant les croquis préparatoires à la version illustrée à paraître dans *Le Livre de demain* de Fayard.

du *Flambeau des Riffault*. Dans l'une de ces lettres, Serveau explique à Chéreau que, n'ayant pas reçu les éléments que ce dernier était censé lui faire parvenir, il avait commencé à se documenter par lui-même :

Au moment où j'ai reçu votre première lettre (fin juillet), j'ai demandé à Ferenczi vos documents que je croyais en sa possession ; il m'a dit ne pas les avoir ; je me suis donc mis en quête moi-même. Le docteur Goubille de Champagne-les-Marais doit m'envoyer des photos que j'attends encore ; j'ai trouvé des formes des bateaux et des costumes dans un livre sur le maraîchinage ; un beau sujet, un pauvre livre, mais pour moi de précieux renseignements [...] ²⁶⁴.

Il n'était donc pas toujours simple d'obtenir des romanciers les éléments nécessaires, qu'il s'agisse ou non d'auteurs de la maison. En position d'intermédiaire entre les écrivains et les illustrateurs, Serveau consacra donc sans doute pas mal de temps à cette question.

Nous n'avons pratiquement aucune information sur la suite du processus. Les illustrateurs, en l'occurrence des graveurs sur bois la plupart du temps, transmettaient apparemment leurs bois et des tirages à Serveau qui, le cas échéant, sélectionnait les illustrations à retenir. Claude Fayette, qui récupéra le fonds d'atelier de Serveau, détient ainsi de nombreux tirages d'illustrations de la collection que l'on retrouve, pour certaines, dans les livres publiés et d'autres non, alors qu'elles font visiblement partie d'une même série ²⁶⁵.

Les bois d'origine ou les dessins finalement retenus devaient ensuite être transmis par Serveau à l'imprimerie. Les illustrateurs n'étaient très certainement pas associés à l'impression, à caractère « industriel », de leurs travaux. Il est probable, en revanche, que Serveau s'impliqua dans la mise au point des procédés d'impression utilisés lorsqu'il y eut des changements de techniques, des bois en noir aux bois en couleurs puis aux illustrations diverses, de manière, ensuite, à répercuter les consignes nécessaires aux intervenants.

L'imprimeur effectuait alors les clichés nécessaires et, s'il s'agissait de gravures, archivait les bois d'origine. Entre les collections de Fayard et de Ferenczi, ce sont donc probablement quelques 10 000 bois gravés de l'entre-deux-guerres qui sont, depuis, partis en fumée.

Nous donnons enfin quelques indications sur la rémunération des illustrateurs par Ferenczi. Comme cela est généralement le cas, en particulier en France, ces questions ne sont pratiquement jamais abordées, ni par les artistes, ni par les « observateurs ». Les informations

²⁶⁴ BNF Arsenal, Ms-15627, courrier de C. Serveau à G. Chéreau du 2 octobre 1924 (tableau 57).

²⁶⁵ Nous remercions ici Claude Fayette pour la transmission des photographies d'une centaine d'illustrations.

disponibles sont donc très limitées. Nous n'avons trouvé en fait que deux références abordant le sujet, déplorant toutes deux les faibles rétributions en vigueur chez Fayard et chez Ferenczi du moins à partir des années 1930.

Le critique d'art et de bibliophilie Jean-Daniel Maublanc faisait ainsi un lien, en 1943, entre les rémunérations limitées des illustrateurs et la dégradation de la qualité des ouvrages des deux collections de vulgarisation alors que, pour lui, « l'idée [de ces collections] était bonne » :

Mais la commercialisation des collections n'avait pas tardé. Les tirages n'étaient plus aussi soignés, on s'adressait à des graveurs de seconde zone pour obtenir des rabais sur leur travail, et quand je dirai qu'on accordait, en moyenne, 2 500 francs à un artiste pour graver 15 ou 20 bois d'un livre, qu'il fournissait ses buis, qu'il mettait le livre en page, et que, ces dernières années, ce mince pactole était encore passablement réduit, j'aurai donné l'une des raisons de la légèreté du travail et du sabotage de la présentation²⁶⁶.

En 1953, l'historien du livre Jean-Alexis Néret, commentant le développement de la gravure sur bois hors des éditions de luxe, donnait lui aussi l'une des très rares indications trouvées sur la rémunération des illustrateurs pour ce genre de travaux :

Mais le bois souffrit des « bonnes affaires » de douteux éditeurs qui firent graver des débutants sans rétribuer leur travail (offrant, en 1928, mille francs pour 50 bois gravés)²⁶⁷.

De ces deux citations, il est possible, tout d'abord, d'inférer que les illustrateurs étaient rémunérés au forfait et non, comme les auteurs des textes, en pourcentage des montants de vente. Des forfaits de plusieurs milliers de francs, au cours des années 1920, pouvaient correspondre, typiquement, à un mois de salaire d'ouvrier. En revanche, une somme de mille francs pendant les années 1930 ne correspondait plus qu'à une semaine du même salaire. On peut ainsi s'expliquer les commentaires de Maublanc et de Néret.

Ces éléments sont évidemment à mettre en rapport avec le constat effectué d'un prix des ouvrages resté fixe à 3 F 50 de 1926 à 1937, obligeant Fayard et Ferenczi à rogner sur tous les coûts. Ils sont par ailleurs compatibles avec le profil professionnel moyen observé sur la population des illustrateurs de la collection, c'est-à-dire des acteurs marginaux de l'édition de luxe, à même d'accepter des rémunérations limitées, étant entendu que les forfaits offerts devaient être variables selon le statut de l'artiste sollicité. Enfin, ces informations très succinctes de rémunération corroborent l'idée que cette activité d'illustrateur pour les deux collections ne

²⁶⁶ Jean-Daniel Maublanc, *Images, op. cit.*, p. 91.

²⁶⁷ Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français : des origines à nos jours...*, op. cit., p. 327.

pouvait avoir, pour un artiste, qu'un caractère ponctuel ou d'appoint, l'équivalent, comme nous l'avons déjà avancé, de piges pour un journaliste.

Les orientations en termes de genre du *Livre moderne illustré*

Notre propos dans ce paragraphe est de donner quelques indications rapides sur les orientations du *Livre moderne illustré* en termes de genre, essentiellement par comparaison avec celles du *Livre de demain* de Fayard. Il ne s'agit donc pas d'une étude de genre à proprement parler. En revanche, les informations rassemblées pourraient contribuer à mener une telle étude.

La place des romancières au sein des deux collections

Le tableau 53 ci-après liste les romancières rééditées entre 1923 et 1939 dans les deux collections avec le nombre de titres correspondant.

Tableau 53 Les romancières des collections de Fayard et de Ferenczi

Auteur	Nombre de titres	
	Fayard	Ferenczi
Marguerite Audoux	2	-
Jean Balde ^a	-	3
Vicki Baum	-	1
Pr ^{esse} Bibesco	3	1
Claude Chauvière	2	-
Colette	6	12
Lucie Delarue-Mardrus	1	15
Jeanne Galzy	-	5

Marion Gilbert	-	1
Gyp ^a	-	3
Myriam Harry	6	-
Gérard d'Houville ^a	5(+2) ^b	-
Marie Le Franc	-	5
Irène Némirovsky	-	2
Rachilde	-	4
Alexandra Roubé-Jansky	1	-
Claude Silve ^a	-	1
Marcelle Vioux	3	-
total	29(+2)	53
proportion	15 %	16 %

Nota a : il s'agit des noms de plume de ces romancières. Nota b : Gérard d'Houville a participé à deux ouvrages collectifs parus dans *Le Livre de demain*.

Les deux collections ont publié à peu près la même proportion de romans écrits par des femmes, 15 %.

Nous avons signalé, pour Ferenczi, le rôle de cet éditeur en tant que « maison d'accueil » de femmes-écrivains « libérées », si ce n'est féministes²⁶⁸, avec la présence à son catalogue de Lucie Delarue-Mardrus, de Colette et de Rachilde notamment. Cette orientation se retrouve bien sûr pour *Le Livre moderne illustré*, où ces trois auteurs sont largement présents, aux côtés de Jeanne Galzy et de Marion Gilbert, toutes romancières que l'on peut également considérer comme des femmes « libérées ».

²⁶⁸ Comme nous l'avons précédemment indiqué, Colette ne se considérait pas comme « féministe » *a contrario*, par exemple, de Marion Gilbert, une militante affirmée en ce domaine.

La collection de Fayard s'avère plus conservatrice sur ce plan que celle de Ferenczi. L'écart entre les deux collections est cependant affaire d'appréciation selon que l'on classe ou non des romancières comme Myriam Harry ou comme Gérard d'Houville dans cette même catégorie des femmes « libérées ».

La place des illustratrices au sein de la collection

Le tableau 54 ci-après répertorie les interventions d'illustratrices pour les deux collections sur la période 1923-1939²⁶⁹.

Tableau 54 Les illustratrices des collections de Fayard et de Ferenczi

Illustratrice	Nombre de titres	
	Fayard	Ferenczi
Angelina Beloff	1	
Renée Benoît	1	
Germaine Bernard	-	3
Chérianne	-	1
Lila Ciechanowska	-	5
Germaine Estival	-	1
Marie Thérèse Goiffon	1	1
Geneviève Granger	-	1
Yvonne Heilbronner	-	1
Irène Kolsky	1	

²⁶⁹ Un doute subsiste sur l'identité de l'un des illustreurs-trices de la collection, Émile Beaume. S'agit-il du peintre ou de son épouse, Mme Émile Beaume, telle que Noël Clément-Janin la répertorie parmi les illustratrices de la période : Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, op. cit., vol. 1, p. 136.

Suzanne Lecoanet	1	
Louise Levavasseur	-	2
Berthe Marx	1	
Germaine Moselly	-	1
Colette Pettier	2	2
Juliette Reynaud	-	1
Geneviève Rostan	-	1
Marguerite Salin	-	1
Andrée Sikorska	-	3
Suzanne Truitard	-	1
total	8	25
proportion	4 %	8 %

Serveau a fait appel, en proportion du nombre de titres publiés, à deux fois plus d'illustratrices que Fayard. La proportion de ces illustratrices référencées dans l'édition de luxe est voisine pour les deux collections, de l'ordre de 60 %²⁷⁰. Pour *Le Livre moderne illustré*, cette proportion est inférieure à la moyenne de la collection. Autrement dit, les illustratrices sollicitées par Serveau étaient plutôt moins renommées que les illustrateurs.

Il est difficile d'évaluer la proportion d'artistes-femmes intervenant dans le milieu de l'illustration de l'entre-deux-guerres. Si l'on se fie à l'ouvrage du critique Noël Clément-Janin qui consacre un chapitre aux femmes dans l'illustration²⁷¹, il semblerait que Serveau en

²⁷⁰ Cette proportion s'avère identique en nombre d'illustratrices et en nombre de titres correspondant.

²⁷¹ Noël Clément-Janin répertorie ainsi une cinquantaine d'illustratrices actives pendant les années 1920. En admettant qu'il y ait eu au moins un millier d'illustrateurs/trices opérant à la même période, ce que semblent

particulier ait fait appel à plus de femmes-artistes que la moyenne du métier. Il pourrait s'agir d'un choix délibéré²⁷². Comme élément allant dans ce sens, on peut noter que Serveau favorisa l'intervention d'illustratrices pour des textes de romancières. On remarque ainsi que Lila Ciechanowska illustra deux des trois romans de Jean Balde (Jeanne Marie Alleman à l'état civil), que Germaine Bernard, Andrée Sikorska et Colette Pettier intervinrent pour des textes de Colette ou que les mêmes G. Bernard et A. Sikorska œuvrèrent pour la moitié des titres de Jeanne Galzy. La romancière et illustratrice Andrée Sikorska, par exemple, n'illustra que des femmes, Colette et Jeanne Galzy.

Les orientations de genre des textes et leurs illustrations

Bon nombre des romans publiés par les deux collections peuvent être aujourd'hui qualifiés de « machistes ». Certains titres sont parlants sur ce plan comme *Ma poupette chérie* de J. Germain (Fe168, 1933) ou *Le Cœur de Lolotte* d'A. Lichtenberger (Fe125, 1931). Les illustrations de ces ouvrages reflètent ou même accentuent cet aspect de la littérature de l'entre-deux-guerres, tendance à laquelle Serveau sembla s'associer lorsqu'il illustra *Ma poupette chérie* (illustration 3-51).

Plusieurs des textes du *Livre moderne illustré* ont une trame ayant un rapport, souvent implicite, avec l'homosexualité comme *L'Aube ardente* d'Abel Hermant (Fe51, 1927), *Le Crépuscule tragique* du même auteur (Fe77, 1929) ou *La Foire aux garçons* de P. Hériat (Fe328, 1939). L'essai de Colette *Ces plaisirs...* (Fe189, 1934) comporte, quant à lui, un plaidoyer discret mais réel pour toutes les formes de sexualité y compris l'homosexualité, dans ce cas féminine, ainsi que le rappelait son dernier mari, Maurice Goudekot :

Avec sa tendance classique à l'unité, elle avançait qu'il n'y a qu'un amour, qu'il a partout le même langage et la même démarche, chez ceux qui, comme dans *Le Blé en herbe* en sont à le découvrir, ou encore chez ceux qui acceptent pour seuls partenaires ce qui leur ressemble²⁷³.

De manière singulière, ces quatre ouvrages ont été illustrés par Serveau et ses illustrations mettent en avant le thème de l'homosexualité alors même que celui-ci n'est qu'effleuré dans les textes en question. Serveau procède ainsi soit de manière allégorique pour les deux romans

indiquer les différents répertoires, la profession n'aurait donc pas compté plus de 5 % d'illustratrices : Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, op. cit., vol. 1, p. 136.

²⁷² En l'absence d'archives ou d'écrits de Serveau à ce sujet, il est impossible de se prononcer sur ce point. On peut également imaginer que cette propension de Serveau à faire appel à des illustratrices ait été influencée par des raisons économiques puisque ces artistes-femmes, moins reconnues en général que les hommes, devaient être moins exigeantes sur leur rémunération.

²⁷³ Maurice Goudekot, *Près de Colette*, op. cit., p. 86.

de l'Académicien A. Hermant (illustrations 3-28 et 3-32), soit de manière plus descriptive pour les textes de Hériat et de Colette (3-75 et 3-54).

Ces interventions répétées de Serveau ne peuvent correspondre à une coïncidence. On peut donc penser qu'elles reflètent l'un des aspects de l'ouverture éditoriale, ici sur le plan des mœurs, du *Livre moderne illustré* à laquelle l'artiste adhérait et participait. Il est possible aussi que le directeur artistique de la collection préférât traiter lui-même des sujets délicats. Mais, même dans ce cas, Serveau aurait parfaitement pu éluder ce thème. Il s'agirait donc bien d'une volonté délibérée de sa part.

Il semble qu'il n'y ait pas ou moins d'ouvrages ayant trait à l'homosexualité dans la collection de Fayard. En tout cas, aucune des illustrations du *Livre de demain* ne fait référence à cette orientation sexuelle.

Rappelons enfin que deux des trois premiers auteurs du *Livre moderne illustré*, en l'occurrence Colette et Lucie Delarue-Mardrus, avaient été mis à l'index par l'abbé Bethléem, ce qui n'est pas le cas des principaux romanciers de la série de Fayard. Colette était ainsi, aux yeux de l'abbé, « l'une des romancières les plus cyniques de notre temps »²⁷⁴ tandis que Lucie Delarue-Mardrus appartenait « à cette pléiade de femmes qui travaillent à restaurer les lettres païennes »²⁷⁵.

Cette courte analyse confirme donc l'« ouverture » de la ligne éditoriale du *Livre moderne illustré*, par comparaison du moins avec les orientations de la collection de Fayard, en matières de littérature, d'esthétique et de politique, ainsi que nous l'avons explicité précédemment, et, ici, en matière de mœurs.

Le devenir du *Livre moderne illustré* sous l'Occupation

Comme nous l'avons indiqué, Serveau quitta ses fonctions de direction artistique de la collection en fin d'année 1939²⁷⁶. Nous ne savons pas s'il fut remplacé à ce poste et, si oui, par qui. En tout cas, la ligne artistique de la série évolua dès janvier 1940. On peut observer, en

²⁷⁴ Abbé Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire : essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500-1928)*, op. cit., p. 103.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

²⁷⁶ Ce paragraphe reprend succinctement les éléments exposés en référence : Jean-Michel Galland, « La censure informe, les images parlent : politique et vulgarisation littéraire sous l'Occupation », dans *Histoires littéraires*, 2017, art. cit.

particulier, que les illustrations, qui étaient systématiquement des bois gravés depuis trois ans, se limitèrent désormais à des dessins en noir.

Henri et Alexandre Ferenczi, d'origine juive, confièrent, à l'arrivée des Allemands à Paris, la gestion de leur entreprise à Paulette Alexandre, leur fondée de pouvoir, et se réfugièrent en zone libre²⁷⁷. Avec leur accord, le Tribunal de Commerce nomma Raymond Durand-Auzias comme administrateur provisoire et celui-ci commença à négocier un rachat par Hachette des éditions Ferenczi. La reprise des activités de la maison passait par une censure de ses catalogues et ce fut le cas pour *Le Livre moderne illustré*. La liste de censure « Otto I »²⁷⁸ ne comportait « que » quatre titres de la collection, des ouvrages de C. Géniaux, de V. Baum et de S. Zweig²⁷⁹. Le catalogue de la collection, tel qu'il apparaît dans un ouvrage de décembre 1940, fut bien évidemment censuré pour ces quatre titres, mais également pour pas moins de 42 autres ouvrages, soit un total de 46 titres censurés ! Cette autocensure porta, pour partie, sur des ouvrages d'auteurs qui se retrouveront sur la liste des « écrivains juifs » publiée en 1943, comme A. Maurois ou I. Némirovsky. Mais il y eut de très nombreux ouvrages censurés sans relation avec aucune des listes « Otto », et pour lesquels il n'est pas toujours évident d'identifier un critère de censure ; nous trouvons ainsi pêle-mêle parmi ces auteurs censurés : F. Carco, M. Genevoix, J. Giraudoux, A. Hermant, C. Plisnier, M. Prévost, les deux J.-H. Rosny etc. Les censeurs du *Livre moderne illustré* virent-ils dans ces écrivains des « mauvais maîtres »²⁸⁰, responsables de la défaite par leur individualisme, leur amoralisme ou leur décadence ? Ce large éventail d'auteurs censurés peut en tout cas s'interpréter comme une confirmation du pluralisme et de l'ouverture idéologique de la collection pendant l'entre-deux-guerres.

Il faut noter que ces opérations de censure furent réalisées avant l'« aryianisation » des éditions Ferenczi. S'agit-il d'un excès de zèle de la part d'une maison d'édition menacée d'une mainmise de l'Occupant ? En tout cas, le 28 janvier 1941, les autorités militaires allemandes

²⁷⁷ La plupart des informations sur le devenir des éditions Ferenczi pendant l'Occupation relatées ici sont extraites de l'ouvrage de Pascal Fouché : Pascal Fouché, *L'édition française sous l'occupation : 1940-1944*, op. cit.

²⁷⁸ Il s'agit de la première des 3 listes de censure établies par les autorités allemandes et publiées successivement en septembre 1940, juillet 1942 et mai 1943.

²⁷⁹ Le fait que la collection Fayard ait été plus censurée par la liste « Otto I » (18 titres) que la collection Ferenczi (4 titres) peut surprendre. La liste « Otto I » censurait essentiellement des ouvrages à connotation antiallemande dans le contexte de l'après-guerre de 1914 – dont est particulièrement riche la collection de Fayard. – ou d'opposants au régime nazi – que Ferenczi a édité en petit nombre –. Ce critère de censure est donc également un élément de différenciation des lignes éditoriales et idéologiques des deux collections.

²⁸⁰ Pour le détail de la querelle des « mauvais maîtres », voir Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, op. cit., p. 170.

nommèrent Jean de la Hire²⁸¹ commissaire-gérant des éditions Ferenczi et R. Durand-Auzias dut se retirer.

J. de la Hire s'était mis au service de l'Occupant et il participa au montage qui conduisit finalement, en début d'année 1944, à la reprise des éditions Ferenczi par des intérêts financiers allemands. Dès février 1941, il changea la raison sociale de la maison en « Éditions du Livre Moderne », intitulé qui apparaît sur les ouvrages du *Livre moderne illustré* à partir de mars 1941. Il nomma directeur-adjoint Georges Ségaut, connu sous le nom de plume de Georges Normandy²⁸², et congédia en mai 1941 Paulette Alexandre. Avec les conseils de la *Propaganda* allemande, J. de la Hire fit publier par les Éditions du Livre Moderne divers ouvrages de propagande d'Edmond Caraguel, de Pierre Laval, de lui-même, etc.

La direction du *Livre moderne illustré* paraît avoir été déléguée à G. Normandy. Aucune censure supplémentaire ne fut appliquée à son catalogue jusqu'à la disparition de la collection, par manque de papier, en 1943²⁸³. L'examen des auteurs et des textes publiés à cette période est instructif²⁸⁴. Si nous nous référons à la liste des « écrivains indésirables » établie par le Comité National des Écrivains²⁸⁵, nous constatons que sept titres sur les 23 parus sous l'Occupation ont pour auteurs des écrivains mentionnés sur cette liste comme J. Chardonne, A. de Châteaubriant ou A. Demaison. D'autres ouvrages publiés ont pour auteurs des écrivains considérés également comme compromis, même si leurs noms ne figurent pas sur la liste du C.N.E., à l'instar d'H. de Monfreid ou de J. de la Varenne. Bien que *Le Livre moderne illustré* n'ait pas été utilisé par les nouveaux gérants de la maison pour diffuser des ouvrages de propagande proprement dite, la ligne éditoriale de cette collection a donc clairement subi un biais politique à cette période, en favorisant des rééditions d'auteurs collaborationnistes.

²⁸¹ J. de la Hire n'était pas un inconnu chez Ferenczi. La maison avait édité des séries d'ouvrages de cet auteur de romans d'aventure et de jeunesse.

²⁸² G. Normandy s'était fait nommer par les autorités allemandes commissaire-gérant des Éditions de Cluny, autre maison d'édition en cours d'« aryianisation » ; mais l'opération fut en partie déjouée et G. Normandy fut relevé de ses fonctions.

²⁸³ Le fait que les nouveaux gérants des éditions ex-Ferenczi se soient abstenus d'effectuer une censure complémentaire de la collection peut paraître surprenant ; ils ont ainsi conservé au catalogue de la collection de nombreux titres d'auteurs qui figureront sur la liste des « écrivains juifs » publiée en 1943 ; mais, pour anticiper cette discrimination antisémite, ils auraient dû censurer, au total, 90 titres de la collection ! Nous pouvons penser que J. de la Hire et G. Normandy ont préféré préserver leur fonds de commerce et, ce faisant, leurs intérêts.

²⁸⁴ 23 titres furent publiés sous l'Occupation du n° 344 en novembre 1940 au n° 366 en juin 1943, édités sous l'égide des éditions Ferenczi puis des « Éditions du livre moderne ». Les deux collections, Fayard et ex-Ferenczi, interrompirent leurs parutions dans le courant de l'année 1943 par manque de papier. Les Allemands ne privilégiaient donc pas la collection dont ils contrôlaient l'édition. Il est vrai qu'il ne s'agissait pas d'ouvrages de propagande, du moins directe.

²⁸⁵ Il s'agit d'une liste établie par le C.N.E. à la Libération pour préparer l'Épuration : Pierre Assouline, *L'épuration des intellectuels*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1985, p. 161.

Nous pouvons également observer des choix « personnels » dans cette ligne éditoriale, comme la publication de deux titres de Jean Lorrain, dont G. Normandy était le légataire universel, ou comme celle d'ouvrages des deux gérants, J. de la Hire – auteur de romans d'aventure pour la jeunesse ! – et G. Normandy. Or aucun de ces textes n'avait sa place dans une collection de romans contemporains comme l'était, du moins jusque-là, la collection.

En ce qui concerne maintenant les illustrations de la série, on peut noter que, dès la prise en main des éditions par J. de la Hire et G. Normandy, le groupe des illustrateurs de la collection fut largement remanié, sans que l'on sache si les illustrateurs précédents ont cessé eux-mêmes d'intervenir ou s'ils ont été remerciés par les nouveaux gérants. Il est probable que les opinions politiques des nouveaux illustrateurs pesèrent dans leur sélection mais ce biais n'a pu être mis en évidence que pour l'un d'entre eux, Michel Ciry, un jeune artiste proche des milieux vichystes²⁸⁶. Les illustrations de la série continuèrent à se limiter à des dessins en noir. On observe une sorte de « régression » esthétique de la collection avec une hausse des illustrations académiques, après un plus bas historique en 1937-1939, et un retour aux images narratives.

J. de la Hire et G. Normandy dévoyèrent donc les lignes éditoriales littéraire, politique, idéologique et artistique du *Livre moderne illustré* telles que les avaient établies H. Ferenczi et C. Serveau. Ils mirent cette collection, précédemment ouverte et d'une certaine tenue littéraire et artistique, au service de leurs idées collaborationnistes et de leurs intérêts.

Après la Libération, J. de la Hire fut condamné puis amnistié en 1953 et G. Normandy décéda en 1946. A. Ferenczi étant décédé en 1943, H. Ferenczi reprit seul les rênes, à la Libération, de sa maison d'édition.

La collection après la dernière guerre et son arrêt

Henri Ferenczi fit reparaître *Le Livre Moderne Illustré* en 1946 et sollicita à nouveau Clément Serveau²⁸⁷. L'artiste n'assura plus de rôle de direction artistique et n'intervint que comme illustrateur.

Malgré le soutien de Colette notamment, les éditions Ferenczi connurent vite des difficultés et les activités de la maison déclinèrent. *Le Livre moderne illustré* parut d'abord avec

²⁸⁶ Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, op. cit., p. 125 et p. 341.

²⁸⁷ Nous résumons ici le devenir de la collection après la dernière guerre mondiale tel qu'exposé en référence : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, op. cit.

une fréquence mensuelle – soit en retrait par rapport à la situation d’avant la guerre – puis, à partir de 1949, avec une périodicité variable. Il n’y eut que quelques titres publiés en 1952 et 1953, et qu’une seule et dernière publication en 1954. Ce dernier ouvrage, *La Clandestine* de Roger Verceel, est toujours trouvé chez les bouquinistes avec, sur les tranches haute et basse, un trait d’encre rouge, marquant, semble-t-il, le fait qu’il s’agit d’un invendu. 45 titres parurent ainsi de 1946 à 1954.

La collection ne fut plus illustrée que par des dessins en noir, avec parcimonie d’ailleurs. Les derniers titres comportent des illustrations en couverture. Serveau et bon nombre des « anciens » illustrateurs de la collection, comme Cochet ou Salvat, reprirent du service avec l’idée sans doute, pour les plus cotés d’entre eux en tant qu’artistes, de soutenir Henri Ferenczi dans ses efforts pour redresser sa maison. Plusieurs romans déjà publiés avant la guerre reparurent dans la collection. Ces rééditions sont systématiquement illustrées par un nouvel intervenant, sans que l’on connaisse les raisons de cette option²⁸⁸. Serveau, qui avait illustré les premiers titres du *Livre moderne illustré* en 1923, intervint symboliquement en 1954 pour le dernier.

Le déclin puis l’arrêt du *Livre moderne illustré* semblent dus à un ensemble de facteurs. En premier lieu, le livre de poche, non illustré, ou ses précurseurs, faisait à cette époque son apparition. Les clubs du livre, ensuite, pratiquement inexistant en France pendant l’entre-deux-guerres, se multiplièrent pendant les années 1950. Les ouvrages qu’ils diffusaient n’étaient pas, non plus, illustrés, du moins en général²⁸⁹. Face à ces nouvelles offres, le public n’était apparemment pas ou plus disposé à payer le surcoût inévitablement représenté par des illustrations, même limitées. Fayard, par exemple, cessa dès 1947 de faire paraître *Le Livre de demain* dans sa formule initiale ornée de bois. L’éditeur, plus avisé que Ferenczi, continua de publier, sous le même nom, une série de rééditions sans illustrations, avec uniquement une jaquette en couleurs. Il semble donc qu’au lendemain de la dernière guerre, il n’était plus utile ou plus indispensable que les collections de vulgarisation de la littérature soient illustrées. Sans doute faut-il attribuer un tel constat à la progression du niveau scolaire des accédants à la littérature.

²⁸⁸ Plusieurs hypothèses peuvent être émises à ce sujet, certaines d’ordre technique (l’impression des vieux clichés, « galvano » ou autres, n’était peut-être plus possible), d’autres d’ordre politique (les anciens clichés pourraient avoir été détruits sous l’Occupation, s’agissant pour la plupart de textes d’André Maurois ou de Georges Duhamel) ou enfin d’ordre artistique (les bois gravés paraissaient obsolètes).

²⁸⁹ Les ouvrages de clubs du livre illustrés correspondaient souvent à des rééditions, textes et illustrations.

La disparition du *Livre moderne illustré* paraît cependant essentiellement due aux difficultés rencontrées par la maison Ferenczi. L'entreprise ne se releva pas, en fait, de la période de l'Occupation et les maisons concurrentes, au besoin compromises²⁹⁰, profitèrent de la situation. Son portefeuille d'auteurs déclina et Ferenczi ne fut plus en mesure, par exemple, de négocier avec ses confrères-concurrents des rééditions pour ce qui fut sa collection-phare de vulgarisation, ces derniers étant eux-mêmes en pleine phase de restructuration. Les éditions Ferenczi disparurent finalement au cours des années 1960 sans avoir été absorbées par une société concurrente. Fayard, en revanche, avait été repris par Hachette en 1958 et fait toujours partie de ce groupe.

²⁹⁰ Ce ne fut pas le cas de Fayard comme nous l'expliquons en référence : Jean-Michel Galland, « La censure informelle, les images parlent : politique et vulgarisation littéraire sous l'Occupation », dans *Histoires littéraires*, 2017, *art. cit.*

Chapitre 9

La réception du *Livre moderne illustré*

Une collection « grand public » peu commentée

A contrario des publications dirigées par Daragnès, *Le Livre moderne illustré* ainsi d'ailleurs que la collection concurrente de Fayard n'ont fait l'objet que de commentaires limités, s'agissant d'ouvrages « grand public » faisant en quelque sorte partie de la vie de tous les jours de nombreux français. *Le Livre moderne illustré* rejoint ainsi dans sa réception les éditions de Kahnweiler, aussi peu sujettes à analyse à l'époque de leur parution que cette série de vulgarisation mais pour des raisons diamétralement opposées. Nous nous efforcerons néanmoins de mettre en évidence la manière dont fut perçue cette collection depuis sa parution en 1923 jusqu'en 1950¹, peu d'années donc avant sa disparition².

Cette analyse de réception est centrée sur le caractère de collection illustrée de cette série. À ce titre, nous avons notamment recherché toute mention ayant trait à l'intervention de Clément Serveau. Nous limitons en revanche cet examen aux illustrations de la collection. La réception des travaux pour l'édition de luxe, par exemple, des divers illustrateurs du *Livre moderne illustré*, y compris de Serveau, n'est donc pas traitée ici.

Il a paru utile de prendre en compte dans ce chapitre certains commentaires ne portant que sur *Le Livre de demain* de Fayard, ou ayant trait aux deux collections. Dans bien des cas, en effet, les jugements portés valent pour l'une et l'autre série. Nous mettrons en avant, bien évidemment, les avis critiques qui différencient les deux collections.

Les sources utilisées pour cet examen de réception sont pour l'essentiel les rubriques de nouveautés littéraires ou de bibliophilie de publications générales, comme *Le Mercure de*

¹ Nous avons cependant jugé utile de mentionner les commentaires sur les collections de Fayard et de Ferenczi émis par l'historien du livre Jean-Alexis Néret en 1953. Il s'agit en effet de l'un des premiers regards rétrospectifs sur ces séries de vulgarisation, alors qu'elles étaient sur le point de disparaître.

² Cette analyse de réception du *Livre moderne illustré* reprend bien évidemment les éléments collectés lors de l'étude antérieure des séries de Fayard et de Ferenczi : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.* Plusieurs références « nouvelles » ont cependant été identifiées à l'occasion du présent travail.

France, ou les ouvrages et revues spécialisés³. Nous avons pris soin de citer les articles-clés ou les ouvrages majeurs de l'époque traitant des éditions illustrées et ne mentionnant pas les collections de Fayard et de Ferenczi, ce « silence » sur ces séries « grand public » faisant partie de leur réception. Nous avons également fait appel, comme ce fut le cas pour la réception des publications de Kahnweiler et de Daragnès, à d'autres sources d'information comme la participation de Ferenczi aux Expositions internationales de 1925 et de 1937⁴.

Des collections saluées par la critique (1923-1925)

Il convient tout d'abord de rappeler les avis en général assez critiques, du moins au début des années 1920, portés par les bibliophiles, voire par les écrivains eux-mêmes, sur les collections « précédentes » de vulgarisation littéraire, pourtant encore diffusées pendant plusieurs années après le lancement du *Livre de demain* puis celui du *Livre moderne illustré*. Nous avons ainsi cité précédemment l'opinion de Paul Claudel en 1909 sur les collections à 95 centimes telles *La Modern-Bibliothèque* de Fayard – « L'écrivain pauvre qui, par miracle, aura trouvé un éditeur n'aura même plus droit à l'honnêteté de sa misère... »⁵ – ou encore le jugement sévère porté en 1920 par René Blum sur ces mêmes collections – « L'affreuse illustration anecdotique de toutes les Modern-Bibliothèques semblait l'avoir achevé... »⁶ –. Ces écrivains ou critiques oubliaient, ce faisant, que de 1904, date de parution de *La Modern-Bibliothèque*, jusqu'en 1923, la littérature romanesque fut diffusée au plus grand nombre par ces mêmes collections, qui servirent également de tremplin à la plupart des illustrateurs de l'entre-deux-guerres, à l'instar de Daragnès⁷. Ce contexte « critique » explique cependant *a priori* favorable de l'intelligentsia vis-à-vis des nouvelles collections de Fayard et de Ferenczi.

³ Les références détaillées des articles de périodiques cités dans ce chapitre ne sont pas reprises dans la bibliographie. Seuls les titres des périodiques correspondants y sont repris. Ces sources ont en revanche fait l'objet de commentaires en introduction du chapitre 6, Réception de l'œuvre de Daragnès.

⁴ Comme nous le verrons, *Le Livre moderne illustré* est explicitement cité parmi les collections « exposées » par l'éditeur lors de ces deux événements.

⁵ Cf. la citation complète donnée au paragraphe « La genèse du *Livre moderne illustré* » : Paul Claudel cité par François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, op. cit.*, p. 12.

⁶ Cf. la citation complète donnée au même paragraphe : René Blum, « Le carnet du bibliophile », dans *L'Amour de l'art*, 1^{re} année, mai-décembre 1920, p. 98.

⁷ Daragnès, rappelons-le, fit ses débuts en illustrant deux romans de *La Nouvelle collection illustrée* de Calmann-Lévy, *Les Rencontres de M. de Bréot* d'H. de Régner, paru en 1914, et, en 1915, *Mathilde et ses mitaines* de Tristan Bernard. Ces interventions chez Calmann-Lévy lui permirent sans doute de rencontrer H. D. Davray, le traducteur d'O. Wilde, l'amenant ainsi à préparer son projet d'une version illustrée de *La Ballade de la geôle de Reading* qui marqua son entrée dans l'édition illustrée de luxe.

Claude Roger-Marx apparaît comme le premier critique à mettre en avant, quelques mois après son lancement, le caractère novateur du *Livre de demain* :

Sortie en pleine crise de la librairie, la collection du *Livre de Demain* apparaît comme un tour de force. Voici longtemps que nous souffrions de voir les collections dites populaires révéler à travers le monde sous un jour médiocre et menteur la qualité du goût français. Elles irritaient par une conception surannée de l'illustration ; de pauvres clichés maigres, falots, exécutés d'après des croquis ou des aquarelles, suivaient pas à pas, avec une puérité photographique, le texte qu'ils prétendaient éclairer. Quelques mariages heureux, Poulbot et Jules Renard, Henri de Régnier et Daragnès, Carlègle et Duvernois, consolait des mauvais traitements infligés à Anatole France, à Barrès ou à Porto-Riche.

Fayard, en lançant *Le Livre de Demain*, a compris que seule la gravure sur bois était susceptible de fournir une illustration vraiment typographique. Le bois, « ce paysan robuste et sans ruse », écrivait Lepère, se prête merveilleusement à la vulgarisation ; sa voix forte se fait entendre ; il crée sur la page de vigoureux contrastes autrement savoureux que les grêles clichés au trait ou que le gris sale et sans accent des similis. Au lieu de ces taches inutiles, voici la vie vraie.

[...]

L'exemple donné par *Le Livre de Demain* réveillera sans doute de leur inertie d'autres éditeurs. De nombreux débouchés vont être ouverts à cette jeune et brillante équipe de graveurs cantonnés jusqu'ici dans des travaux de bibliophilie [...]⁸.

Dès les premières parutions du *Livre de demain*, Roger-Marx saluait donc la nouvelle esthétique de ses illustrations, le caractère largement interprétatif de son imagerie – une révolution pour ces collections « grand public » –, enfin l'inscription de cette initiative de Fayard dans les préceptes établis près d'un quart de siècle plus tôt par Pelletan, Bracquemond et Lepère – la vulgarisation de la littérature par le bois gravé – et restés jusque-là lettre morte. Bien informé des projets en cours dans l'édition, Roger-Marx suggérait également que l'initiative de Fayard allait vraisemblablement faire école.

Le bibliophile René Blum, qui tenait la rubrique du livre dans la revue *L'Amour de l'art*, salua lui aussi⁹ le lancement du *Livre de demain*, en des termes proches de ceux de Roger-Marx :

Ce qui me paraît tout à fait particulier à la production de ces deux dernières années, c'est l'effort tenté par les différents éditeurs pour rendre le livre de luxe accessible aux amateurs peu fortunés. On connaît l'initiative audacieuse de M. Fayard, créateur et vulgarisateur – au double sens du mot – du livre illustré bon marché. Il vient de le réhabiliter avec éclat. À l'infâme papier surglacé, il a substitué une pâte délicate et légère et de fort belles gravures sur bois originales, très décoratives, dues à de véritables artistes, [qui] ont remplacé les affreuses illustrations anecdotiques d'autrefois¹⁰.

⁸ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercur de France*, 1^{er} mai 1923, p. 786-787.

⁹ Logiquement, après ses propos tenus sur toutes les *Modern-Bibliothèques*.

¹⁰ René Blum, « La section du livre », dans *L'Amour de l'art*, 1923, p. 757.

Quelques mois plus tard, l'apparition du *Livre moderne illustré* fut à son tour saluée. Dans un article du début de l'année 1924, le même Roger-Marx rendit en effet compte du lancement de cette deuxième collection de vulgarisation :

La collection du *Livre de Demain* (Fayard) devait montrer la voie à d'autres éditeurs. Voici, chez Ferenczi, une excellente série à bon marché. La couverture est de Clément Serveau, auquel on doit l'illustration d'*Écrit sur de l'eau*, de la *Maison de Claudine* et de *L'Amour de Cécile Fougères*. Plus que le hors-texte, des têtes de chapitre et des lettres ornées témoignent d'une robuste invention décorative et d'un métier savoureux¹¹.

On peut noter tout d'abord que ce premier commentaire sur le *Livre moderne illustré*, dont le nom n'est pas cité, est moins élogieux que celui effectué pour la collection de Fayard. Il est vrai que Ferenczi emboîtait les pas de la « Librairie ». On remarquera ensuite que le nom de Clément Serveau est immédiatement associé à la nouvelle collection, alors que c'est le nom de l'éditeur, Arthème Fayard, qui est en général cité pour *Le Livre de demain*. Enfin, les qualités de décorateur des livres de Serveau, du moins à ses débuts dans la collection, sont bien mises en évidence par Roger-Marx.

Le critique Charles Saunier souligna peu après la performance que représentait l'édition à petit prix des collections de Fayard et de Ferenczi, qualifiées d'« aimables » publications :

Enfin, du livre d'amateurs sont sorties les aimables collections, à petit prix, récemment lancées par les éditeurs Fayard et Ferenczi, et bien propres à donner aux légères bourses l'illusion d'impressions plus relevées. Précieux exemple qui prouve que, même par ces temps difficiles, il est possible de faire bien, et rend sans excuse telles déplorables éditions de chefs-d'œuvre d'une vente pourtant certaine¹².

Une pointe de condescendance vis-à-vis de ces séries « grand public » transparaît toutefois dans les propos du critique.

Procédant, en début d'année 1925, à une revue du bois gravé français, Claude Roger-Marx ne manqua pas, à nouveau, de citer les deux collections de vulgarisation et de saluer également les illustrations de la revue *Demain* dirigée, chez Ferenczi, par Raymond Escholier :

Les collections de vulgarisation (*Livre Moderne Illustré*, *Livre de Demain*) se sont assurées le concours de bonnes équipes ; Falké, Gaspérini, Dignimont, Carlègle, enrichissent de vignettes vivantes la revue *Demain*¹³.

À un niveau plus local, les archives de Gaston Chérau comprennent quelques coupures de presse régionales annonçant la parution, en février 1925, du *Flambeau des Riffault* dans *Le*

¹¹ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1924, p. 215-216.

¹² Charles Saunier, « Orientation actuelle du livre français de bibliophilie », dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 9, septembre 1924, p. 493.

¹³ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 1^{er} mars 1925, p. 507.

Livre moderne illustré. Ces articles commentent en quelques lignes l'intrigue du roman et les illustrations de Serveau. À leur lecture, on perçoit le caractère jugé souvent « immoral » de la littérature diffusée par la collection de Ferenczi – *a contrario* du *Livre de demain*, dont la ligne éditoriale était plus conservatrice –, alors même que le texte de Chéreau n'est certainement pas le plus « osé » de la série. S'agissant des illustrations de Serveau, l'un des articles s'achève d'ailleurs ainsi : « Sachons gré à l'illustrateur d'avoir évité les nudités : d'autres ne s'en seraient pas privés ici »¹⁴. On imagine donc assez bien la manière dont furent reçus en province les romans de Colette ou de Lucie Delarue-Mardrus¹⁵...

L'Exposition internationale de 1925 marque certainement l'apogée d'une réception favorable, par la critique du moins, des deux collections de vulgarisation et sans doute plus particulièrement du *Livre moderne illustré*. Fayard et Ferenczi exposèrent en effet dans leurs « stands » de la « classe 15 », Art et industrie du livre, leurs diverses collections¹⁶. Le catalogue officiel mentionne ainsi, pour Ferenczi, *La Collection Colette*, *Le Livre moderne illustré* et la revue *Demain*. Les séries « grand public » des deux éditeurs côtoyèrent donc, lors de cet événement, les plaquettes de la Galerie Simon, les ouvrages de Daragnès, les publications illustrées d'Émile-Paul frères ou encore les ouvrages de prestige d'Ambroise Vollard. De nombreux illustrateurs ayant contribué, ou allant contribuer au cours des années suivantes, au *Livre moderne illustré*, comme Alaux, Gabriel Belot, Boullaire, Broutelle, Cochet, Jodelet, Lissac ou Pottier exposaient également leurs travaux. Il manquait cependant un intervenant de marque parmi les exposants : Clément Serveau. Le directeur artistique du *Livre moderne illustré*, peu actif en illustration hors de « sa » collection, ne jugea sans doute pas utile ou nécessaire d'être présent lui-même à l'Exposition.

Fayard et Ferenczi reçurent tous deux un « diplôme d'honneur » pour leurs réalisations¹⁷, soit la seconde distinction décernée par le jury dans l'ordre de mérite, alors que Daragnès recevait un « grand prix » et que l'œuvre de Kahnweiler était ignorée par le jury. Serveau, non exposant, ne fut honoré qu'en tant qu'intervenant pour Ferenczi et les mentions d'une médaille

¹⁴ Fonds Gaston Chéreau, BNF Arsenal, Ms-15527, dossier du *Flambeau des Riffault*, coupure de presse *Revue des lectures*, 15 juin 1925 (tableau 57).

¹⁵ Nous avons précédemment indiqué que les ouvrages de ces deux romancières avaient été mis à l'index par l'abbé Bethléem, lequel était précisément édité par la *Revue des lectures* dont est extrait l'entrefilet que nous venons de citer...

¹⁶ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes : catalogue général officiel*, Paris, avril-octobre 1925, Paris, impr. de Vaugirard, 1925, p. 108.

¹⁷ « Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : liste des récompenses », dans *Journal officiel de la République Française*, 5 janvier 1926, p. 101.

d'or pour l'artiste à cette Exposition ne sont pas fondées¹⁸. En cohérence avec les récompenses reçues pour les deux éditeurs, le rapport général officiel de l'Exposition rendit compte de la qualité du *Livre de demain* et du *Livre moderne illustré*¹⁹ en rappelant le rôle de Clément Serveau chez Ferenczi²⁰. Le critique Noël Clément-Janin mit de même en avant, dans son compte rendu de l'Exposition pour la section du livre, le « tour de force commercial » des collections de Fayard et de Ferenczi. Passant en revue les principaux acteurs du bois gravé pendant les années 1920, le critique conclut son énumération en ces termes :

[...] plus ceux qui décorent les éditions Fayard et Ferenczi, lesquelles ont réalisé ce tour de force commercial de donner pour 2 fr. 50, illustrés de bois pour la plupart originaux et imprimés sur un papier valable, des textes choisis parmi les plus appréciés sinon les meilleurs, de la production contemporaine²¹.

Le Livre moderne illustré souvent critiqué (1926-1936)

Dès lors que l'édition de luxe entra en crise, les collections illustrées « grand public » de Fayard et de Ferenczi, jalouées en quelque sorte pour leur succès, firent de plus en plus souvent l'objet de critiques de la part du milieu bibliophilique, le seul en fait à se prononcer à leur sujet. Ceux-là même qui avaient salué, quelques années plus tôt, l'apparition des deux séries émirent ainsi à leur égard des jugements sévères, en particulier vis-à-vis du *Livre moderne illustré*.

Il y a d'abord lieu de rappeler que, dès 1924, un procès fut intenté à l'égard de Ferenczi pour tromperie sur la marchandise à propos du titre n° 3 de la série, *Dansons la trompeuse* de Raymond Escholier. Selon la SAGB²², en effet, les illustrations de l'ouvrage – des bois de Jodelet reproduits par « clichés au trait » – ne pouvaient prétendre au label de « bois originaux ». La procédure se poursuivit jusqu'en cassation en 1926. Nous n'avons pas trouvé trace de cette affaire hors des annales et des rubriques juridiques. Il est certain cependant que le milieu de la bibliophilie était parfaitement informé de la procédure en cours. Cette affaire constitua un premier élément de différenciation, en termes de réception, entre *Le Livre moderne illustré* et *Le Livre de demain*, puisque, comme nous l'avons vu, Fayard avait pris grand soin de ne pas se

¹⁸ Comme nous l'avons précisé, plusieurs références indiquent que Serveau aurait reçu une médaille d'or à l'Exposition internationale de 1925 au titre de ses travaux de peinture. Or, contrairement à l'Exposition de 1937, celle de 1925 n'était consacrée qu'aux arts décoratifs. Seul l'éditeur Ferenczi fut récompensé lors de cet événement.

¹⁹ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : rapport général, Livre, classe 15*, Paris, Lib. Larousse, 1929, p. 65.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ Noël Clément-Janin, « Le livre et ses éléments », dans *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, 1925, « L'Art vivant » éd., Paris, Larousse, 1929, p. 65.

²² La Société Artistique de la Gravure sur Bois.

départir des pratiques de l'édition de luxe ou de demi-luxe. L'affaire portait également en germes une dichotomie dans la réception de la série – qui deviendra plus tard explicite – entre celle de l'éditeur, Ferenczi, accablé progressivement de tous les maux, et celle de Serveau et des illustrateurs de la collection, épargnés au contraire par la critique. La procédure menée par la SAGB ne visait en effet que l'éditeur et n'impliqua ni le directeur artistique de la collection, Serveau, ni l'artiste auteur des bois gravés, Jodelet.

Dans son ouvrage majeur sur la xylographie européenne, paru en 1928, Roger Avermaete cita bien entendu, pour la France, les collections de Fayard et de Ferenczi, ainsi que nous l'avons déjà mentionné à propos du métier des illustrateurs de la collection :

Les collections littéraires à bon marché lancées par les Maisons Fayard et Ferenczi ont contribué, pour une large part, à cet épanouissement extraordinaire de l'art xylographique en France. Malheureusement, nombre de ces travaux témoignent d'une production hâtive. Ce n'est pas toujours la faute du graveur²³.

Le critique rendait ainsi compte du rôle joué par les deux séries dans la diffusion en France du bois gravé. Il déplorait cependant les conditions faites aux artistes par les éditeurs – délais courts, rémunération limitée –, expliquant par là le caractère souvent bâclé des gravures, que, dans ce cas, il observait pour les deux collections.

Avermaete commentait également, dans ce même ouvrage, les travaux dans *Le Livre moderne illustré* de plusieurs illustrateurs. Les gravures de Serveau ne trouvèrent ainsi qu'assez peu grâce à ses yeux, « il échappe parfois au qualificatif "littéraire" »²⁴, ce dernier terme étant, selon le critique, péjoratif. Il apprécia encore moins les travaux des dessinateurs, ou ex-dessinateurs, de presse, tel Jodelet précisément²⁵ :

Il est assez compréhensible au demeurant que le dessinateur, et singulièrement le dessinateur humoriste, ne soit pas, sinon par exception grande, prédestiné au métier de xylographe. La sensibilité de la ligne, seul moyen d'expression du dessinateur, ne parvenant pas à s'exprimer à l'aise dans une matière aussi dure que le bois. Voyez un Gus Bofa [...]. Emm. Jodelet, fade illustrateur de *Dansons la trompeuse*, travaille dans le même esprit [...]²⁶.

Quant aux gravures des premiers lauréats du Prix Gustave Doré, Paul François et Geneviève Rostan, tous deux récompensés par une publication dans *Le Livre moderne illustré*, « ni l'un ni l'autre n'ont fourni un travail d'une qualité exceptionnelle »²⁷. Parmi les œuvres

²³ Roger Avermaete, *op. cit.*, p. 70.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁵ Nous reviendrons en quatrième partie sur cette appréciation par Avermaete des gravures d'humoristes.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

d'illustrateurs de la collection, Avermaete n'appréciait en fait que celles d'Antral, de Dignimont, de Falké, de Grillon et de quelques autres, sans toutefois se référer explicitement dans ce cas à leurs travaux dans *Le Livre moderne illustré*.

Ce fut en revanche en toute connaissance des gravures de Serveau pour la collection de Ferenczi que les lecteurs de la revue niçoise *Mediterranea* le nommèrent en 1929 – le sondage eut lieu en fin d'année 1928 – « prince des xylographes ». Raymond Escholier fut alors en mesure de commenter dans la revue les travaux de son ami, en particulier pour *Le Livre moderne illustré* :

Ce fut et c'est encore Clément Serveau qui dirigea, au point de vue artistique, cette très intéressante tentative de belle librairie accessible au plus grand nombre.

Et tout d'abord, la couverture, d'un étrange exotisme, surprit, charma, et devient bientôt populaire. Dès les tout premiers exemplaires, dès *La Maison de Claudine* et *Les Vrilles de la vigne*, grâce à Clément Serveau, la partie était gagnée. Une technique, tout ensemble minutieuse et puissante, un métier infiniment personnel, avec un sens très rare de la construction des figures et des paysages, un sens de l'effet qu'on ne rencontre que chez les véritables illustrateurs, l'harmonieux équilibre des pages de départ, une volonté subtile de ménager toujours dans l'image d'adroites réserves de blanc qui font chanter les noirs (sans blanc, il n'est pas de belle estampe), un sentiment inné de la grâce décorative, une aptitude très rare à colorer avec du blanc et du noir, grâce à un étonnant métier de graveur en bois, où, par des tailles et contretailles, des pointillés, des guillochages, les ingénieuses compositions imaginées par l'artiste chantent avec d'imprévues sonorités, telles furent les surprenantes qualités qui révélèrent au grand public le nom de Clément Serveau²⁸.

La plupart des illustrations accompagnant l'article d'Escholier étaient d'ailleurs issues du *Livre moderne illustré*.

Une telle appréciation par Escholier de l'intervention de Serveau pour la collection ainsi d'ailleurs que sa nomination comme « prince des xylographes » par les lecteurs de *Mediterranea* détonnent quelque peu par rapport au contexte critique de la période. Il y a donc lieu de rappeler quelques éléments de contexte. Tout d'abord, la revue *Mediterranea* était un périodique « provincial » qui soutenait – encore – la gravure sur bois alors que, depuis 1925, le milieu bibliophilique parisien l'avait délaissée. Jusqu'à l'automne 1928, ensuite, la collection ne fut illustrée que par des gravures sur bois en noir et blanc. Or la revue *Mediterranea* et ses lecteurs, et même très vraisemblablement Escholier, n'appréciaient que cette catégorie de travaux xylographiques²⁹. Il est ainsi fort probable, sans que nous en ayons la preuve, que ces

²⁸ Raymond Escholier, « Clément Serveau, prince des xylographes », *art. cit.*, p. 279.

²⁹ La revue *Mediterranea* était illustrée essentiellement par des gravures sur bois en noir et blanc. Quant au goût d'Escholier pour ce type de gravures, ses commentaires sur l'art xylographique de Serveau sont assez explicites.

mêmes lecteurs et Escholier désapprouvèrent les choix faits ensuite par Ferenczi et par Serveau pour les illustrations de la collection, c'est-à-dire ceux de la couleur puis des dessins, avant de revenir en fin d'année 1936 au bois en noir et blanc.

Un pointage effectué « par acquit de conscience » sur les ouvrages collectés par Jacques Doucet jusqu'en 1929 – comme nous l'avons effectué pour la réception des œuvres de Kahnweiler et de Daragnès – ne révèle la présence, au sein de la bibliothèque du mécène, d'aucun des titres de la collection « grand public » *Le Livre moderne illustré*, ainsi que l'on pouvait s'y attendre. On peut mentionner, tout au plus, la présence de l'un ou l'autre roman « courant » édité par Ferenczi, comme *À la dérive* de P. Soupault dans *La Collection Colette*, ou, parmi les illustrés de Serveau, *Élévation et mort d'Armand Branche* de G. Duhamel, paru chez Grasset en 1919.

Plusieurs des ouvrages d'histoire du livre publiés entre 1927 et 1931, comme ceux de Raymond Hesse ou de Frantz Calot, rappelèrent les préceptes d'Édouard Pelletan et de Félix Bracquemond sur le « beau livre démocratique »³⁰, enfin mis en application pendant les années 1920. Hesse écrivait ainsi :

Chaque fois que l'art gagne du terrain nous devons nous réjouir. La bibliophilie populaire n'était-ce pas le rêve du brave Pelletan lorsqu'il éditait *les Philippe* de Jules Renard, orné de bois en camaïeu de P.-É. Colin au prix de vingt francs. « On ne doit pas faire de l'art seulement pour les fortunés de ce monde et il faut penser aussi à ceux qui n'ont point de galerie ou de bibliothèque d'amateur et qui pourtant aiment et comprennent le beau », écrivait-il³¹.

Aucun de ces ouvrages ne mentionne toutefois les collections de Fayard et de Ferenczi. Leurs auteurs, en rappelant ces principes, avaient donc plus en tête, sans doute, l'édition de demi-luxe que les séries de vulgarisation.

L'illustrateur et critique de bibliophilie Jean Bruller (le futur Vercors) omit de même de citer les collections dans l'article qu'il publia en 1931 et qui fit quelques vagues³². Bruller y proclamait en effet « la mort du Livre d'après-guerre ». Le critique aurait cependant pu rappeler que les collections de Fayard et de Ferenczi n'avaient jamais eu autant de succès et qu'au moment même où le « Livre d'après-guerre » se mourait, *Le Livre moderne illustré* doublait sa fréquence de parution.

³⁰ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 193.

³¹ Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928, 1929*, op. cit., p. 34.

³² Jean Bruller, « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 26, 15 novembre 1931, p. 41-62.

Les deux séries de vulgarisation sont en revanche citées par Noël Clément-Janin dans son ouvrage sur la bibliophilie datant de 1931-1932. Alors que le critique avait salué leur apparition en 1923, il émit cette fois à leur égard un jugement bien sévère³³ :

L'intrusion dans la gravure sur bois de xylographes mal habiles et la formidable production qui, de 1919 à 1925, fut la conséquence de cette invasion, amena rapidement la pléthore, puis la lassitude. Le lancement des collections Fayard et Ferenczi, qui se qualifiaient de « bibliophilie à bon marché », porta, non au bois, mais aux éditions ornées de bois, un coup sensible. Le bibliophile n'aime pas à rencontrer, hors du livre de luxe, les procédés d'illustration qu'on lui a prônés. Il ne se dit pas que la gravure sur bois est un procédé d'une amplitude extraordinaire, qu'elle peut, avec une séduction différente, orner le roman de Fayard tiré à plus de cent mille exemplaires, et la plaquette de Pichon tirée à moins de deux cents ; qu'il n'y a pas d'analogie entre un bois imprimé sur le bloc même, avec mise en train, et le galvano imprimé à la va-vite ; qu'il y en a moins encore entre une illustration abattue en un mois ou six semaines et celle que l'artiste eut le temps de mûrir et de châtier³⁴.

Les deux collections paraissent donc associées dans ce jugement péremptoire. Toutefois, en ne mentionnant que Fayard dans la seconde partie de son développement, Clément-Janin semble avoir un peu plus de considération pour *Le Livre de demain*. Certains avis critiques ultérieurs différencieront de manière plus explicite les deux séries.

Un grand « silence » critique paraît ensuite s'appliquer aux collections jusqu'en 1937. Ce même phénomène a été observé, en relatif, pour la réception des œuvres de Kahnweiler et de Daragnès. Il est cependant ici « exacerbé » pour ces collections « grand public » qui n'intéressaient guère les chroniqueurs littéraires ou bibliophiles. Nous n'avons donc pas trouvé, par exemple, de commentaires sur les options prises, à cette période, pour les illustrations du *Livre moderne illustré* – la couleur et les dessins – alors même que celles-ci firent probablement l'objet de controverses.

1937 : les deux collections à nouveau réunies

Coïncidence ou volonté de faire front avec Fayard pour défendre, en 1937, leur œuvre commune de vulgarisation littéraire, les deux collections se retrouvèrent autour du bois gravé en noir et blanc dès le début de l'année où se tint la nouvelle Exposition internationale.

Comme les deux éditeurs l'avaient fait en 1925, Fayard et Ferenczi « exposèrent » lors de cet événement leurs séries « grand public »³⁵. Cette fois, cependant, Serveau présenta

³³ Nous avons déjà utilisé, pour partie, cette citation de Clément-Janin à propos des techniques mises en œuvre pour reproduire les bois gravés.

³⁴ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928, op. cit.*, t. 1, p. 163.

³⁵ *Exposition internationale, Paris, 1937, Catalogue général officiel*, Paris, R. Stanger, 1938, p. 385.

également ses travaux³⁶, comme le firent nombre des illustrateurs du *Livre moderne illustré*, à l'instar, pour les principaux d'entre eux³⁷, d'Antral, de Cochet ou de Tcherkessof, ou encore, en tant qu'intervenants plus épisodiques dans la série, de Colucci ou de Lissac³⁸. Il est probable toutefois que les œuvres exposées par ces artistes étaient issues de leurs interventions dans l'édition de luxe et qu'ils laissèrent à Ferenczi le soin de présenter leurs contributions pour la collection.

Le jury, présidé par Daragnès, décerna un même « diplôme d'honneur » aux deux éditeurs, soit la même récompense que celle qu'ils avaient reçue en 1925, tandis que Dignimont, Falké, Segonzac ou Vollard recevaient un « grand prix », Cochet et Serveau une médaille d'or, Antral une médaille d'argent etc.³⁹. Comme nous l'avons indiqué, l'Exposition de 1937 comprenait également une « classe 27 peinture », une « classe 29 gravure et art décoratif » ainsi qu'une « classe 54 gravures estampes billets timbres ». Serveau exposa aussi en « peinture » et reçut à ce titre une seconde médaille d'or comme Cochet, Falké, Neillot ou Quelvée parmi les illustrateurs de la collection⁴⁰. Antral, qui faisait partie du jury en « peinture », obtint pour sa part une médaille d'or en gravure (classe 29)⁴¹.

Preuve encore, si nécessaire, de l'intégration de nombre des intervenants de la collection au milieu de l'illustration de luxe, Serveau et plus d'une dizaine des artistes qui contribuèrent au *Livre moderne illustré* furent sollicités par Daragnès pour participer à l'ouvrage monumental, *Paris 1937*, réalisé à l'occasion de l'Exposition. Imprimé *Au cœur fleuri, Paris 1937* comporte ainsi des contributions d'Antral et de Serveau, qui illustrèrent ensemble le texte *L'Hôtel de ville* de René Gillouin, et des gravures de Gabriel Belot, de Boullaire, de Chériane, de Dignimont, de Falké, de Grillon, de Guyot, de Le Breton, de Léopold-Lévy, de Neillot ou encore de Renefer, figurant donc aux côtés de celles d'un Derain ou d'un Matisse.

Malgré les nombreuses critiques émises à son encontre, *Le Livre moderne illustré* faisait donc partie, en 1937, du « paysage » de l'illustration en France, au même titre que la collection concurrente de Fayard.

³⁶ Dans la même classe 52 « illustration, illustrés, livre d'art ».

³⁷ Plusieurs des principaux illustrateurs de la collection, comme Mirande ou Jacquot, pas ou peu actifs dans l'édition de luxe, ne participèrent pas à l'Exposition de 1937.

³⁸ *Ibid.*, p. 383-385.

³⁹ « Exposition internationale de Paris 1937. Rapport sur les opérations du jury, suivi de la liste des récompenses décernées », dans *Journal officiel...*, *art. cit.*, p. 912-913.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 851.

⁴¹ *Ibid.*, p. 861.

De premières évaluations rétrospectives (1938-1953)

Cette sorte d'union sacrée autour du livre illustré réalisée à l'occasion de l'Exposition de 1937 n'eut toutefois qu'un temps. Les divers comptes-rendus bibliophiliques de l'évènement, comme ceux émis par J. Bruller⁴², Mac Orlan⁴³ ou R. Dévigne⁴⁴, passèrent tout d'abord sous silence les séries de Fayard et de Ferenczi. Les critiques reprirent ensuite, visant en particulier *Le Livre moderne illustré*, dans un contexte de tension politique favorisant une appréciation divergente des deux séries, celle de Fayard ayant une ligne maurassienne et celle de Ferenczi étant jugée progressiste.

Cette appréciation globale ou différenciée des collections, telle que perçue par le milieu bibliophile à la fin des années 1930, est en quelque sorte résumée dans une analyse détaillée de ces séries parue en 1943 dans un ouvrage de Jean-Daniel Maublanc⁴⁵. Ce critique d'art et de littérature connaissait visiblement bien Serveau⁴⁶. Nous reportons donc ici d'assez longs extraits de cette analyse, en les commentant.

Maublanc dressait tout d'abord dans son ouvrage un bilan de la xylographie française depuis les débuts du siècle. Déplorant la décrépitude dans laquelle ce procédé était, selon lui, tombé, le critique l'attribuait d'abord à l'intrusion de peintres dans cet art :

Une légion de barbouilleurs s'est jetée sur le marché et nombre de faux artistes – des peintres bien souvent, désireux de placer ainsi un placard publicitaire dans une revue accueillante – se sont improvisés xylographes⁴⁷.

À l'instar de Clément-Janin, quelques années plus tôt, Maublanc accusait ensuite les deux collections d'avoir également contribué à ce déclin de la gravure sur bois⁴⁸ :

On aurait pu croire que le lancement, après la guerre mondiale [de 1914-1918], de collections à bon marché mettant, dans toutes les mains, des œuvres de qualité, sur des papiers suffisants et décorées de gravures de bon aloi, aurait renouvelé l'art xylographique et lui aurait assuré une audience nouvelle. L'idée était bonne ; Fayard, avec son « Livre de Demain », un autre avec son « Livre Moderne », remportèrent tout d'abord de bien appréciables victoires. Mais la commercialisation des collections n'avait pas tardé. Les tirages n'étaient plus aussi

⁴² Jean Bruller, « Évolution du livre de collectionneur de 1919 à nos jours », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 31-36.

⁴³ Pierre Mac Orlan, « Les décorateurs, les illustrateurs du beau livre » (1^{re} partie), dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 36-39.

⁴⁴ Roger Dévigne, « Les décorateurs, les illustrateurs du beau livre, suite », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 59, 15 août 1937, p. 40-46.

⁴⁵ Jean-Daniel Maublanc, *Images, op. cit.*, 231 p.

⁴⁶ L'artiste avait d'ailleurs illustré l'un de ses ouvrages, *Éphémères*, publié en 1940.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁸ Des extraits partiels de cette citation ont déjà été utilisés à propos des techniques de reproduction des bois ainsi que lors de l'examen du métier des illustrateurs de la collection.

soignés, on s'adressait à des graveurs de deuxième zone pour obtenir des rabais sur le travail, et quand je dirai qu'on accordait, en moyenne, 2 500 francs à un artiste pour graver les 15 ou 20 bois d'un livre, qu'il fournissait ses buis, qu'il mettait le livre en page, et que, ces dernières années, ce mince pactole était encore passablement réduit, j'aurai donné l'une des raisons de la légèreté du travail et du sabotage de la présentation.

Je dois m'élever contre ces collections dont l'impression est toujours hâtive, le papier trop mince, et je condamne véhémentement ces tirages en deux ou plusieurs couleurs qui aboutissent généralement – du fait de la difficulté des repérages – à de bien pénibles barbouillages. Certes si le matériel était bien surveillé, si l'artiste était convenablement rémunéré, l'effort pourrait sembler méritoire et la gravure sur bois risquerait de retrouver sa popularité d'antan. Mais on rogne sur tout et l'on se borne à donner du faux luxe au populaire, comme Lévitane donnait du pseudo modern-style aux amateurs bourgeois.

Il est bien évident, vu le tirage massif de ces collections, que ce n'est pas le bois original qui est imprimé mais un cliché d'après une épreuve originale ou un galvano du bois gravé. L'œil n'a pas toujours à s'en plaindre, sans doute, les procédés photographiques ou mécaniques viennent servir et consolider le labeur du manuel. Mais alors, pourquoi le bois gravé s'il n'est qu'un point de départ ?

La facilité du genre engendre des horreurs qui éloignent du bel art les amateurs les plus fidèles. Ce ne sont que taches de cirage, hachures systématiques, empâtements et bavures. Que de lourdeurs, d'enfantillages et de sottises ! Les collections populaires auront beaucoup à faire pour mériter le pardon pour leurs trahisons et leurs insuffisances⁴⁹.

Le critique s'en prenait donc aux éditeurs, Fayard et Ferenczi, accusés tous deux de rogner sur les coûts et de forcer les artistes à bâcler leur travail. Nous retrouvons donc la dichotomie de réception, déjà observée, entre celle des éditeurs, décriés, et celle des illustrateurs, en général épargnés, pour la bonne raison que ces derniers étaient, dans leur grande majorité, des acteurs du milieu bibliophilique, *a contrario* des éditeurs qui ne l'étaient pas.

On peut ensuite observer une différenciation entre les deux collections. Maublanc critiqua en effet le choix de la couleur fait pour *Le Livre moderne illustré* – c'est la première mention trouvée à ce sujet – non d'ailleurs pour des raisons esthétiques mais pour des problèmes de mises en œuvre. Curieusement, toutefois, Maublanc ne dit pas un mot sur l'option des dessins, spécifique également à la collection Ferenczi, alors que le critique était un fervent partisan du bois gravé. Enfin, à travers ces propos, une nuance subtile apparaît entre les deux collections. Maublanc ne mentionnait en effet à aucun moment, dans sa longue analyse des deux collections, le nom de Ferenczi qu'il désignait comme « un autre avec son Livre Moderne ». Sans doute visait-il, en 1943, dans ses accusations plus l'éditeur juif Ferenczi que la respectable Librairie Arthème Fayard !

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90 à 92.

Après ce jugement sans appel sur les deux collections, Maublanc commentait les travaux d'une petite sélection de graveurs sur bois. Plusieurs d'entre eux, comme Delatousche, Lébédéff ou Serveau, étaient des intervenants pour l'une ou l'autre série. En cohérence avec la dichotomie de réception déjà observée, Maublanc cite et commente même, plutôt positivement, les contributions de ces artistes pour les deux collections. Mieux, il ne tarit pas d'éloges sur l'œuvre de Serveau et sur son rôle pour *Le Livre moderne illustré*, en s'en expliquant d'ailleurs :

Et Clément Serveau, architecte du livre, s'est donné plus spécialement, comme les tailleurs d'images de jadis, au livre populaire, à ce livre bon marché que j'ai quelque peu malmené plus haut. Clément Serveau, en dirigeant une collection à gros tirages, a pu donner ainsi de belles planches et confier l'illustration de nombreux ouvrages à des spécialistes de talent. J'ai dit beaucoup de mal de ces collections populaires, mais la faute en incombe aux éditeurs et non aux artistes. Pour ce qui concerne Clément Serveau, je rappelle qu'il a illustré, avec un rare bonheur, *Monsieur des Lourdines*, *L'Aube Ardente*, *La Maison de Claudine*, *Les Vrilles de la Vigne*, des œuvres de Paul Bourget, François Mauriac, Henri de Régnier, Paul Morand et Louis Bertrand. Fort d'une vaste culture, chef d'équipe, intelligent et noblement compréhensif, il possède un métier très personnel avec, écrit Raymond Escholier, « un sens très rare de la construction des figures et des paysages, un sens de l'effet qu'on ne rencontre que chez les véritables illustrateurs, une volonté subtile de ménager toujours dans l'image d'adroites réserves de blancs qui font chanter les noirs, un sentiment inné de la grâce décorative, une aptitude très rare à colorer avec du blanc et du noir grâce à un étonnant métier de graveur sur bois où, par des tailles et des contre-tailles, des pointillés, des guillochages, les ingénieuses compositions imaginées par l'artiste chantent, avec d'imprévues sonorités ».

Clément Serveau devait prendre place dans ce panorama succinct de la xylographie française à travers les âges et une place historique, puisqu'elle commande à une révolution dans l'édition, et l'a conduite à ses fins⁵⁰.

Au terme de cette analyse, et malgré les critiques précédemment émises, Maublanc reconnaît donc, tout à la fois, l'art d'illustrateur de Serveau, son rôle d'animateur du *Livre moderne illustré* ainsi que la révolution introduite par les deux collections en matière d'édition.

Les séries de Fayard et de Ferenczi ayant connu une activité chaotique pendant l'Occupation puis ayant progressivement disparu au cours des années 1950, on ne trouve, après la dernière guerre, que des appréciations rétrospectives sur ces collections⁵¹, comme l'était en fait déjà, en 1943, celle de Maublanc.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁵¹ Plusieurs des monographies sur des illustrateurs du *Livre moderne illustré* parues au cours des années 1950 citent, voire commentent, les interventions de ces artistes dans la collection. Nous ne jugeons pas utile de reporter ici ces commentaires spécifiques. À titre d'exemple, on pourra consulter la monographie sur l'œuvre illustrée de G. Cochet : « Gérard Cochet », dans Pierre Mornand, J.-R. Thomé, *Vingt artistes du livre*, *op. cit.*, p. 43.

Nous achevons donc cette revue de réception du *Livre moderne illustré* en citant pratiquement *in extenso* un paragraphe, « Les illustrés à bon marché », de l'ouvrage d'histoire du livre publié par Jean-Alexis Néret en 1953⁵².

À cette période, les débats entre les tenants de la vulgarisation et ceux de l'édition de luxe, dont nous avons vu l'âpreté pendant les années 1930, s'apaisèrent, en réalité faute de combattants. Les deux collections avaient en effet quasiment disparu, du moins dans leur format de l'entre-deux-guerres, et l'édition illustrée de luxe et de demi-luxe était, elles aussi, en voie d'extinction rapide. Tout en reprenant tel ou tel argument à ces polémiques passées, Néret était donc en mesure de dresser un historique des collections de Fayard et de Ferenczi avec quelque recul sur les débats antérieurs :

En 1903, c'est Arthème Fayard qui avait rénové la librairie en lançant les romans illustrés à 95 centimes ; l'illustration était obtenue par la reproduction mécanique des dessins. En 1924 [en fait, 1923], c'est le même Arthème Fayard qui lance une collection illustrée à 2fr.50, *le livre de demain*, avec des bois gravés demandés par Daragnès à des artistes aussi cotés que Lébédéff, Deslignères, Cochet, Hermann-Paul, etc...Le format choisi, assez incommode (18x24) permet à l'éditeur Ferenczi de lancer, exactement d'après la même formule mais dans un format plus courant, *le livre moderne illustré* dont la direction artistique fut confiée à Clément Serveau. Bien entendu, les bois n'auraient pu supporter des tirages de 80 à 120 000 exemplaires, et l'impression se faisait sur des clichés galvano.

Ces deux collections connurent un vif succès et eurent le mérite de donner à une génération le goût du livre soigné. Certains titres sont si bien illustrés qu'on regrette que le bon marché n'ait pas permis un papier meilleur et surtout une impression mieux réglée. Enfin le mauvais goût gâta, sur ses fins, la collection Ferenczi, où l'on vit des illustrations en deux couleurs.

Si la lutte fut sévère entre les deux éditeurs quant aux auteurs et à la diffusion, ils s'entendirent sur les prix et n'imposèrent pas d'« exclusivité » réciproque aux illustrateurs.

Etant donné la modicité de leur prix, ces deux collections mensuelles [l'historien oublie que la collection de Ferenczi était bimensuelle de 1928 à 1940] méritent la plus grande attention. Tous ceux qui ne pouvaient se procurer les illustrés de luxe trouvaient ici un « témoignage », car si certaines compositions avaient été trop hâtives, d'autres auraient pu largement supporter la vente à petit nombre.

Entre autres, les illustrations inédites de Serveau pour *Églantine*, *Suzanne et le Pacifique* de Giraudoux, *Pour que ma joie demeure* de Giono, sont remarquables.

Dans la collection Fayard, on rechercha plus de fantaisie, et on sentait un besoin de divertissement plus marqué. On citera les bois de Daragnès pour *la Belle Enfant*, ceux de Foujita pour *le Roi Pausole*, les illustrations de Paul-Émile Colin pour *Marie-Claire*, les illustrateurs des *Trois Contes* (Deslignères, Lébédéff, Le Meilleur), etc.

⁵² Il nous a paru en effet utile d'étendre de quelques années la période jusqu'ici considérée (jusqu'en 1950) pour ces études de réception.

La guerre de 1940 supprima ces collections illustrées qui reparurent sous une autre forme ; mais les beaux temps du « bois » étaient depuis longtemps achevés⁵³.

⁵³ Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français : des origines à nos jours...*, *op. cit.*, p. 331.

Synthèse provisoire

Un premier niveau d'explication du *Livre moderne illustré*

Nous nous proposons, à titre de conclusion de cette partie, de présenter une première « explication » du *Livre moderne illustré*, de sa genèse, des caractéristiques littéraires et artistiques des ouvrages constituant cette collection, enfin de sa disparition. Comme nous l'avons indiqué en préambule de cette partie, Clément Serveau ne fut pas le seul « auteur » du *Livre moderne illustré*. Il œuvra en parallèle, en particulier, avec Henri Ferenczi et pour son compte. Notre analyse fera donc intervenir l'ensemble des acteurs et des éléments de contexte ayant déterminé le cours de cette collection. Corrélativement, nous expliquerons plus *Le Livre moderne illustré* « par Serveau » que nous n'expliquerons « Serveau » lui-même comme nous avons tenté de le faire pour Daragnès en particulier, qui fut seul l'acteur de ses réalisations et se dédia entièrement au livre illustré, *a contrario* de Serveau qui fut avant tout un peintre ou de Kahnweiler qui fit profession première de marchand de tableaux.

Cette explication du *Livre moderne illustré* reprend en les synthétisant des éléments exposés au cours des chapitres précédents de cette partie. Nous compléterons cette analyse essentiellement sur le plan des relations entre le parcours esthétique personnel de Serveau en tant que peintre et l'évolution de la ligne artistique de la collection, étant entendu que certains « pontages » entre les deux parcours ont été précédemment signalés ici ou là.

Les principaux déterminants du *Livre moderne illustré* sont présentés sur la figure 8 ci-après.

La genèse du *Livre moderne illustré*

Fayard avait réussi en 1904 à mettre un premier pas dans l'édition littéraire en lançant la collection de vulgarisation illustrée *La Modern-Bibliothèque*. Au début des années 1920, les ventes de cette série commençaient à s'essouffler. Les textes publiés dataient pour la plupart. L'imagerie de la collection, des illustrations narratives et légendées faites de « simili » fades, n'étaient, par ailleurs, plus au goût du jour.

Constatant le succès des éditions de demi-luxe ornées de bois gravés en noir, Arthème Fayard eut alors l'idée de transposer cette pratique à une nouvelle collection de romans contemporains, *Le Livre de demain*, destinée à remplacer à terme *La Modern-Bibliothèque*. La possibilité d'atteindre des tirages de l'ordre de 100 000 exemplaires en utilisant des « clichés-galvano » des bois rendait cette option réalisable pour une série « grand public ». Fayard lança *Le Livre de demain* en début d'année 1923. Le succès fut immédiat et ne se démentit pas pendant tout l'entre-deux-guerres.

Les éditions Ferenczi, créées comme Fayard au cours des années 1880, occupaient essentiellement le créneau de l'édition populaire et, dans ce secteur, la frange inférieure en termes de niveau de littérature.

Au sortir de la guerre de 1914-1918, Ferenczi et en particulier Henri Ferenczi, l'un des fils du fondateur de la maison, voulurent se diversifier vers l'édition littéraire. H. Ferenczi lança plusieurs initiatives en ce sens, plus ou moins couronnées de succès. Il réussit cependant, en quelques années, à s'associer la collaboration d'un premier noyau d'auteurs comprenant notamment Lucie Delarue-Mardrus. La véritable entrée de Ferenczi dans l'arène littéraire correspondit à l'entrée de Colette dans la maison en 1922.

Lorsque Ferenczi eut vent du lancement par Fayard du *Livre de demain*, l'éditeur forgea immédiatement le projet de publier une collection équivalente, *Le Livre moderne illustré*, également ornée de bois gravés. Pour ce faire, il lui fallut négocier avec des éditeurs-confrères, et notamment avec Grasset, la réédition de nombreux romans récents, le portefeuille de la maison étant insuffisant pour alimenter les parutions de la collection.

Ferenczi dut également s'adjoindre les services d'un directeur artistique, en l'occurrence Clément Serveau. L'éditeur n'avait en effet d'expérience, en matière d'illustrations, que pour ses publications populaires. Serveau, doublement diplômé des Beaux-Arts et des Arts Déco, sociétaire du Salon des Artistes français, jeune peintre déjà connu dans les milieux mondains, apportait à Ferenczi la légitimité nécessaire pour sa nouvelle collection « littéraire ».

Le Livre moderne illustré fut lancé en milieu d'année 1923 avec seulement quelques mois de décalage par rapport au *Livre de demain*. Le succès fut également au rendez-vous. Fayard ayant préempté, sur les conseils sans doute de Daragnès, bon nombre des graveurs sur bois de renom, Serveau illustra lui-même la moitié des premiers titres de la collection, avant de faire appel à un éventail plus large d'artistes.

Le « parcours » de la collection

Le Livre moderne illustré passa, en termes de lignes éditoriale et artistique, par quatre phases successives.

La phase « académique » 1923-1925

De 1923 à 1925, au cours d'une phase que nous avons intitulée « académique », H. Ferenczi et Serveau entreprirent de légitimer la collection au plan littéraire et artistique. L'éditeur choisit de rééditer préférentiellement des romans de « mœurs anciennes », écrits typiquement par des Académiciens. La collection ne fut illustrée que par des bois gravés en noir, comme celle de Fayard. Serveau intervint lui-même assez fréquemment, faisant en complément appel, le plus souvent, à des graveurs sur bois que l'on peut qualifier d'« académistes » par la facture de leurs travaux, produisant donc, comme Serveau lui-même à cette période, des illustrations en phase avec les textes qu'ils accompagnaient.

En termes de rapport images-texte, l'élément marquant est la quasi absence d'illustrations narratives au sein de la série, et ce donc dès le démarrage du *Livre moderne illustré*. Serveau tint en effet à inscrire cette collection « grand public » dans les canons en vigueur dans toute l'édition littéraire illustrée qui proscrivaient l'imagerie anecdotique. Il s'agissait, pour *Le Livre moderne illustré* comme d'ailleurs pour la collection de Fayard, d'une rupture franche avec les pratiques des séries antérieures de vulgarisation, comme *La Modern-Bibliothèque*. On peut noter enfin, au cours de cette phase « académique », une part significative de décoration des ouvrages que l'on peut corrélérer avec la propension de Serveau, au moins à cette époque, à utiliser ce mode particulier d'illustration.

L'ouvrage-type de cette phase, rassemblant l'essentiel des caractéristiques que nous venons de décrire, est une œuvre de Paul Bourget, *Némésis*. Il s'agit en effet d'un roman de « mœurs anciennes », écrit par un Académicien, illustré par Serveau avec des bois en noir de facture « académique » (**illustration 3-24**).

L'articulation entre les caractéristiques artistiques de la collection à cette période et le parcours personnel de Serveau est évidente. L'artiste, par sa formation et ses orientations personnelles, fut à même d'imprimer au *Livre moderne illustré* une ligne artistique permettant de différencier nettement cette collection des publications populaires de la maison et d'en assurer ainsi la légitimité (ligne verte de la figure 8).

La phase d'« esthétisation » 1926-1931

Au cours de la phase suivante, dite d'« esthétisation », de 1926 à 1931, H. Ferenczi ouvrit la collection à des textes moins conventionnels, plus proches des Prix Goncourt et Femina que de l'Académie. Des titres de Lucie Delarue-Mardrus, de Jeanne Galzy ou d'Irène Némirovsky, par exemple, apparurent ainsi au catalogue de la collection ou se firent plus fréquents. Il en résulta un panachage des genres littéraires, avec cependant l'émergence des romans psychologiques.

L'éditeur décida de doubler la fréquence de parution des titres, passant à deux romans par mois à l'automne 1928, au moment-même où l'édition illustrée de luxe s'écroulait. Le krach de 1929 et la crise économique qui s'ensuivit favorisèrent ensuite, en quelque sorte, les collections à bas prix de Ferenczi et de Fayard.

Pour accompagner, en 1928, l'élargissement de la diffusion du *Livre moderne illustré*, l'éditeur et Serveau décidèrent de passer, pour une part des ouvrages, à des bois en couleurs, ce qui permettait à la collection de se différencier de celle de Fayard, restée au seul bois en noir. Le fait, pour Ferenczi, de disposer de sa propre imprimerie facilita cette évolution de technique.

Serveau sollicita cette fois, outre des graveurs « académistes » comme précédemment, des « esthètes », ayant généralement comme activité artistique principale la peinture, qui furent à même d'illustrer les romans de « mœurs modernes » et les romans psychologiques de la collection selon une facture relevant de la « reconstruction ».

Comme exemple-type d'ouvrage de cette période, on peut citer *Les Allongés* de Jeanne Galzy illustré par Andrée Sikorska. Ce roman psychologique est accompagné de bois gravés de facture « reconstruction » conçus sur un mode strictement interprétatif. Il s'agit par ailleurs de l'un des rares cas rencontrés dans les corpus de cette thèse de gravures expressionnistes (**illustration 3-31**), rarissimes dans l'univers de l'illustration en France.

Les orientations esthétiques de cette phase d'édition de la collection sont en accord avec les pratiques de Serveau en tant que peintre, qui délaissait à l'époque progressivement les aspects les plus académiques de son travail. On peut d'ailleurs postuler que ses contacts chez Ferenczi, devenus fréquents à cette période, avec des auteurs et des textes « modernes » et réalistes favorisèrent son évolution esthétique, initiée dès 1930, vers un style plus réaliste.

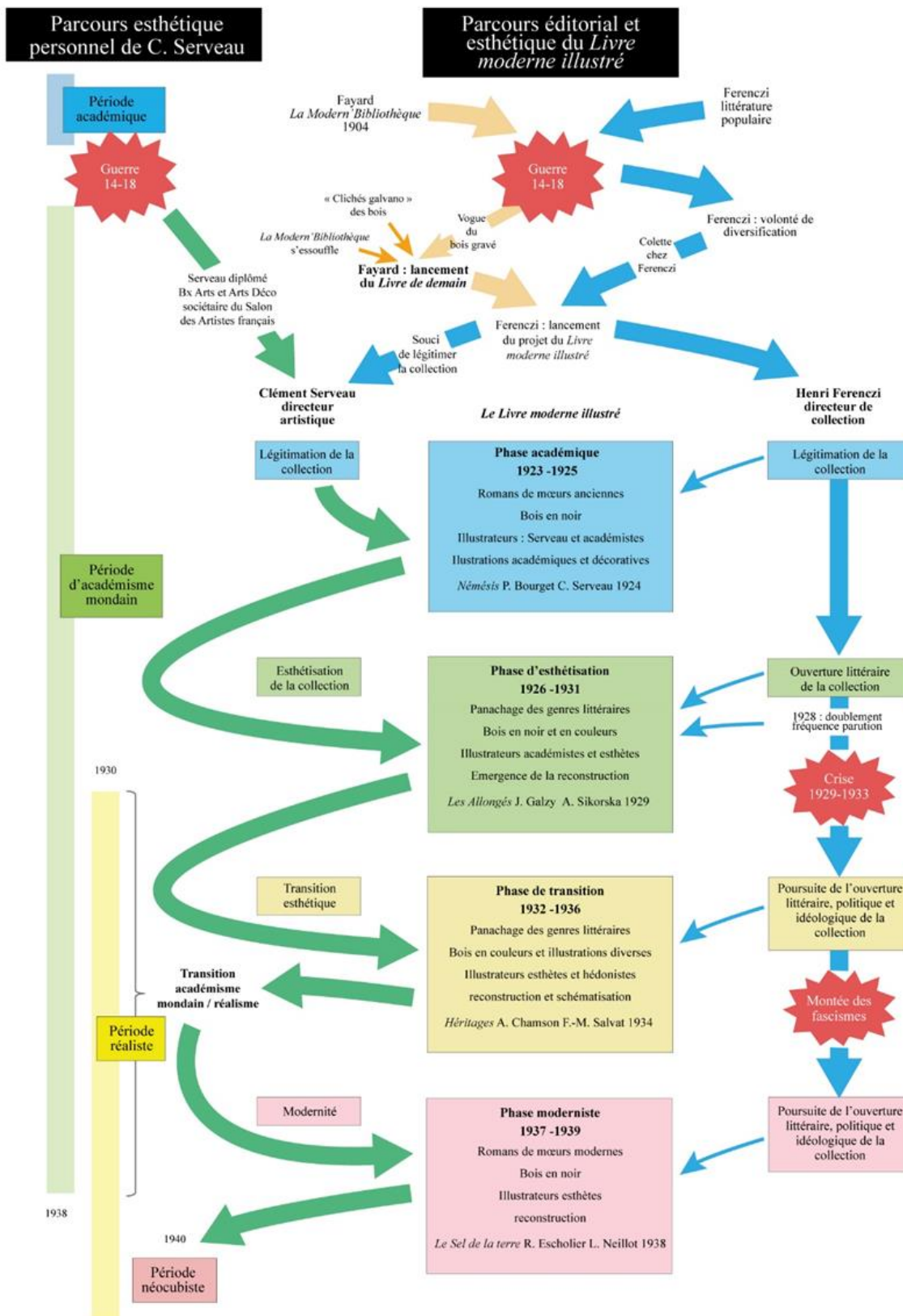


Figure 8 Les déterminants du *Livre moderne illustré*

La phase de « transition » 1932-1936

De 1932 à 1936, au cours de cette phase de transition, H. Ferenczi continua d'ouvrir la collection sur tous les plans, littéraire, politique, idéologique, etc. On peut ainsi citer les parutions à cette période des *Conquérants* de Malraux ou de *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Les genres littéraires publiés furent très variés, avec une nette régression des romans de « mœurs anciennes ».

Serveau donna aux artistes la possibilité d'illustrer les textes par des dessins en noir ou en couleurs. Il y eut donc à cette période un panachage de multiples techniques, où prédominèrent les bois en couleurs, majoritaires au début, et les dessins en couleurs, dominants en fin de période. Ces derniers, les images les plus sophistiquées de la collection au plan technique, étaient reproduits par « clichés tramés » et non plus par « clichés galvano » comme les bois. L'utilisation d'une imprimerie interne à l'entreprise rendit à nouveau possible cette option.

Les illustrateurs « hédonistes », typiquement des humoristes de presse ou d'anciens de ce métier, renforcèrent à cette période leurs interventions, facilitées par la pratique des dessins et non plus des gravures. Corrélativement, la part des illustrations de facture « schématique » augmenta. Un souci de réalisme accru des images semble avoir animé les illustrateurs prenant ces options. Parallèlement toutefois à cette tendance, les interventions d'« esthètes » et la « reconstruction » continuèrent à progresser au détriment, globalement, des illustrations « académiques », devenues marginales.

Un ouvrage-type de cette période est *Héritages* d'André Chamson illustré de dessins en couleurs par François-Martin Salvat, des images réalistes en osmose avec le thème du roman (**illustration 3-58**). Salvat fait partie des quelques illustrateurs « généralistes » qui œuvrèrent pour la collection, à même, comme Serveau, d'adapter leur manière d'illustrer au texte qui leur était confié.

Cette période, dite de transition, peut s'analyser comme la superposition d'un mouvement esthétique de fond de la collection allant de l'académisme à l'esthétisme avec, au cours de cette période, un souci accru de réalisme passant, en termes de facture d'image, par la « schématisation ». On peut évidemment faire un lien entre cette « crise esthétique » au sein de la collection et la période de transition artistique personnelle du peintre Serveau qui passa, entre 1930 et 1936, d'un académisme mondain au réalisme, en particulier lors de ses séjours en Grèce

au cours des années 1934 et 1935 (lignes d'échange en vert entre les parcours esthétiques de Serveau et de la collection sur la figure 8).

La phase « moderniste » 1937-1939

Lors de la dernière phase d'édition de la collection, dite « moderniste », H. Ferenczi publia essentiellement des romans de mœurs modernes, achevant ainsi l'évolution de ligne littéraire de la collection entamée en fait dès son démarrage. *Le Livre moderne illustré* accentua parallèlement son ouverture politique et idéologique avec, à titre d'exemple d'une certaine ligne pacifiste de la collection, la parution de *Amok* de Stefan Zweig en 1939.

Pour des raisons principalement de coût, sans doute, Ferenczi dut abandonner la couleur pour les illustrations du *Livre moderne illustré* et Serveau favorisa ainsi, en janvier 1937, un retour brusque de la collection au bois gravé en noir que la série concurrente de Fayard n'avait jamais délaissé. Pour la première fois peut-être dans l'histoire de la collection, son imagerie se trouva alors en phase avec l'atmosphère lourde de montée des fascismes qui prévalait.

En concordance avec les romans publiés à cette période, Serveau fit surtout appel à des illustrateurs « esthètes » et les exemples d'illustrations caractéristiques d'une facture de « reconstruction » sont légions lors de cette phase, à l'instar du *Sel de la terre* de R. Escholier illustré par L. Neillot (**illustration 3-72**), l'un des ouvrages-types de la période. On peut noter également l'intervention, lors de ces années 1937-1939, d'artistes proches des avant-gardes, surréalistes comme M. Prassinou ou cubistes comme G. Colucci.

Le Livre moderne illustré achevait ainsi son parcours esthétique parallèle à celui, personnel, de son directeur artistique. Dès 1940, en effet, Serveau entamait sa deuxième révolution picturale en s'orientant vers un néocubisme proche de l'art de Marcoussis. Une telle évolution se présentait en quelque sorte au travers du choix des artistes sollicités lors de cette dernière phase (trait en vert sur la figure 8).

Quelques mois après que Serveau eut quitté, en fin d'année 1939, ses fonctions chez Ferenczi, cette maison d'édition, dirigée par une famille d'origine juive, fut « aryannisée ». Les nouveaux gérants dévoyèrent les lignes éditoriale et artistique de *Livre moderne illustré* telles qu'Henri Ferenczi et Serveau les avaient peu à peu bâties. L'imagerie de la collection « régressa » ainsi, avec plus d'académisme et d'illustrations narratives, en phase avec un mouvement général de retour à l'ordre moral, esthétique et politique en France. Il est alors d'autant plus remarquable d'observer qu'au même moment, Serveau, isolé à Villeneuve-sur-

Lot, œuvrait « en sens inverse », en travaillant à son nouveau mode d'expression néo-cubiste qu'il déploya ensuite au cours des années 1950 et 1960.

La disparition de la collection

H. Ferenczi, qui recouvra sa maison à la Libération, fit reparaître *Le Livre moderne illustré* à partir de 1946. Les parutions s'espacèrent à partir de 1949 puis s'interrompirent en 1954. La maison Ferenczi elle-même disparut pendant les années 1960.

L'arrêt des parutions du *Livre moderne illustré* peut s'expliquer par deux facteurs principaux. En premier lieu, le livre de poche et les clubs du livre, non illustrés en général, remplacèrent après la dernière guerre les collections de Fayard et de Ferenczi dans leur fonction de vulgarisation de la littérature. Les difficultés financières, ensuite, rencontrées par la maison Ferenczi privèrent progressivement l'éditeur d'un accès suffisant à des rééditions de textes de « confrères ». La collection mourut donc par asphyxie, en quelque sorte.

Clément Serveau : un professionnel et un « passeur » esthétique

Au terme de cette première analyse de l'œuvre de Serveau et du *Livre moderne illustré*, l'artiste apparaît d'abord, à plusieurs titres, comme un « professionnel » de l'art.

Serveau l'est d'abord au sens donné par Nathalie Heinich pour caractériser les différents statuts d'artiste au cours de l'histoire¹. Formé aux meilleures écoles, longtemps sociétaire des Artistes français, maquettiste attitré de la Banque de France et de la Poste, Serveau fut par certains côtés un artiste d'État, à même de répondre à ses besoins régaliens, comme le faisaient les artistes professionnels de l'ancien régime au temps de l'Académie. L'éditeur Ferenczi le sollicita d'ailleurs dans ce cadre pour légitimer sa nouvelle collection.

Comme cela fut souligné, ensuite, en particulier par Jean-Daniel Maublanc, Serveau s'acquitta de sa tâche de direction artistique du *Livre moderne illustré* avec professionnalisme, sachant à la fois imprimer une ligne artistique d'une certaine tenue à cette collection « grand

¹ Voir par exemple : Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, *op. cit.*, p. 124-127. Avec Serveau, « le professionnel », Daragnès, « l'artisan » et Kahnweiler, « l'homme de l'art », il apparaît que les trois statuts historiques d'artiste sont représentés dans cette thèse, la Renaissance pour Daragnès, l'Académie pour Serveau et l'Art Moderne pour les peintres du marchand.

public » et gérer avec des délais courts et des moyens limités les interventions de multiples artistes sans doute peu sensibles, pour certains, aux impératifs de l'édition.

Enfin, pour ses propres interventions d'illustrateur, Serveau fit montre d'un professionnalisme avéré en étant capable d'imager tour à tour ou au même moment Paul Bourget et Céline, Colette et Abel Hermant, Giraudoux et Mauriac, Duhamel et Giono, etc. avec, à chaque fois, une intelligence du texte et une pertinence d'expression picturale certaines.

Au-delà cependant de ces qualités, la principale réussite de Serveau en rapport avec *Le Livre moderne illustré* fut sa capacité d'être un remarquable « passeur » esthétique vis-à-vis du lectorat de cette série. Évoluant lui-même dans ses conceptions esthétiques, Serveau imprima à la collection une ligne passant d'un académisme prononcé au cours des années 1920 à une esthétique « moderne » à la fin des années 1930. Il prit ainsi, en quelque sorte, son public par la main pour lui faire emprunter le chemin esthétique que, peu de temps en somme auparavant, il avait lui-même parcouru, faisant ainsi du *Livre moderne illustré* un double outil de vulgarisation, à la fois de la littérature et de l'art.

Quatrième Partie

Une approche bourdieusienne de l'illustration
littéraire de l'entre-deux-guerres

Chapitre 10

L'illustration littéraire : un champ autonome

Le propos de cette partie s'étend, comme nous l'avons indiqué en introduction, à l'ensemble de l'illustration littéraire de l'entre-deux-guerres. Nous présentons rapidement, dans ce chapitre, les contours et les enjeux de cette activité culturelle puis nous étayons la thèse de sa constitution en un champ autonome au sens des théories sociologiques de Pierre Bourdieu. Cette démonstration est en effet une étape nécessaire dans le développement du modèle conceptuel de cette pratique artistique qui sera présenté au chapitre suivant.

Contours et enjeux de l'illustration littéraire

Kahnweiler, Daragnès et Serveau intervinrent, à des titres divers, au sein d'une activité artistique significative de la période 1918-1939 que nous avons dénommée, dans l'introduction de ce travail, l'illustration littéraire. Il s'agit, rappelons-le, de l'accompagnement imagé de textes relevant de la littérature – au sens de la littérature reconnue¹ – contemporaine, classique ou ancienne.

Au titre de cette distinction, nécessairement floue, de niveau de littérature, nous n'incluons pas dans cette activité des pratiques connexes comme l'illustration des livres de jeunesse ou celle des ouvrages de littérature populaire². Il est évident que les frontières entre l'illustration littéraire et ces deux secteurs étaient poreuses en termes à la fois de forme et d'acteurs impliqués. Nous avons pu le constater, par exemple, en examinant les parcours professionnels d'illustrateurs comme Falké ou Jacquot qui intervinrent également l'un dans les livres de jeunesse et l'autre dans les illustrés populaires. On se souviendra également que Daragnès, Gus Bofa et leurs amis firent pour la plupart leurs premières armes en œuvrant pour la collection de romans d'aventure dirigée par Mac Orlan à « L'Édition française illustrée », des publications proches de la littérature populaire.

¹ Sans chercher ici à définir plus avant cette notion, pas plus que ne le firent Élisabeth Parinet ou Pascal Fouché pour traiter de « l'édition littéraire » au XX^e siècle : *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrentiel : 1900-1950*, op. cit., p. 161 et p. 210.

² Sans chercher à nouveau à préciser cette notion. Rappelons que Ferenczi, largement étudié en troisième partie, était un acteur majeur, avec Fayard, de l'édition populaire de l'entre-deux-guerres.

Nous distinguons également l'illustration littéraire de l'illustration documentaire, bien qu'il y ait, là aussi, des recouvrements entre les deux domaines. La collection *Portrait de la France* d'Émile-Paul frères, rapidement évoquée en deuxième partie, présente ainsi quelques points communs avec une série de guides régionaux. Elle s'en différencie cependant puisque les textes proposés et les frontispices qui les accompagnent ne sont que des évocations littéraires ou artistiques des régions concernées, sans objet pratique.

L'illustration littéraire suppose également l'existence d'un texte. Les albums d'estampes, par exemple, n'en font pas partie, avec comme cas-limite les recueils « à thème » où les gravures sont accompagnées de courts textes.

Nous distinguons enfin l'illustration littéraire d'une autre activité, plus vaste, que l'on peut appeler « l'art du livre ». Daragnès, par exemple, fut plus un acteur, sur l'ensemble de sa carrière, de cet art du livre que de l'illustration et c'est à ce titre qu'il fut désigné comme « le maître du livre d'art français » ou qu'il présida la section du livre de l'exposition internationale de 1937. L'art du livre, un art décoratif au même titre que la création de meubles d'art ou de ferronneries, mobilisait outre l'art d'illustrer – mais tous les livres d'art n'étaient pas illustrés, – la fabrication des papiers de luxe, l'architecture des livres, la typographie, l'imprimerie, la reliure etc. Alors que nous avons couvert en deuxième partie sensiblement toutes les composantes du parcours et de l'œuvre de Daragnès, nous centrons ici notre analyse, pour ce qui le concerne, sur ses activités liées à l'illustration proprement dite, que ce soit en tant qu'illustrateur lui-même ou qu'au titre de ses fonctions successives de « chef d'orchestre », de *La Banderole* au *Cœur fleuri*. Il y a évidemment des passerelles entre l'illustration littéraire et l'art du livre et nous ne manquerons pas de les mentionner dans la suite de cette partie.

En termes de catégories d'édition, l'activité étudiée va des collections de vulgarisation littéraire comme *Le Livre moderne illustré*, tirées à 100 000 exemplaires et vendues, à l'époque, à 3 fr. 50 le titre, jusqu'aux ouvrages de prestige, à l'instar de ceux imprimés *Au cœur fleuri*, destinés à quelques éminents bibliophiles ayant chacun déboursé 5 000 fr.

Si l'on cherche à cerner quantitativement cette activité pendant l'entre-deux-guerres, on peut se référer, en premier lieu, à la thèse de Camille Barjou qui recense 4 200 ouvrages pleinement illustrés publiés entre 1918 et 1939 en éditions de luxe et de demi-luxe³. Ce

³ Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, *op. cit.*, vol. 1, p. 30.

décompte, cohérent avec les données rassemblées précédemment par Antoine Coron⁴, est nécessairement non exhaustif. Il est possible, dès lors, de retenir un ordre de grandeur de 5 000 ouvrages de ce type parus pendant l'entre-deux-guerres⁵. Il faut ensuite tenir compte des séries de vulgarisation. Celles-ci comprenaient des collections récentes, comme *Le Livre de demain* de Fayard ou *Le Livre moderne illustré* de Ferenczi⁶, ainsi que des séries anciennes, à l'instar de *La Modern-Bibliothèque*, encore diffusées pendant une partie des années 1930⁷. Le nombre des publications littéraires illustrées de tous ordres pourrait ainsi atteindre environ 6 000 titres sur la période.

Ces ouvrages, pleinement illustrés, correspondaient à une prestation complète de la part des illustrateurs sollicités, nécessitant de quelques jours de travail pour une intervention dans la collection de Ferenczi à plusieurs mois – voire années – de gestation pour une édition de luxe, à l'instar du travail de Segonzac pour *Bubu de Montparnasse* ou de celui, « monacal », de Daragnès pour *La Passion de N.-S.-J.-C.* Ces mêmes artistes effectuaient également des prestations plus limitées, toujours dans l'illustration littéraire, en fournissant des éléments décoratifs, des frontispices ou des couvertures pour des ouvrages de luxe ou plus courants, non illustrés par ailleurs dans le texte. De nombreux exemples de ce type ont été recensés lors de l'inventaire du corpus de Daragnès⁸. Il existait également des collections de vulgarisation ne comportant qu'une couverture illustrée, comme *La Select-Collection* de Flammarion. On ne peut que proposer une estimation pour le nombre de ces interventions partielles, évalué à l'égal de celui des prestations complètes⁹, ce qui amène à considérer un total d'éditions littéraires plus ou moins illustrées d'environ 12 000 titres parus entre 1918 et 1939.

L'entre-deux-guerres, enfin, connut, comme le siècle précédent, une floraison de revues littéraires et/ou artistiques, depuis *Demain* de Raymond Escholier, commentée en troisième partie, jusqu'à *Minotaure* de Skira et de *Tériade* citée à propos de Kahnweiler. Ces périodiques,

⁴ Antoine Coron, « Livres de luxe », dans *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, op. cit., p. 429-431.

⁵ Nous avons en effet estimé à 20 % le taux d'ouvrages non décomptés par Barjou sur la base de quelques sondages.

⁶ Les collections de Fayard et de Ferenczi représentent un volume de l'ordre de 500 titres sur la période.

⁷ On peut adjoindre à *La Modern-Bibliothèque* des séries plus récentes mais de caractéristiques voisines en termes de littérature et d'illustrations comme *Les Maîtres de la plume* de Baudinière : Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, Ferenczi et de Baudinière », art. cit.

⁸ Cf. les corpus de Daragnès en annexe 3 où les titres non pleinement illustrés apparaissent sur fond blanc.

⁹ Ce ratio est issu du constat effectué sur les corpus de Daragnès pour l'édition de luxe et de demi-luxe et d'une estimation pour les éditions de vulgarisation. Il existait par exemple de très nombreuses éditions d'œuvres complètes d'auteurs classiques ornées d'un frontispice (typiquement un portrait de l'auteur) et de décorations typographiques.

plus ou moins éphémères, publiaient souvent des textes illustrés par des artistes qui, en général, étaient liés au mouvement littéraire ou esthétique à l'origine de la revue concernée. Ces interventions, difficilement dénombrables, font partie intégrante de l'activité étudiée.

On peut ensuite chercher à cerner les contours de l'illustration littéraire en nombre d'artistes impliqués. Barjou dénombre 1 150 intervenants pour les 4 200 ouvrages recensés en édition de luxe pleinement illustrée¹⁰. Nous retiendrons une estimation de 1 400 artistes pour les 5 000 titres considérés pour ce même ensemble, comme nous l'avons vu précédemment. À ce décompte, il faut ajouter les artistes sollicités par les collections de vulgarisation et non déjà dénombrés comme intervenants pour l'édition de luxe. En se basant sur le cas des collections de Ferenczi et de Fayard, on peut estimer ce nombre à 200 artistes¹¹. Nous pouvons dès lors évaluer à 1 600 le nombre d'artistes ayant fourni des prestations complètes d'illustration pour un total de 6 000 publications de ce type au cours de la période. Il est vraisemblable, ensuite, que les éditeurs firent appel à des illustrateurs « reconnus » pour les frontispices ou les couvertures dont ils avaient besoin. Ce sont donc ces mêmes 1 600 artistes qui intervinrent pour les 12 000 publications dénombrées précédemment. Les mêmes intervinrent également pour les revues littéraires ou artistiques. Le champ de l'illustration littéraire, tel que nous l'analyserons ensuite, pourrait donc avoir compté de l'ordre de 1 600 acteurs en cumulé sur la période 1918-1939¹².

Ces divers recensements amènent à commenter la dispersion observée pour les interventions d'illustration. Chaque artiste intervint en effet sur la période pour, en moyenne, 3,6 prestations complètes dans l'édition de luxe (5 000/1 400), 3,8 prestations complètes pour l'ensemble de l'activité – luxe plus vulgarisation – (6 000/1 600) et 7,5 prestations de tous ordres (12 000/1 600). L'illustration fut donc une activité marginale pour la plupart des artistes impliqués. Une grande majorité d'entre eux n'intervint en fait que pour une ou pour quelques prestations – ce fut le cas, par exemple, de Braque, de Manolo ou de bon nombre des illustrateurs pour Serveau – tandis qu'un groupe plus restreint d'artistes fit au contraire de l'illustration une activité régulière si ce n'est principale. Nous recensons¹³ ainsi, dans l'édition de luxe, 55 artistes ayant illustré plus de 15 ouvrages et une vingtaine d'illustrateurs

¹⁰ Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225.

¹¹ Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mémoire de master 2, 2014, *op. cit.*, vol. 1, p. 234.

¹² Il est difficile de déduire de ce chiffre le nombre d'artistes effectivement actifs ou potentiellement actifs en illustration une année donnée. Il s'agit probablement de près d'un millier d'acteurs.

¹³ Sur la base du corpus d'ouvrages pleinement illustrés établi par Camille Barjou.

« prolifiques »¹⁴ dont nous donnons la liste : Paul Baudier, Maurice de Becque, Gus Bofa, Carlègle, Chas Laborde, Édouard Chimot, Daragnès, André Deslignères, André Dignimont, Raphaël Drouart, Pierre Falké, Démétrios Galanis, Joseph Hémard, Hermann-Paul, Louis Jou, Jean-Émile Laboureur, Constant Le Breton, Mariette Lydis, Sylvain Sauvage, Fernand Siméon et Jacques Touchet. On notera que seuls sept de ces artistes¹⁵ ne figurent pas aux corpus de cette thèse. Cette concentration de l'illustration littéraire sur un groupe restreint d'artistes s'observe également sur les divers ensembles éditoriaux étudiés. Les publications de la galerie Simon – les 24 titres du corpus Kahnweiler parus pendant l'entre-deux-guerres – sont centrées sur les travaux de deux seuls peintres, Juan Gris et Masson, qui intervinrent pour la moitié environ des ouvrages. Hermine David et Daragnès illustrèrent la même proportion des publications d'Émile-Paul frères. Enfin Serveau fut de loin le principal acteur de « sa » collection. De cet examen quantitatif, on retiendra que, sur les 1 600 intervenants du champ, une centaine en furent des acteurs significatifs et une vingtaine des acteurs majeurs.

Il convient à ce stade de rappeler les évolutions de conjoncture observées pour cette activité d'illustration au cours de l'entre-deux-guerres. L'édition de livres de luxe illustrés connut en effet des hauts et des bas à cette période avec un essor exceptionnel au sortir de la Grande Guerre, un premier recul relatif en 1922-1923 qui provoqua la disparition de La Banderole et de quelques autres petites maisons d'édition, un nouveau développement au cours des années 1924-1927, une chute brutale du marché en 1927-1928, précédant la crise économique, une stagnation ensuite jusqu'en 1936 à un niveau faible – Kahnweiler et Émile-Paul frères suspendirent à cette période leurs éditions –, avec un courant d'affaires principalement lié aux commandes des sociétés de bibliophilie, une reprise timide pendant les années 1936-1939 avant une embellie sous l'Occupation. Jusqu'en 1928, l'illustration représenta donc, en moyenne, un « appel d'air » pour les artistes. Il y eut donc de nombreux nouveaux entrants avec une sorte de saine émulation. De 1928 jusqu'à l'Occupation, l'activité resta au contraire déprimée et la concurrence entre acteurs se fit vive, d'autant plus que les autres sources de revenus artistiques se trouvaient également réduites. C'est à cette période, par exemple, qu'un Chas Laborde ou qu'un Gus Bofa durent retourner à leur métier initial de dessinateur de presse. Les collections de vulgarisation, à bas prix, ne furent pas touchées par ces aléas, du moins en termes de diffusion. Ferenczi doubla au contraire en 1928 la fréquence

¹⁴ Ayant illustré plus de 25 ouvrages entre 1918 et 1939.

¹⁵ Baudier, de Becque, Carlègle, Chimot, Hémard, Hermann-Paul et Touchet.

de parution du *Livre moderne illustré*. Cet éditeur et son concurrent direct, Fayard, durent cependant rogner sur les coûts pour maintenir les prix des deux séries.

L'illustration littéraire peut enfin être abordée sous l'angle de ses éditeurs ou de ses commanditaires. Il n'est pas question ici de recensement en nombre – il s'agit de 200 ou de 300 acteurs au plus haut de la conjoncture pendant les années 1920 –. Nous nous proposons simplement de rappeler la typologie des différents éditeurs de cette activité, une dizaine de catégories, telle qu'établie par Antoine Coron¹⁶, de manière à situer les interventions de Kahnweiler, de Daragnès – ou de ses commanditaires – et de Ferenczi dans l'ensemble de l'activité de la période. Coron identifie d'abord *les éditeurs spécialisés* comme Henri Jonquières, La Roseraie ou Le Trianon, cités dans cette recherche à propos de plusieurs des interventions de Daragnès en tant qu'illustrateur indépendant. Ces maisons furent durement touchées par la crise. Il en fut de même pour *les libraires-éditeurs* comme Carteret, Floury ou Blaizot. Coron rappelle ensuite que *les éditeurs de littérature* comme Gallimard, Grasset, Émile-Paul frères ou Crès confièrent en général leurs collections d'illustrés à des « hommes de l'art » comme Roger Allard chez Gallimard, Maximilien Vox pour Grasset, Daragnès chez les frères Émile-Paul ou Adolphe Van Bever pour Crès. La plupart de ces éditeurs littéraires suspendirent leurs publications illustrées lors de la crise. *Le milieu de l'art*, représenté notamment par Vollard, Kahnweiler, Jeanne Bucher, Christian Zervos, Skira et Tériade favorisa les interventions conjointes de peintres et de poètes, comme nous l'avons vu, ainsi qu'en lançant des revues comme *Cahiers d'art*. *Les sociétés de bibliophilie* ensuite, évaluées au nombre de 34 en 1932, « atténuèrent les effets de la crise » et Daragnès sut capter leur marché. Antoine Coron mentionne également plusieurs professionnels du livre reconvertis dans l'édition. Il cite ainsi *les typographes*, à l'instar de Louis Jou, l'un des concurrents directs de Daragnès au cours des années 1920, de Bernouard, de Pichon ou de Guy Lévis Mano, *les graveurs* comme Jacques Beltrand, un professionnel qui intervint pour les illustrations dessinées par Maurice Denis et qui se fit également éditeur, ou comme l'illustrateur et ensemblier François-Louis Schmied, un spécialiste du livre « art déco », et enfin *les relieurs*, notamment René Kieffer. Au titre d'une dernière catégorie d'éditeurs identifiée, *les écrivains et les artistes*, Coron mentionne Malraux que nous avons cité pour ses interventions chez Kra (Le Sagittaire) et qui passa ensuite chez Gallimard, Cendrars qui participa aux débuts de La Sirène, Mac Orlan pour La Banderole – il s'agissait en fait d'un investissement du patron de presse Charles Malexis et d'une codirection

¹⁶ Antoine Coron, « Livres de luxe », dans *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrentiel : 1900-1950*, op. cit., p. 435-439.

avec Daragnès – ou encore André Devambez, un peintre qui fit également de l'édition et soutint le lancement du Salon de l'Araignée. Traitant de l'édition de luxe, Coron ne mentionne évidemment ni Fayard ni Ferenczi et leurs collections « grand public ». Ces cas mis à part, les exemples traités dans ce travail relèvent d'à peu près toutes les catégories d'éditeurs citées.

L'illustration littéraire : un champ autonome

Il est admis que la littérature puis l'art acquièrent le statut de champ autonome au cours du XIX^e siècle¹⁷. L'illustration littéraire, une activité artistique particulière, se situe à la croisée entre ces deux champs. Il ne s'en déduit pas, bien au contraire, que cette pratique soit un sous-champ artistique autonome. Elle desservit en effet, pendant l'entre-deux-guerres, un marché de biens culturels distinct de celui de l'art en général et de la peinture en particulier. Cette activité, ensuite, fut souvent accusée d'être inféodée à la littérature. Nous chercherons donc, dans ce paragraphe, à établir ce double caractère de l'illustration littéraire, celui d'être un champ au sens bourdieusien du terme et celui de son autonomie, toujours relative bien sûr, par rapport aux pouvoirs politiques et économiques, d'une part, et vis-à-vis du champ littéraire d'autre part. Des résultats de cette analyse dépend en réalité la possibilité, ou non, de faire appel à l'arsenal théorique bourdieusien sur les homologies entre champs que nous utiliserons par la suite.

Bourdieu et ses exégètes¹⁸ ont édicté différents critères permettant de statuer sur l'existence et le degré d'autonomie d'un champ, en l'occurrence culturel. Sont ainsi mentionnés la pluralité des acteurs impliqués dans l'activité, l'existence d'une concurrence effective entre ces acteurs, la spécificité du capital (culturel, relationnel, économique) requis pour être un acteur du champ, le caractère de « champ clos » de l'activité avec des barrières d'entrée vis-à-vis des prétendants, l'existence d'institutions, de revues, de critiques etc., propres à l'activité ou enfin l'adhésion des acteurs à des valeurs symboliques spécifiques au champ. Ces différents thèmes seront donc tour à tour abordés avec un argumentaire basé, autant que possible, sur des

¹⁷ Cf. notamment : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, 567 p., Points Essais 370, et Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, *op. cit.*

¹⁸ Bourdieu fut peu enclin à « se manuéliser » lui-même : Gérard Mauger, « La théorie de la pratique », dans *Lectures de Bourdieu*, Frédéric Lebaron (dir.), Gérard Mauger (dir.), Paris, Ellipses, 2012, p. 126. Nous avons donc eu recours, pour cette analyse de l'autonomie du champ de l'illustration littéraire, à divers ouvrages de vulgarisation de ses travaux comme : Pierre Mounier, *Pierre Bourdieu : une introduction*, Paris, Pocket, 2001, 282 p., David L. Swartz, « Metaprinciples for sociological research in a bourdieusian perspective », dans *Bourdieu and Historical Analysis*, Philip S. Gorski ed., Durham, NC, Duke Univ. Press, 2013, p. 19-35 ou *Bourdieu's Theory of Social Fields: Concepts and Applications*, Mathieu Hilgers (ed.), Éric Mangez (ed.), London, Routledge, 2015, 290 p.

témoignages – des prises de position, en termes bourdieusiens – d’acteurs de l’époque, collectés à l’occasion de l’étude des corpus de cette thèse ou plus largement.

Des acteurs en concurrence

Les acteurs – ou agents selon la terminologie bourdieusienne – du champ sont les illustrateurs, ces 1 600 artistes que nous avons tenté de dénombrer au paragraphe précédent. L’examen effectué des parcours de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau a permis d’identifier différents profils professionnels pour ces intervenants : des « illustrateurs de métier »¹⁹ comme Laboureur, Falké ou Daragnès quand il illustrait lui-même ses productions, des « peintres »²⁰ intervenant occasionnellement dans ce domaine comme Juan Gris, Segonzac ou encore Serveau, des graveurs comme Gabriel Belot ou Lila Ciechanowska, des « débutants » dans les collections « grand public » etc.

Ces artistes étaient en concurrence, souvent feutrée, quelquefois explicite, s’agissant, pour certains, de vivre de cette activité d’illustration ou pour d’autres, ou les mêmes, de faire valoir, avant tout, leurs dons artistiques en la matière.

On se souviendra par exemple du mal qu’eut Daragnès à trouver un éditeur pour *La Ballade* pendant les années 1916-1918, alors que Louis Jou avait été retenu par Crès pour illustrer *Salomé* du même Oscar Wilde. On se rappellera également l’évocation faite par Daragnès du « champ de l’illustration » – il n’employa évidemment pas ce terme – comme une partie de pelote basque²¹, à l’époque où il se préparait à s’établir avenue Junot :

J’y gagnerai quelques ennemis de plus ; jusqu’ici ils m’ont permis de vivre joyeux, car dans mon pays basque, on joue à la pelote, et l’adversaire, au moins pendant la partie, est le pire ennemi ; j’aurai donc trouvé des partenaires pour m’exercer, en chambre, à mon sport favori²².

À cette lutte plus ou moins feutrée entre « illustrateurs de métier », constante pendant toute la période mais exacerbée avec la crise économique, s’ajouta de manière progressive la concurrence des peintres, comme Dufy, Segonzac ou Marie Laurencin, venus d’eux-mêmes à l’illustration ou sollicités par des éditeurs ou des bibliophiles, comme ce fut le cas de Segonzac qui, rappelons-le, intervint pour la première fois dans ce domaine à la demande de René Blum. Cette intrusion des peintres, en général de renom, dans l’illustration souleva évidemment des

¹⁹ Voir dans le glossaire la définition des « livres d’illustrateurs ».

²⁰ *Idem* pour les « livres de peintres ».

²¹ Pour expliquer la notion de champ, Bourdieu utilisait souvent l’analogie avec un sport et un terrain où les adversaires s’affrontent selon une règle partagée.

²² Jean-Gabriel Daragnès, « Comment j’ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 6, printemps 1926, p. 81.

réticences de la part des illustrateurs professionnels qui voyaient leur gagne-pain s'amoinrir au profit d'artistes qui, eux, ne vivaient pas de cette activité. Ces professionnels s'exprimèrent peu mais les critiques qui soutenaient leurs travaux le firent à leur place. Nous ne donnerons que deux exemples de ces interventions, à l'instar de celle de Noël Clément-Janin :

Le livre baptisé moderne se reconnaît à ces trois signes : 1^o le peintre remplaçant l'illustrateur ; 2^o l'abandon radical de l'interprétation du texte ; 3^o un dessin personnel, psychologique, exprimant la vision intérieure de l'artiste, le plus souvent par la déformation. Tout livre qui ne présente pas ces caractères n'est pas, prétend-on, un livre à la page²³.

ou de celle du libraire Léopold Carteret :

Confier des illustrations de livres à des peintres, même de grand talent, est à de rares exceptions près une erreur regrettable²⁴.

Nous reviendrons sur les divers griefs faits aux peintres dans leurs interventions. Mais celles-ci n'eurent pas que des détracteurs. Roger-Marx, par exemple, observait tout d'abord, en 1925, que l'illustration était avant tout un débouché pour des artistes de second rang :

Le livre est un excellent débouché pour maint artiste de qui l'originalité, comme peintre, semble insuffisante, mais dont les qualités de goût et de fantaisie, appliquées à décorer un texte, nous contentent pleinement. Combien depuis la guerre, qui n'auraient su s'imposer par leurs toiles, ont trouvé dans l'art de tailler le bois le meilleur emploi de leurs dons !²⁵

Comme nous l'avons vu, le critique comptait Daragnès parmi cette catégorie d'artistes, considérés comme des techniciens de talent mais de « mauvais peintres »²⁶ selon l'expression lapidaire de Pierre Bérès. Roger-Marx opposa ensuite, et de plus en plus souvent au cours de l'entre-deux-guerres, les travaux de ces illustrateurs professionnels à ceux des peintres, qui eurent sa préférence, ainsi qu'il l'exposa clairement en 1946 dans sa préface à l'anthologie de Skira :

Par amour pour l'illustrateur occasionnel opposé à l'illustrateur de carrière, par méfiance envers les spécialistes du livre, Albert Skira [et l'auteur de cette préface], tout en reconnaissant les mérites des graveurs de métier, n'a mis au premier plan que les peintres [...]²⁷.

Cette compétition entre peintres et illustrateurs de métier se recouvrait largement avec celle qui se tint entre graveurs de métier et graveurs « occasionnels », ce qu'étaient pour une

²³ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, op. cit., vol. 1, p. 55.

²⁴ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, op. cit., vol. 3, p. 13.

²⁵ Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercure de France*, 1^{er} mars 1925, p. 506.

²⁶ Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette*, op. cit., p. 360.

²⁷ Claude Roger-Marx, « Avant-propos », dans Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, op. cit., p. XII.

large part les peintres. Le même Roger-Marx énonçait ainsi en 1931 son goût pour les estampes des *Peintres-graveurs* et son peu d'intérêt pour les travaux des spécialistes :

Qu'on nous permette, à notre tour, d'affirmer, dans l'immense production dont l'estampe est le prétexte, nos préférences pour les travaux des *Peintres-graveurs*. On peut exceller à promener une pointe sur un vernis, à faire mordre un cuivre, à retrousser une épreuve, on peut être un exécutant de premier ordre sans avoir rien à dire, et c'est, malheureusement, ce qui arrive à tant de « spécialistes », lesquels professent en général à l'égard des peintres-graveurs un mépris absolu, les considérant comme des apprentis sans style et sans orthographe²⁸.

Un Armand Lanoux, au contraire, se faisait, en 1937, le défenseur des graveurs professionnels, comme Louis-Joseph Soulas, ou du moins dénonçait-il les libertés prises par les peintres en rappelant, dans une intervention déjà citée, le mauvais exemple donné, 25 ans plus tôt, par Derain avec *L'Enchanteur pourrissant* :

Une dernière distinction importante reste à esquisser. Il y a le graveur professionnel et le peintre qui élargit ses moyens d'expression par la gravure. Le peintre connaît généralement peu la technique de cet art particulier, en improvise une et fait une apparition bouleversante. Il se jette avec brutalité et négligence dans une exécution sommaire [...]. Je pense particulièrement à Derain le secret qui intervint avec véhémence dans le bois gravé, vers 1912, avec d'étonnantes illustrations d'œuvres de Max Jacob. Quelque éclatante qu'ait pu être cette intervention, elle eut la mauvaise fortune de servir de justification aux planches bâclées de ceux qui se réclamèrent de cet illustre exemple²⁹.

Nous analyserons ultérieurement plus en détail les enjeux de cette compétition entre professionnels et peintres. Il apparaît en tout cas qu'en 1937, ces derniers avaient largement remporté la bataille, au plan symbolique du moins³⁰. À l'appui de ce constat, on peut donner l'exemple de *Paris 1937*, cet ouvrage monumental conçu et imprimé par Daragnès pour la Ville de Paris à l'occasion de l'exposition internationale. Chaque texte présentant un quartier de Paris est accompagné de deux gravures, l'une en « frontispice » à pleine page et l'autre, de format plus restreint, en en-tête. La plupart des gravures « principales » sont l'œuvre de peintres, à l'instar de Bonnard, de Camoin, de Desvallières, de Dufy, de Marquet, de Matisse, d'Othon Friesz, de Segonzac, de Van Dongen, de Vlaminck ou encore de Vuillard (illustration 4-1), tandis que la plupart des gravures « secondaires » sont l'œuvre d'illustrateurs de métier ou tout au moins de peintres-illustrateurs comme H. David, Dignimont (illustration 4-2), Dubreuil, Falké, Galanis, Guyot, Laboureur, Le Breton, Neillot ou Renefer. Il y a bien sûr des exceptions ou des inversions dans cette répartition. Daragnès, l'initiateur de l'ouvrage, se réserva la gravure

²⁸ Claude Roger-Marx, « La Gravure originale en France depuis vingt ans », dans *Gazette des beaux-Arts*, septembre 1931, p. 169.

²⁹ Armand Lanoux, « Force et facilité du bois gravé », dans *Les artistes à Paris, 1937*, préf. Jean de Bosschère, *op. cit.*, p. 77.

³⁰ Une évaluation rapide indique que les « peintres » ne représentèrent « que » 20 % des acteurs significatifs de l'illustration de l'entre-deux-guerres (plus de 10 ouvrages pleinement illustrés sur la période).

frontale accompagnant le texte introductif de Paul Valéry, « Présence de Paris ». Serveau apparaît en position de « graveur » vis-à-vis de son ami Antral, en position, lui, de « peintre ». On pourrait encore citer les cas de Gus Bofa ou de Gabriel Belot, intervenant tous deux en position principale. Mais, de manière générale, *Paris 1937*, qui représentait l'excellence de l'illustration littéraire française, du moins telle que perçue par les institutions compétentes et par Daragnès, consacra l'intervention des peintres dans cette activité.

Un autre axe de compétition, plus classique, entre acteurs du champ, a trait au conflit des générations, les anciens redoutant la concurrence des jeunes, associés à des tendances d'avant-garde. Parmi les multiples interventions à ce propos, on peut citer celle de Paul Angoulvent :

La lutte, au début égale entre les deux générations, semble, pour un temps, tourner à l'avantage des jeunes. Ceux-ci ont le triomphe bruyant : littérature nouvelle, art nouveau, partout c'est l'apologie des jeunes, de leurs appétits, de leurs passions, de leurs vanités, de leurs vices³¹.

ou celle de Carteret, se plaignant de l'appui exclusif donné, selon lui, par les autorités, aux tendances nouvelles de l'illustration :

N'est-il pas dangereux, par cette *tendance exclusive*, de diminuer des réputations d'artistes qui reposent sur les doctrines d'art enseignées *par nos écoles*, et figurant même parmi les chefs-d'œuvre de nos *musées* parisiens et provinciaux ? Pourquoi rejeter brusquement, brutalement, un passé admiré, récompensé, et préconiser, à l'exclusion des autres, les œuvres sans doute intéressantes, d'une *génération nouvelle*, mais qui n'a guère dépassé *le premier stade des intentions* ? Est-il donc nécessaire, pour qu'ils puissent être remarqués du public, de faire le vide autour d'eux et d'écartier les meilleurs ouvrages de leurs devanciers, *témoins nécessaires* d'une forme d'art, d'une tradition, d'un *stade* sans lequel leur propre *évolution* n'aurait pu s'accomplir ? Si l'on n'y prend garde, *on perdra des traditions* qui réduiront certaines entreprises de luxe à minima³². [les italiques sont de l'auteur].

Une réelle concurrence exista donc bien au sein de cette activité d'illustration, sous la forme d'une compétition souvent feutrée entre professionnels de l'activité, d'une « lutte » plus ouverte avec les peintres, et d'un conflit plus classique entre générations.

Un champ clos avec des barrières d'entrée

« La constitution d'un champ comme tel est corrélative de sa fermeture sur soi »³³ énonça Bourdieu à l'examen des multiples cas d'activités qu'il avait étudiés. L'existence de « barrières

³¹ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 207.

³² Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, op. cit., vol. 1, p. 256.

³³ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », dans *L'Année sociologique* n° 22, 1971, p. 55.

d'entrée » vis-à-vis de nouveaux entrants potentiels s'avère donc un indice supplémentaire quant à l'existence et à l'autonomie d'un champ.

Deux barrières – ou critères de légitimité d'une œuvre au sein du champ – ont été identifiées pour l'illustration littéraire, la « gravure originale », en tant que marqueur de l'appartenance de cette activité au champ de l'art en général, et la « non-servilité de l'illustration par rapport au texte », en tant qu'élément caractéristique de son autonomie par rapport au champ littéraire. Cette seconde barrière d'entrée fera l'objet de commentaires dans un paragraphe ultérieur dédié aux relations entre les champs de la littérature et de l'illustration. Nous traitons donc ici du premier critère de légitimité énoncé.

Pour effectuer une prestation totalement légitime dans le champ, un artiste se devait de fournir des gravures – par opposition à des dessins ou à des aquarelles, par exemple – originales – c'est-à-dire dessinées et gravées de sa main – reproduites ensuite sans le recours à des procédés photomécaniques. Raymond Hesse, par exemple, rappelait en 1927 cette exigence :

À notre sentiment, il y aura édition d'art lorsqu'un livre dont le texte présentera un intérêt littéraire se verra imprimé avec soin sur un papier de choix, que le texte se verra commenté par un artiste au moyen d'un procédé original qui ne sera ni photographique ni mécanique, [...]. La gravure, l'eau forte, la pointe sèche en noir ou en couleurs, le bois en noir ou en couleurs, la lithographie en noir ou en couleurs sont, à notre sentiment, les seuls modes d'illustration qui doivent être employés, les seuls qui présentent un caractère artistique, et nous écartons délibérément des modes d'illustration tels que l'héliogravure ou la photogravure, par exemple, malgré la perfection du procédé employé³⁴.

Diverses instances liées à la gravure, comme la SPGF³⁵, la SGB³⁶ ou la SAGB³⁷, avaient débattu et statué sur cette définition de la « gravure originale », mettant en valeur « la main de l'artiste » sans que celle-ci soit obérée par une retranscription ou par un procédé de reproduction jugé « non légitime ». L'exigence de produire des gravures originales avait évidemment cours au sein du champ artistique. Les estampes qu'un marchand comme Kahnweiler commercialisait étaient ainsi nécessairement des gravures originales. Cette même exigence appliquée au sein de l'activité d'illustration démontrait donc son appartenance au champ artistique. Nous allons maintenant donner ou rappeler quelques exemples d'utilisation de ce critère de légitimité comme barrière d'entrée dans le champ.

³⁴ Raymond Hesse, *Le livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, 1927, *op. cit.*, p. 6.

³⁵ La Société des Peintres-Graveurs Français, à titre de rappel.

³⁶ La Société de la Gravure sur Bois Originale.

³⁷ La Société Artistique de la Gravure sur Bois.

Daragnès avait, lui, fait ses armes en gravure chez *Christofle*. Il n'eut donc pas de mal à « franchir la barrière » de la gravure originale, sur bois en l'occurrence, pour percer dans le domaine de l'illustration. Les nombreux amis humoristes qu'il amena à cette activité au sein de La Banderole, les Gus Bofa, les Chas Laborde, les Oberlé, etc. eurent en revanche quelque mal à sauter le pas, notamment Gus Bofa. Cet artiste, avant tout un dessinateur, resta réticent, tout au long de sa carrière, vis-à-vis de la gravure, ainsi qu'il l'expliqua à Georges Charensol :

En 19, j'essayai de graver du bois. Ça ne marcha pas mal durant les deux heures que je travaillai avec Daragnès. Ce n'est que rentré chez moi que je commençai à me taillader les mains avec mes propres burins mal taillés, qui patinaient et dérapaient sur ma planche. Je n'ai jamais su aiguïser un outil. Pour moi je tiens la xylographie pour un sport dangereux et fatigant³⁸.

Si Gus Bofa donna effectivement des bois pour la plupart de ses interventions en illustration, il s'en tint à des dessins reproduits photomécaniquement pour ses albums. Roger Avermaete stigmatisa d'ailleurs les travaux des dessinateurs comme Gus Bofa ou Guy Arnoux :

Il est assez compréhensible au demeurant que le dessinateur, et singulièrement le dessinateur humoriste, ne soit pas, sinon par exception grande, prédestiné au métier de xylographe. La sensibilité de la ligne, seul moyen d'expression du dessinateur, ne parvenant pas à s'exprimer à l'aise dans une matière aussi dure que le bois. Voyez un Gus Bofa, au crayon d'un humour si puissant. S'il touche au bois – assez rarement –, c'est en dessinateur et en dessinateur affranchi de toute préoccupation esthétique quant à la matière employée. Il en est de même de Guy Arnoux [...]. Emm. Jodelet, fade illustrateur de *Dansons la trompeuse* travaille dans le même esprit³⁹.

Du fait du discrédit associé, au sein de l'activité, aux illustrations qui n'étaient pas des gravures, un Gus Bofa se situa donc à la marge du champ, pour une part au moins de ses productions. S'agissant du rôle de Daragnès à La Banderole et de la notion de barrière d'entrée, on peut incidemment noter que l'artiste fut, en termes bourdieusiens, un « passeur », c'est-à-dire un acteur facilitant l'entrée dans le champ de nouveaux venus⁴⁰. Nous reviendrons ultérieurement sur ce sujet.

On peut ensuite commenter les conditions de mise en œuvre de cette barrière de la gravure originale vis-à-vis des peintres. Dans la plupart des cas, ces artistes se conformèrent sans réticence, voire brillamment, à cette exigence, comme ce fut le cas de Segonzac qui, initié par Laboureur, devint un des maîtres reconnus de la pointe sèche. Mais tous les peintres, ou tous les peintres reconnus, ne pratiquaient pas la gravure et la question de leur intervention

³⁸ Georges Charensol, « Dans l'atelier de Gus Bofa », dans *Le Portique* n° 6, 1947, p. 13.

³⁹ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, op. cit., p. 73.

⁴⁰ Gérard Mauger, « Droits d'entrée - problématique et enjeux d'un objet de recherche », dans *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Gérard Mauger (dir.), Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2007, p. 6.

« légitime » en illustration se posa donc dès lors qu'ils furent sollicités. On peut alors observer plusieurs types de position sur cette question. Les illustreurs et les graveurs de métier, ou leurs partisans, tout d'abord, eurent beau jeu de stigmatiser, ouvertement ou en leur for intérieur, les peintres incapables de produire des gravures « professionnelles ». On peut à ce propos mentionner l'anecdote rapportée par Baptiste-Marrey à propos de l'intervention de Matisse pour *Paris 1937* (illustration 4-2), traduisant bien l'état d'esprit de Daragnès vis-à-vis de l'intervention des peintres en illustration :

Semblable à ses ouvriers, il [Daragnès] n'avait que mépris, un mépris certes teinté d'envie, pour ces artistes dont le talent ou la réputation se contentaient de jeter quelques traits comme on *jette* un paragraphe sur le papier, sans se soucier de métier. Quand il grenait⁴¹ dans son atelier, Daragnès devait bien rigoler de l'illustre Matisse qui pour un ouvrage sur Paris lui avait remis un cuivre gravé à l'endroit... Ce qui est évidemment plus simple mais qui se traduit sur le papier par un dessin à l'envers : Notre-Dame de Paris avec les tours à droite de la rosace et une signature illisible, puisqu'inversée. [...]. Daragnès rigolait, et je crois en même temps qu'il se désespérait, parce qu'il savait [...] que Matisse se foutait éperdument de la gravure au sucre ou à la résine, que son talent résidait ailleurs [...]⁴².

D'autres acteurs de l'illustration plaidaient au contraire pour le recours possible, dans le cas de ces peintres, à un graveur d'interprétation. Le peintre Adolphe Giraldon, par exemple, qui faisait appel à des professionnels pour reproduire ses dessins, prônait même la reconnaissance de ces œuvres à deux mains en tant que « gravures originales » :

Qu'un artiste, se jugeant modestement incapable de traduire son œuvre par la gravure, fasse crédit à un graveur choisi par lui en raison de son mérite particulier et obtienne de lui – ce qui s'est vu – par la confiance et la bonne volonté réciproques, un résultat qui donne à sa composition la forme définitive d'un bois prêt à imprimer, pourquoi refuserions-nous à ce résultat approuvé par l'artiste le nom de « gravure originale » ?⁴³

Il s'agissait en fait de l'ancienne pratique⁴⁴ du XIX^e siècle au cours duquel tous les grands illustreurs, les Doré ou les Grandville, recouraient à des graveurs de métier. Mais elle avait encore ses partisans. Maurice Denis, par exemple, fit appel à Jacques Beltrand pour « interpréter » les illustrations de la plupart de ses ouvrages et ce n'est pas le moindre paradoxe que Beltrand présida les Peintres Graveurs Français pendant les années 1930 et 40, alors même que cette société ne reconnaissait que la gravure originale. D'autres artistes plus jeunes, moins sensibles sans doute à ces questions de légitimité, se déclarèrent, à l'instar d'André Lhote,

⁴¹ Il s'agit d'une opération de préparation au tirage d'une gravure sur cuivre.

⁴² Baptiste-Marrey, « Une adolescence sur la butte », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 28.

⁴³ Adolphe Giraldon, « Gravure d'interprétation et gravure originale », dans *Byblis*, 8^e année, fascicule 30, été 1929, p. 72.

⁴⁴ Giraldon avait 75 ans quand il publia ce plaidoyer pour la gravure d'interprétation.

également enclins à admettre l'intervention d'un graveur, ainsi que le même Giraldon ne manqua pas de le souligner :

Voici ce qu'écrit M. André Lhote, dans la *Revue d'Occident* : « Mais, Dürer faisait exécuter ses dessins par des graveurs professionnels ; son œuvre gravé ne s'en trouve nullement affaibli. Pourquoi les peintres modernes, une fois au courant de l'art du bois, n'auraient-ils pas, de même, recours à des techniciens habiles ? Pour ma part, je songe à m'adjoindre un graveur suffisamment adroit pour s'approprier ma technique et réaliser, au canif, les dessins que je lui soumettrai. La vie est courte »⁴⁵.

Cette tolérance pour la gravure d'interprétation rencontrait l'assentiment d'une part au moins des graveurs de métier qui trouvaient là un débouché. Daragnès en faisait en réalité partie lorsqu'il intervint, avec sa technique sophistiquée des bois au repérage, pour reproduire en couleurs les gouaches de La Fresnaye (illustration 2-63) ou les aquarelles du peintre Henri Lebasque. Il est vrai que La Fresnaye et Lebasque étaient décédés à l'époque où Daragnès reproduisait leurs œuvres. Nous avons d'ailleurs souligné le labeur impressionnant et le coût exorbitant que représentaient ces opérations « semi-légitimes » de reproduction d'images en couleurs par la gravure, qui ne se justifiaient, aux yeux des clients du *Cœur fleuri*, que par leur aversion pour les procédés photomécaniques, indignes des ouvrages de prestige qu'ils souhaitaient pour orner leurs bibliothèques.

Dans ce débat sur la « barrière » de la gravure vis-à-vis des peintres, d'autres acteurs de l'illustration, enfin, étaient précisément prêts à accepter l'usage de ces procédés modernes de reproduction. Cette tolérance s'entendait visiblement pour des publications plus courantes et concernait à la fois les travaux de « peintres non-graveurs » et ceux des dessinateurs. Se prononcèrent en ce sens des intervenants très divers, à l'instar du critique très « conservateur » Paul Angoulvent :

Mieux vaut surtout qu'un peintre ou un dessinateur qui ne sait pas graver confie à la lumière [c'est-à-dire à des procédés photographiques ou photomécaniques] le soin de multiplier les créations parfaites qu'il a conçues dans son langage naturel, plutôt que d'accepter, sous la pression d'un snobisme mercantile, de prendre la gouge ou le burin pour attaquer lui-même une matière rebelle qui le trahira⁴⁶.

ou d'André Warnod, qui devait songer sans doute, en écrivant ces lignes, à son ami Bofa :

Une autre question est celle des moyens de reproduction employés dans le livre moderne. Nous condamnons, en principe, les moyens de reproduction mécanique, clichage et coloriage au patron ; mais nous ne les condamnons pas sans appel. Il est des cas où il faut bien s'en contenter, en particulier lorsque l'illustrateur ne peut exécuter qu'une aquarelle ou un dessin.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 230.

Nous estimons tout à fait inutile de mêler à l'affaire un nouveau personnage qui est le graveur de reproduction⁴⁷.

Certains des artistes de l'avant-garde, surréalistes ou non, n'avaient cure de ces conventions petites-bourgeoises sur les procédés légitimes d'illustration et utilisèrent, selon leur inspiration du moment ou les moyens économiques dont ils disposaient, le dessin reproduit au trait, la photographie, la gravure, les collages etc. Un bilan rapide des productions de ce secteur de l'activité⁴⁸ fait toutefois apparaître que plus de la moitié de ces ouvrages d'avant-garde sont illustrés de gravures originales, à l'instar des travaux de Masson pour Kahnweiler. On se souvient d'ailleurs que le marchand laissait à ses peintres le libre choix de leur technique dès lors qu'il s'agissait de gravures de leur main. Kahnweiler fut donc un acteur du champ parfaitement orthodoxe sur ce plan.

De cette revue de l'illustration littéraire – hormis, à ce stade, le secteur des collections de vulgarisation –, il peut être conclu qu'un consensus assez large existait au sein du champ sur la légitimité de la « gravure originale », opposable *a priori* à tout nouvel entrant. Des exceptions firent l'objet de débat mais les artistes qui ne se soumettaient pas à cette exigence couraient le risque de se voir marginalisés, du moins en leur temps, comme ce fut le cas, peu ou prou, d'un Gus Bofa ou de certains artistes d'avant-garde.

Cette norme s'appliqua également aux collections de vulgarisation récentes comme *Le Livre moderne illustré* ou *Le Livre de demain* qui affichèrent, toutes deux, la mention de « bois originaux » sur leurs couvertures ou sur leurs pages de titre. Il vaudrait mieux d'ailleurs dire que le champ de l'illustration littéraire s'étendit, pendant l'entre-deux-guerres, à ces collections « grand public » parce qu'elles furent majoritairement illustrées de bois originaux. Dans ce cadre, on peut d'ailleurs noter que Serveau fut, lui aussi, un « passeur » bourdieusien puisqu'il permit à nombre de débutants ou d'artistes plus confirmés de faire leurs premières armes en xylographie et en illustration⁴⁹. Toutefois, lorsque, pendant les années 1930, Serveau donna la possibilité aux artistes qu'il sollicitait de fournir des dessins et non plus exclusivement des bois gravés, il abaissa en fait la barrière d'entrée à « sa » collection, ce qui contribua au discrédit du *Livre moderne illustré* au sein du milieu de l'illustration, déjà réticent, dans son ensemble, à ces

⁴⁷ André Warnod, « Le livre moderne », dans *L'Ami du lettré*, 1927, p. 219.

⁴⁸ Bilan basé sur une analyse des ouvrages cités par François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.* et par Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, *op. cit.*

⁴⁹ On pourrait également dire que Kahnweiler fut, lui également, un « passeur », étant à l'origine des premiers pas en gravure et en illustration de plusieurs de « ses » peintres. Mais ces derniers avaient en général une légitimité en peinture qui leur servit de sauf-conduit à l'entrée dans le champ.

séries de grande diffusion. Fayard resta, lui, orthodoxe pour *Le Livre de demain* et n'encourut donc pas les mêmes critiques que son concurrent.

On peut ensuite rappeler le procès intenté par la SAGB, ce groupement corporatif de graveurs professionnels, à l'encontre de Ferenczi pour tromperie sur la marchandise au motif que les illustrations d'un titre du *Livre moderne illustré* n'étaient pas des « bois originaux » comme l'affichait l'éditeur en page de titre. Bien qu'employant une argumentation discutable sur le type de clichés légitime ou non, la SAGB jouait en fait le rôle de gardien du temple, n'hésitant pas à porter ce différend au sein du champ devant la justice. On peut évoquer à ce sujet Bourdieu :

La brutalité avec laquelle le corps des producteurs condamne tout recours techniquement concerté à des procédés de distinction non reconnus, donc dévalorisés d'emblée comme simples artifices, témoigne [...] qu'il ne peut affirmer son autonomie qu'à condition de contrôler la dialectique de la distinction [...]⁵⁰.

Il s'agissait aussi, pour ces professionnels de la gravure, d'éviter que le label de « bois originaux » se retrouve galvaudé par ces collections « grand public », celle de Ferenczi comme celle de Fayard. En d'autres termes, la SAGB utilisait la barrière de la « gravure originale » comme levier dans un conflit interne à l'activité, ce qui s'observe apparemment souvent⁵¹. Un autre exemple peut d'ailleurs être cité à ce propos, portant, cette fois, sur le conflit entre peintres et professionnels. On peut ainsi interpréter le peu de goût de Daragnès pour la lithographie, ce « dessin sans métier » selon Bracquemond⁵², comme, à la fois, le reflet du haut niveau de ses exigences artistiques – l'eau-forte, la pointe sèche, le burin, voire le bois gravé, étaient unanimement considérés comme des techniques nobles, *a contrario* de la lithographie –, et un levier dans la compétition ayant cours avec les peintres, pour qui ce dernier procédé constituait une porte d'entrée « accessible » à l'illustration légitime⁵³.

La « gravure originale » fut donc bien utilisée comme barrière pour l'ensemble de l'activité, des collections « grand public » jusqu'aux ouvrages de prestige. Objet de débats, utilisée comme levier, elle servit à délimiter le champ, avec bien sûr, des zones floues, que ce soit en termes de types d'acteurs, peintres, dessinateurs, etc. ou de niveau d'édition.

⁵⁰ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *art. cit.*, p. 60.

⁵¹ Gérard Mauger, « Droits d'entrée - problématique et enjeux d'un objet de recherche », dans *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, *op. cit.*, p. 6.

⁵² Cité par Clément Janin : Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, *op. cit.*, vol. 1, p. 197.

⁵³ Rappelons que nous avons attribué le choix de la lithographie par Juan Gris, Suzanne Roger ou Gaston-Louis Roux à l'accès relativement facile de cette technique.

Un champ autonome vis-à-vis de l'économie et du pouvoir

Nous traitons dans ce paragraphe de l'autonomie de l'illustration littéraire par rapport au monde économique et au pouvoir politique. Il ne s'agit pas d'une évaluation dans l'absolu, toujours discutable, mais d'une appréciation relative par rapport au champ artistique, dont l'illustration fait partie, et, si nécessaire, en comparaison avec le champ littéraire. Ces deux champs culturels sont en effet considérés comme autonomes, ou relativement autonomes, pendant l'entre-deux-guerres, et notre propos est de voir dans quelle mesure l'illustration diffèrerait de manière notable de ces deux activités.

L'un des critères permettant d'évaluer l'autonomie d'un champ est la spécificité du capital – au sens bourdieusien du terme, c'est à dire culturel, relationnel et économique – efficace pour exercer l'activité⁵⁴. Ne pouvait intervenir en illustration qu'une personne ayant un minimum de savoir-faire artistique, en « dessin » et, comme on l'a vu, en gravure. Son capital économique n'avait que fort peu d'importance. Tout au plus peut-on imaginer qu'un artiste fortuné pouvait exercer plus librement son art, comme en peinture ou en littérature. Mais la très grande majorité des illustrateurs n'avaient que de petits moyens et ils pratiquaient cette activité pour compléter leurs revenus. Pour exercer en illustration « littéraire », les intervenants devaient également avoir un minimum de bagage et de sensibilité en littérature. De ce point de vue, l'illustration pouvait donc avoir quelques spécificités par rapport à la peinture. Dans cette dernière activité, en effet, une telle sensibilité littéraire n'était pas essentielle. Une certaine dose de capital relationnel était ensuite utile, voire indispensable, pour obtenir des commandes. Les illustrateurs devaient ainsi disposer de relations parmi les éditeurs opérant sur le livre illustré ou d'introductions auprès de commanditaires à l'instar des sociétés de bibliophilie ou de mécènes susceptibles de financer leurs travaux. Ils pouvaient également avoir des contacts au sein du monde des lettres, les auteurs pouvant par exemple suggérer leur intervention pour illustrer telle ou telle de leurs œuvres. Le capital culturel, dans ce cas artistique et accessoirement littéraire, primait sur le capital relationnel et surtout sur le capital économique. Mais, à « compétence » artistique égale, la densité du réseau de relations jouait. L'aspect relationnel devenait plus important s'il s'agissait d'exercer une fonction de directeur artistique, comme Daragnès le fit à La Banderole ou Serveau pour *Le Livre moderne* illustré, et encore plus important pour les directeurs de collection à l'instar du même Daragnès chez Émile-Paul

⁵⁴ David L. Swartz, « Metaprinciples for sociological research in a bourdieusian perspective », dans *Bourdieu and Historical Analysis*, op. cit., p. 28 ; Mathieu Hilgers, Éric Mangez, « Introduction to Pierre Bourdieu's theory of social fields », dans *Bourdieu's Theory of Social Fields : Concepts and Applications*, op. cit., p. 19-20.

frères, de Roger Allard à la NRF ou d'Adolphe Van Bever chez Crès. Ces directeurs de collection se devaient en effet d'avoir un réseau suffisant au sein du monde des arts, dans celui des lettres et parmi les éditeurs de manière à pouvoir, si nécessaire, traiter de l'accès aux textes. Ayant longuement abordé ces thèmes en étudiant les parcours de Daragnès et de Serveau, nous nous dispensons de donner des exemples précis. Au vu de ces développements, il apparaît qu'il existait bien un capital spécifique au champ de l'illustration, la compétence artistique, nullement subordonnée aux champs du pouvoir et de l'économie. De ce point de vue donc, l'illustration littéraire ne différait pas du champ de l'art en général, dont elle faisait partie, voire de celui de la littérature.

On peut ensuite évaluer l'impact éventuel sur l'autonomie du champ des modalités de commercialisation des ouvrages. La très grande majorité, en nombre, des ouvrages illustrés – les collections de vulgarisation et la plupart des éditions de demi-luxe – étaient diffusés par les libraires, comme toutes les publications du champ littéraire. Seules les éditions de luxe ou de prestige étaient diffusées par souscription ou, pour certaines, commanditées par des sociétés de bibliophilie ou par d'autres groupements ou mécènes. Notre attention se portera donc sur ces procédures spécifiques, sources potentielles de dépendance de l'activité.

Compte tenu des tirages limités de l'édition de luxe, les éditeurs n'avaient d'autre choix que de diffuser leurs productions par souscription. En soi, cette procédure n'était pas un facteur d'hétéronomie et Kahnweiler, par exemple, la pratiqua sans que l'on puisse le taxer d'un quelconque mercantilisme dans son activité d'édition. Il est évident cependant que tant les éditeurs que les illustrateurs étaient influencés par le marché. Mais il en fut de même pour la peinture et pour la littérature⁵⁵. Il n'y a pas de grande différence entre un auteur cherchant désespérément un éditeur pour son manuscrit et un Daragnès soumettant, sans succès, à ces mêmes éditeurs ou à d'autres, les ébauches de sa *Ballade*.

Les commandes des sociétés de bibliophilie ou de mécènes renvoient évidemment à des pratiques anciennes du champ artistique, comme le rappelait Bourdieu :

Au terme d'un processus qui commence au Quattrocento, le champ artistique accède, à la fin du XIX^e siècle, à l'autonomie : il est complètement affranchi de la commande et du commanditaire, il produit lui-même son propre marché qui est d'ailleurs un marché différé. Il est libéré des commanditaires, des mécènes, des académies⁵⁶.

⁵⁵ Nous décrirons plus loin la structure des champs de l'art et de la littérature qui comportaient, comme l'illustration, des zones « autonomes » et des zones « hétéronomes ».

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, prés., notes et bibliographie de Loïc J.D. Wacquant, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 85.

L'influence des sociétés de bibliophilie sur les caractéristiques des ouvrages illustrés est difficile à déterminer. De manière générale, les illustrateurs se plaignirent, ouvertement ou plus discrètement, du conservatisme de ces groupements. Parmi les nombreuses interventions en ce sens, on peut rappeler celle de Daragnès qui, en 1937, salua tout d'abord le rôle de ces sociétés qui l'avaient fait vivre pendant les années de crise⁵⁷ :

La tâche des éditeurs est de plus en plus difficile et le découragement des artistes de plus en plus grand. Heureusement pour notre temps il existe en marge de toute activité commerciale des groupements d'amateurs qui par leur goût commun et leur fortune particulière permettent l'éclosion d'œuvres que personne n'ose plus entreprendre⁵⁸.

avant de faire état, à demi-mots, de leur conception surannée de l'illustration :

Tous les efforts de ces Sociétés ne vont pas toujours vers la perfection. Les amateurs n'aiment pas être heurtés dans leurs habitudes pas plus d'ailleurs que les éditeurs⁵⁹.

Mais Daragnès ne mettait pas toutes les sociétés de bibliophilie sur le même plan. Certaines, parmi les plus anciennes, comme la « Société du livre d'art », étaient effectivement conservatrices – elle commandita *Terres chaudes*, le « carnet de bord » de Daragnès lors de son périple sur le croiseur *Gloire* – tandis que des groupements plus récents, comme « Les Cent-une » et d'autres, étaient plus ouverts. L'artiste ne voyait d'ailleurs pas de grande différence entre ces sociétés de bibliophilie et les éditeurs. Il n'est donc pas certain qu'elles aient été un réel facteur d'hétéronomie malgré l'appartenance avérée d'une part au moins de leurs membres aux milieux du pouvoir et de l'économie⁶⁰. Nous avons d'ailleurs remarqué que les travaux auto-financés par Daragnès au cours des années 1930, ceux que l'on peut donc imaginer avoir été conçus en toute indépendance, pouvaient présenter les mêmes aspects « conservateurs », dans leurs formes et par leurs sujets, que les commandes de ces sociétés, à l'instar du *Roman de Tristan et Iseult* ou de *La Passion de N.-S.-J.-C.* On peut donc penser qu'il y a plus eu « osmose » entre les attentes de la bibliophilie et les productions d'une partie des acteurs de l'illustration qu'une réelle influence « hétéronome » de ces sociétés.

Globalement, il apparaît que le rapport à l'économie du champ de l'illustration ne différait pas sensiblement de celui du champ de l'art en général. Une majorité des artistes, intervenant ou non en illustration, œuvraient en effet nécessairement pour desservir le marché, celui de l'art

⁵⁷ On se souviendra que le titre de la deuxième partie, « Daragnès, l'artisan » fait référence au statut des artistes à la Renaissance, période où, précisément, les œuvres d'art étaient produites sur « commandes ».

⁵⁸ Jean-Gabriel Daragnès, « Sur l'illustration », dans *Les artistes à Paris, 1937, op. cit.*, p. 46.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁰ En deuxième partie, nous avons donné un bref historique de plusieurs sociétés de bibliophilie et cité quelques noms caractéristiques de sociétaires.

ou celui des livres illustrés ou les deux à la fois, et « intériorisaient »⁶¹ ses demandes. On peut expliciter ce propos pour l'illustration en commentant les « prises de position » émises face à la crise du livre de luxe qui advint, rappelons-le, en 1927-1928, en anticipation de la crise économique. La plupart des critiques et des illustrateurs attribuèrent en premier lieu cet effondrement du marché à son caractère spéculatif, comme l'exprimaient Pol Neveux,

Par malheur le plus sacrilège des fléaux vient s'abattre sur le livre. Des gens qui hier ignoraient sa noblesse et que ses voluptés ne troublaient certes pas, se mettent à trafiquer de lui comme d'une matière première ou d'une denrée⁶².

ou M.-G. Linephty :

[...] cette période effervescente d'après-guerre où des spéculateurs analphabètes éditaient à grand frais et à gros bénéfices, pour une clientèle de nouveaux riches aussi prétentieux qu'ignorants, de prétendus livres d'art, dont on sait le cruel destin⁶³.

Cette analyse, sans doute assez lucide, des aléas d'un marché ouvert était souvent doublée d'un discours critique sur la qualité des productions qui se serait dégradée. Certains intervenants, comme Jean Bruller, allèrent même jusqu'à attribuer la « mort du livre d'après-guerre »⁶⁴ à cet appauvrissement des productions – « L'édition de luxe d'après-guerre est morte des mains de ceux-mêmes qui en vivaient : les artistes et les éditeurs »⁶⁵ – dans un discours mêlant l'auto-critique⁶⁶, symptomatique, selon nous, d'une intériorisation des attentes du marché, et la dénonciation de cette intériorisation, qui amena nombre d'illustrateurs à faire le jeu des spéculateurs. La crise du marché global de l'art pendant les années 1930 fut ponctuée d'interventions équivalentes.

La montée en puissance, essentiellement symbolique⁶⁷, des peintres dans le domaine de l'illustration fut également un facteur d'autonomie de l'activité par rapport au champ économique. Ces artistes, vivant de leur art, étaient en effet moins dépendants du marché du livre illustré en général, et, par exemple, des *desiderata* des sociétés de bibliophilie, que ne

⁶¹ Pour l'intériorisation en tant que processus de constitution de l'*habitus*, voir par exemple : Pierre Bourdieu, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, *op. cit.*, p. 80.

⁶² Pol Neveux, « Préface », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon, Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. XIII.

⁶³ Maur.- G. Linephty, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Art et Industrie*, février 1936, 12^e année, p. 35.

⁶⁴ Jean Bruller, « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », dans *Arts et métiers graphiques*, *art. cit.*, p. 41.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁶ Jean Bruller était à la fois critique de bibliophilie et illustrateur.

⁶⁷ La part de marché tenue par les « peintres » resta faible, comme nous l'avons vu, mais ils jouèrent un rôle décisif dans l'arbitrage des « valeurs symboliques » du champ.

l'étaient les illustrateurs de métier. On peut d'ailleurs considérer, de ce fait, que le champ de l'illustration littéraire alla vers plus d'autonomie au cours de la période.

Les illustrations des collections de vulgarisation, enfin, apparaissent, sous certains aspects, comme plus contraintes par l'économie que celles accompagnant les ouvrages de luxe et de demi-luxe. Nous verrons ultérieurement que cette observation doit être nuancée. Mais, quoi qu'il en soit, ce constat effectué sur la part « large public » du champ de l'illustration ne diffère en rien de celui que l'on peut faire sur les productions les plus commerciales du champ de l'art dans son ensemble.

Nous commentons maintenant l'articulation entre l'illustration littéraire et le champ du pouvoir et de la politique. On peut noter, tout d'abord, qu'il n'y avait pratiquement pas de commandes d'État en matière de livres illustrés, alors que celles-ci représentaient un débouché significatif, donc une dépendance potentielle, dans le domaine artistique au sens large. La seule commande officielle que nous ayant rencontrée dans les corpus étudiés est *Paris 1937*, réalisée pour la Ville de Paris à l'occasion de l'exposition internationale. Le champ de l'art, jugé autonome comme nous l'avons rappelé, bénéficiait au contraire des portraits officiels, des commandes de l'État pour les musées, des travaux de décoration pour les bâtiments publics, sans compter, pour le sous-champ de la sculpture, l'immense marché des monuments aux morts de la Grande Guerre ! Nous avons par exemple souligné, en troisième partie, le caractère d'artiste d'État de Clément Serveau, travaillant notamment pour la Banque de France et pour la Poste. Le champ de l'art ensuite, dans sa globalité, était peu perméable à la politique, avec quelques exceptions bien connues comme *Guernica*, plus fréquentes pendant les années 1930 avec la montée des fascismes. Les illustrateurs œuvraient en général dans le même esprit d'indépendance, à ceci près que leurs illustrations traduisaient nécessairement la connotation politique éventuelle du texte qu'ils accompagnaient. Lors d'une étude précédente sur les deux collections de Fayard et de Ferenczi, nous n'avons recensé qu'un ou deux exemples – sur quelque 500 titres – où l'illustrateur s'était emparé de la « thèse » de l'auteur pour en quelque sorte amplifier son message⁶⁸. Dans l'ensemble donc, le champ de l'illustration fut moins soumis à la politique que le champ littéraire, jugé comme nous l'avons vu à peu près autonome.

De cette évaluation qualitative et rapide, nous concluons que l'illustration fut une activité sensiblement autonome par rapport à l'économie et au pouvoir, proche sur ce plan de l'art en

⁶⁸ Jean-Michel Galland, « La censure informelle, les images parlent : politique et vulgarisation littéraire sous l'Occupation », *art. cit.*, p. 143-147.

général et de la littérature. En fait, comme ces deux champs culturels, l'illustration présenta deux pôles, l'un tendant à l'hétéronomie et l'autre à l'autonomie, ainsi que nous le verrons au chapitre suivant.

Un champ autonome par rapport à la littérature

La question de l'autonomie de l'illustration littéraire par rapport aux champs du pouvoir et de l'économie se posait en des termes voisins de ceux pertinents pour le champ de l'art en général. Il en va différemment du rapport de l'illustration à la littérature, une problématique située au cœur-même de cette activité hybride.

Il est couramment admis que l'illustration fut une activité « dominée » par le champ littéraire au cours du XIX^e siècle, ainsi que l'exprime Philippe Kaenel :

La position de l'illustrateur est celle d'une double soumission imposée par les exigences spécifiques de son patron l'éditeur (nombre, technique, format des illustrations et délais impératifs), et par le texte de l'auteur qu'il doit « commenter » ou « décorer »⁶⁹.

Les rares exceptions à cette soumission, très souvent citées ou commentées, furent à cette époque le fait de peintres comme Édouard Manet⁷⁰, Odilon Redon⁷¹ ou Maurice Denis⁷². Cette dépendance de l'illustration par rapport au texte se traduisait essentiellement par une imagerie majoritairement narrative. Ségolène Le Men⁷³ oppose ainsi l'interprétation faite par Manet du *Corbeau* de Poe aux illustrations littérales d'un Doré pour le même poème⁷⁴. L'illustration resta largement soumise à la littérature jusqu'aux années 1910, voire jusqu'en 1918, bien que les exemples d'imagerie « libre » se soient faits de plus en plus fréquents au cours des années qui précédèrent la Grande Guerre. Cette activité avait donc avant 1914, au moins aux yeux de certains, une réputation avant tout de servilité et un Léon Werth pouvait encore s'étonner, en 1950, qu'un peintre comme Bonnard ait pu accepter, au début du siècle, d'accompagner les poèmes de *Parallèlement* de Verlaine⁷⁵ : « Comment expliquer que Bonnard, si absolument, si coupablement peintre, ait consenti à la servitude de l'illustration ? »⁷⁶.

⁶⁹ Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, *op. cit.*, p. 332.

⁷⁰ Par exemple : Charles Cros, *Le fleuve*, eaux-fortes d'Édouard Manet, Paris, Librairie de l'eau-forte, 1874.

⁷¹ Par exemple : Edmond Picard, *Le juré*, sept interprétations originales par Odilon Redon et deux portraits, Bruxelles, Veuve Monnom, 1887.

⁷² Par exemple : André Gide, Maurice Denis, *Le voyage d'Urien*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893.

⁷³ Ségolène Le Men, « Manet et Doré, l'illustration du Corbeau de Poe », *art. cit.*, p. 4-21.

⁷⁴ Comme nous l'avons mentionné en première partie à propos de la notion de « mode d'illustration ».

⁷⁵ Paul Verlaine, *Parallèlement*, lithographies originales de Pierre Bonnard, Paris, Ambroise Vollard, 1900.

⁷⁶ Léon Werth, « Bonnard illustrateur », dans *Le Portique*, n° 7, 1950, p. 15.

Dès 1902 pourtant, Camille Mauclair, alors un jeune critique d'art ouvert à la nouveauté⁷⁷, avait souligné le rôle primordial des peintres dans la rénovation de l'illustration :

[...] Si nous remontons à un certain nombre d'années, un fait capital s'imposera, dans l'étude d'une pareille question [le renouveau de l'illustration], au critique d'art, et ce fait, c'est la participation imposante des peintres à l'illustration. [...]. Mais tandis que les peintres d'éducation académique, lorsqu'ils reçurent des commandes d'illustration, y transposèrent leurs procédés réactionnaires et y rapetissèrent leurs poncifs [...], les impressionnistes et leurs successeurs apportèrent à l'illustration les principes libres du tableau, et surtout *l'interprétation*, cette interprétation qui les éloigne du réalisme et leur fait condenser le vrai [...]. C'est une création seconde, un accompagnement symphonique, un art entièrement juxtaposé, significatif et admirable⁷⁸.

La question de l'émancipation de l'art d'illustrer se posa d'autant plus après la Grande Guerre qu'une nouvelle tendance se fit jour à cette période, celle de soumettre à l'illustration des textes contemporains et non plus des classiques ou des œuvres consacrées comme cela était majoritairement le cas auparavant. Un bibliophile comme René Blum, par exemple, plaida très tôt pour cet élargissement de l'activité, faisant ainsi grief, en 1921, aux éditeurs d'ouvrages illustrés de leur frilosité en ce domaine :

Lesdits éditeurs abusent des réimpressions d'auteurs anciens, alors que tant d'œuvres originales, modernes et même inédites sollicitent l'intérêt de bibliophiles qui peuvent miser sur le succès toujours possible d'un écrivain peu connu⁷⁹.

Dix ans plus tard, cette pratique d'illustrer des œuvres modernes s'était largement répandue, ainsi que l'expliquait Raymond Hesse :

Tout au contraire après la guerre nous allons voir se développer l'édition de luxe pour des auteurs qui n'avaient pas encore été favorisés jusqu'à ce jour. Un livre a-t-il du succès – l'édition de luxe illustrée succède bientôt à l'édition ordinaire. Les éditeurs attendent qu'on leur signale des textes. [...]. Pierre Benoit publie *L'Atlantide*. Et *L'Atlantide* paraît en édition de luxe chez Albin Michel. Paul Morand voit le succès lui sourire avec *Ouvert la nuit*, *Fermé la nuit* et *L'Europe galante* et la Nouvelle Revue Française et Georges Crès transforment ces œuvres en éditions illustrées. Henri Béraud obtient le Prix Goncourt et Gus Bofa se penche aussitôt sur *Le Martyre de l'Obèse* pour en tracer les images schématiques⁸⁰.

Intervenant donc de plus en plus pour des textes contemporains, que ce soit pour l'édition de luxe ou pour les séries de vulgarisation, les illustrateurs se trouvèrent placés au cœur-même de la zone d'interférence entre les champs littéraire et artistique. La question de leur autonomie

⁷⁷ Nous retrouverons, plus avant dans cette partie, un Camille Mauclair devenu, pendant les années 1930, l'un des critiques les plus conservateurs du milieu artistique.

⁷⁸ Camille Mauclair, « Les peintres modernes et l'illustration », dans *L'Œuvre et l'Image*, 3^e année, n° 1, janvier-mars 1902, p. 37-48.

⁷⁹ René Blum, « La Section du Livre au Salon d'Automne », dans *L'Amour de l'art*, n° 11, novembre 1921, p. 365.

⁸⁰ Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, op. cit., p. 13. On notera, au passage, l'usage par Hesse du terme « schématique » pour caractériser les images de Gus Bofa.

d'intervention se trouva donc exacerbée. On peut ainsi observer, de la part d'artistes ou de critiques commentant leurs travaux, toute une série de « proclamations d'indépendance », exprimées souvent par comparaison avec les pratiques antérieures de l'activité, celles qui primèrent jusqu'en 1918 environ. Nous ne citons que quelques-unes de ces interventions, ce thème faisant figure de poncif de l'entre-deux-guerres.

Louis Jou, l'un des plus éminents illustrateurs et xylographes professionnels, rappelait ainsi ce qu'était autrefois le « métier » :

La besogne de l'illustrateur consistait, lorsque dans une page on lisait le mot « chat », à coller dans le texte un matou proprement dessiné ; la scène se passait-elle à Rome, le chat dormait près d'un casque ou d'une stèle, tandis qu'il grimpeait sur une amphore si l'action se déroulait en Grèce⁸¹.

Le critique, et ami de Daragnès, André Warnod employa des termes proches de ceux de Jou pour exposer les nouveaux rapports entre auteurs et illustrateurs :

Des lois nouvelles régissent les rapports des illustrateurs et des écrivains. L'illustrateur aujourd'hui ne joue plus un rôle secondaire. On n'exige plus de lui qu'il soit l'esclave docile et passif du texte, on ne lui demande plus d'exécuter des vignettes anecdotiques sous lesquelles on pouvait écrire des légendes comme celle-ci : « Henri ouvrit la porte », ou bien : « Marie offrit un bouquet de fleurs à son amie »⁸².

Cherchant à identifier l'origine de cette émancipation de l'illustration, Raymond Hesse l'attribuait, à juste titre sans doute, aux peintres et singulièrement aux cubistes :

Le cubisme, né du désir de faire du nouveau et peut-être d'épater le bourgeois, a eu au moins une bonne influence. Il a habitué l'artiste à voir par masses au lieu de se perdre dans le détail. Il a impressionné le peintre au point qu'il a compris enfin qu'un tableau n'est pas une photographie, [...]. Les illustrateurs de livres sont dans cette ambiance. Le temps du dessin figolé, léché n'est plus. On veut l'impression, la sensation vive, rapide, nette, précise. L'illustration intellectuelle a pris naissance. [...]. Nous nous souvenons tous des conceptions d'avant-guerre. [...]. Servile, l'illustrateur suivait le texte comme une ombre. Il le répétait, il n'y ajoutait rien de son cru. Nous verrons, en étudiant les illustrateurs modernes, les Naudin, les Brouet, les Chas-Laborde, les Dunoyer de Segonzac, les Hermine David, les Mathurin Méheut, les Dignimont, les Vertès, etc... que loin de ravalier leur rôle à un commentaire servile, ils ajoutent au texte, laissent deviner la pensée des personnages, conçoivent l'illustration en profondeur et collaborent artistiquement à une œuvre littéraire⁸³.

On peut encore citer Paul Angoulvent :

Les artistes renoncent à la description directe ; ils procèdent par suggestions, allusions. Dans les ouvrages de mœurs, on illustre par sous-entendus ; dans les ouvrages d'action, par

⁸¹ Louis Jou, « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 6, printemps 1926, p. 82.

⁸² André Warnod, « Le livre moderne », dans *L'Ami du lettré*, 1927, p. 217.

⁸³ Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, *op. cit.*, p. 21-23.

évocation de l'ambiance ; dans tous, on se borne à proposer au lecteur un thème de rêverie ou de pensée que le texte, d'une part, et son propre capital mental, d'autre part, feront fructifier⁸⁴.

Nous terminerons cette série de citations de « professions d'indépendance » par celle d'un peintre-illustrateur par excellence, Segonzac :

J'ai toujours pensé que l'illustration d'un livre était moins un commentaire graphique et servile d'un texte qu'une œuvre parallèle à celui-ci, laquelle doit en évoquer l'esprit et en créer l'atmosphère. L'artiste doit se pénétrer profondément de l'âme du Poète ou de la pensée de l'Écrivain [...] ⁸⁵.

Si cette conception plus libre de l'illustration fut largement partagée au cours de l'entre-deux-guerres par les différents acteurs du champ, sa mise en œuvre fut évidemment inégale. Raymond Hesse commente ainsi certaines pratiques que l'on peut considérer, aujourd'hui, comme des artifices⁸⁶. Pour « paraître » interprétatif, par exemple, il suffisait à l'illustrateur de s'en tenir à joindre des paysages ou à décorer l'ouvrage plutôt que de s'inspirer du texte.

Certains critiques, ensuite, sans doute les plus conservateurs, s'insurgèrent contre cette manière d'illustrer ou, tout au moins, contre ce qu'ils considéraient comme des excès en la matière. On se souvient, par exemple, de l'intervention outrée d'un Clément-Janin, en 1913 il est vrai, à propos du *Saint Matorel* de Max Jacob et de Picasso : « Et pas de légende ! À quel passage du livre, à quel personnage se rapporte cette illustration de cabanon ? Mystère ! »⁸⁷. Le libraire et éditeur Léopold Carteret professait cependant, en 1946, des opinions similaires en faisant le bilan de la bibliophilie de l'entre-deux-guerres :

Que certains amateurs nouveaux achètent des livres modernes outranciers, comme des collectionneurs de peintures ultra-modernes, *de cubistes* et autres fauves, [...], ça, c'est leur affaire, mais, bonnes gens, réveillons-nous, frottons-nous les yeux et demandons-nous pourquoi la plupart du temps ces éditions sont *un véritable défi* en ce qui concerne l'illustration d'un texte ? Pas une seule qui corresponde aux descriptions de l'auteur ; c'est une *erreur* et cette manière déplorable de comprendre l'édition d'art est malheureusement employée à tort et à travers⁸⁸.

On peut également citer, dans le même registre, l'intervention d'un Pol Neveux :

L'artiste se met donc au travail, mais bientôt il perd pied ; alors il tire de son côté, et, plein de confiance en lui-même, il s'arroge le premier rôle, rattachant le lecteur avec insistance. Le texte, il n'en a plus souci ; il l'humilie, le dénature. [...]. Les œuvres du penseur et du poète

⁸⁴ Paul Angoulvent, « De la fin du romantisme à nos jours », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. 208.

⁸⁵ André Dunoyer de Segonzac, cité par Reine Bienvenu, « *La Treille muscate* de Colette illustrée par Dunoyer de Segonzac », dans Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité (Mont Saint-Aignan, Seine-Maritime), *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, Paris, PUF, 1983, p. 163.

⁸⁶ Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, op. cit., p. 25-27.

⁸⁷ Noël Clément-Janin, « Variétés. Un livre cubiste », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 juin 1913, p. 3.

⁸⁸ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, op. cit., vol. 3, p. 13.

exigent la subordination totale. [...]. Or, depuis quelques années trop d'illustrations nous rappellent les pots-pourris des orchestres de cinéma⁸⁹.

Il apparaît donc qu'il existait au sein du champ de l'illustration littéraire, en matière de rapport avec la littérature, deux pôles, l'un d'hétéronomie, plaidant la soumission de l'image au texte, et l'autre, d'autonomie, soutenant son indépendance. Nous montrerons, au chapitre suivant, la superposition des pôles d'hétéronomie en matières d'économie, de pouvoir et de littérature.

Il convient maintenant de confronter cette appréciation de l'autonomie de l'illustration avec les observations, nécessairement partielles, effectuées sur les corpus étudiés dans cette recherche. Nous considérons, pour ce faire, que le taux d'illustrations narratives d'un corpus est un indice, en première approche⁹⁰, de sa « servilité ». Le tableau 55 ci-dessous rassemble les taux de narration relevés avec les références des tableaux correspondants.

Tableau 55 Les taux de narration des différents corpus étudiés

Corpus	N	référence
Galerie Simon	3 %	Tableau 5
Daragnès illustrateur	22 %	Tableau 15
La Banderole	31 %	Tableau 20
Émile-Paul frères	10 %	Tableau 27
<i>Au cœur fleuri</i>	22 %	Tableau 35
<i>Le Livre moderne illustré</i>	8 %	Tableau 45

Les taux de narration observés sur les corpus de cette thèse paraissent globalement faibles, corroborant l'idée que, dans l'ensemble, l'illustration fut peu soumise à la littérature. On voit également apparaître une différenciation entre les publications de Kahnweiler pendant l'entre-deux-guerres – les 24 ouvrages édités par la galerie Simon – apparemment situées près du pôle

⁸⁹ Pol Neveux, « Préface », dans Frantz Calot, Louis-Marie Michon, Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, op. cit., p. XIV.

⁹⁰ Nous affinerons cette analyse au chapitre suivant.

d'autonomie⁹¹ – 3 % de narration – et l'ensemble des corpus de Daragnès, visiblement plus proches, en moyenne, du pôle d'hétéronomie – avec 10 à 30 % de narration – sans pour autant que l'on puisse les juger soumis. Quant au *Livre moderne illustré*, il arbore un taux de narration faible⁹². Comme nous l'avons souligné en troisième partie, Serveau et ses intervenants ont clairement voulu placer cette collection « grand public » dans les canons en vigueur dans l'ensemble de l'activité. Un constat similaire a pu être effectué pour *Le Livre de demain* de Fayard. En revanche, les anciennes séries de vulgarisation, comme *La Modern-Bibliothèque*, étaient, elles, totalement illustrées sur un mode narratif, avec des légendes, et donc s'inscrivaient en marge du champ. On voit alors apparaître une deuxième barrière d'entrée dans l'activité. Tout artiste prétendant œuvrer en illustration littéraire devait d'une part pratiquer la gravure, comme nous l'avons vu, et d'autre part être à même de produire des illustrations interprétatives, sauf à être cantonné dans des zones particulières du champ, proches du pôle d'hétéronomie, où une imagerie narrative était jugée légitime.

Pour finir d'évaluer l'autonomie de l'illustration par rapport à la littérature, il y a lieu de mentionner les prises de position de certains acteurs situés en marge du champ, « hors-jeu » en quelque sorte. Il s'agit de critiques d'art s'intéressant avant tout à l'estampe et moins à l'illustration. Pour eux, en effet, l'art d'illustrer était intrinsèquement servile et ces critiques furent peu sensibles aux proclamations ou aux efforts d'indépendance des illustrateurs, à l'instar du spécialiste belge de la xylographie Roger Avermaete, s'exprimant là en 1928 :

Les xylographes français sont donc, à de rares exceptions près, des illustrateurs. Ce déséquilibre entre deux branches [l'estampe et l'illustration] d'un même art ne manque pas d'avoir une influence regrettable sur le développement général de cet art et ce d'autant plus qu'en l'espèce, le déséquilibre est en faveur de la branche où l'artiste ne jouit pas, même dans l'éventualité la plus favorable, de toute sa liberté. Cette éventualité, c'est quand l'illustrateur reçoit carte blanche de l'éditeur, phénomène plutôt rare. Dans ce cas, son travail demeure néanmoins prisonnier et du texte et même du format du livre⁹³.

ou comme Armand Lanoux, traitant lui aussi de la xylographie, cette fois en 1937 :

D'excellents artistes s'éloignent maintenant du livre [pour se tourner vers l'estampe] ; cette preuve de méfiance est aussi une preuve de lucidité. La gravure subordonnée à l'ornementation d'un texte et l'estampe « fin en soi » sont deux choses qui lient intimement cette commune légende. J'entends qu'aucune confusion ne doit se produire entre ces deux genres [...] ⁹⁴.

⁹¹ Il n'y avait guère, rappelons-le, que les deux ouvrages illustrés par Vlaminck qui présentaient une part de « narration ».

⁹² Une analyse plus fine est nécessaire pour effectuer une comparaison d'« autonomie » entre les différents corpus de cette thèse. Notre propos, à ce stade, est d'étayer l'autonomie globale du champ de l'illustration, toutes composantes confondues. Nous reviendrons sur ce sujet au dernier chapitre de cette partie.

⁹³ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, op. cit., p. 32.

⁹⁴ Armand Lanoux, « Force et facilité du bois gravé », dans *Les artistes à Paris, 1937*, op. cit., p. 77.

À la lecture de ces appréciations, il apparaît que l'autonomie de l'illustration par rapport à la littérature – ou plus exactement la possibilité de produire des illustrations « libres » – relèverait d'une croyance, d'une *illusio* selon le terme de Bourdieu, largement partagée au sein du champ mais jugée inatteignable ou illusoire par des observateurs extérieurs ou au moins par certains d'entre eux, ce qui est précisément l'une des caractéristique d'une *illusio*.

Nous reviendrons bien évidemment sur ce thème de l'autonomie de l'illustration au chapitre suivant. Il est possible, néanmoins, de conclure à ce stade que l'illustration littéraire fut, pendant l'entre-deux-guerres, une activité autonome, ou tendant à l'autonomie, par rapport à la littérature, si ce n'est dans l'absolu, du moins aux yeux de ses acteurs, de ses critiques et de son public, ce qui prime du point de vue de la théorie des champs de Bourdieu.

La « résonance symbolique » comme valeur spécifique du champ

Nous traitons maintenant des valeurs symboliques, au sens bourdieusien du terme, de l'illustration littéraire et de leur spécificité, en tant que critère d'autonomie du champ.

L'illustration étant à l'interface entre la littérature et l'art, il est normal que ses « valeurs » empruntent, au moins en partie, à l'un et à l'autre champ. La valeur symbolique du texte et la reconnaissance symbolique de son auteur dans le champ littéraire, tout d'abord, influaient sur la valeur symbolique, dans le champ de l'illustration, de l'ouvrage illustré. Ce transfert d'échelle de valeur entre les deux champs était cependant accompagné d'un phénomène de « réfraction »⁹⁵, c'est-à-dire d'adaptation aux priorités du champ, lesquelles n'étaient pas nécessairement homogènes sur l'ensemble de l'activité. Des artistes d'avant-garde, par exemple, partageaient pleinement l'échelle de valeurs de leurs homologues littéraires, et plaçaient au plus haut niveau symbolique leurs textes de poésie ou de prose poétique, dédaignant, comme eux, les romans ou les textes consacrés. La grande masse des illustrateurs de métier et même des peintres accommodaient en revanche la hiérarchie des genres prévalant dans le champ littéraire à l'aune de leur « illustrabilité ». Ils préféraient ainsi, bien souvent, s'emparer de textes anciens ou classiques, ne représentant plus un enjeu en littérature, donc sans réelle valeur symbolique dans ce champ, plutôt que de s'attaquer à une œuvre poétique contemporaine ou à un roman subjectif ou psychologique, pourtant considérés de haute valeur littéraire.

⁹⁵ Pour un exemple d'emploi de la notion de réfraction par Bourdieu, voir : Pierre Bourdieu, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 81.

Ces genres prisés en littérature, mais *a priori* délicats à imager, exerçaient toutefois une sorte de fascination sur les illustrateurs, laquelle transparaît dans leurs déclarations, comme celle de Segonzac que nous venons de citer. Ce dernier évoquait, comme nous l'avons vu, la nécessité de s'imprégner « de l'âme du Poète ou de la pensée de l'Écrivain » alors même qu'il s'était fait connaître en illustrant *Les Croix de bois* de Dorgelès ou *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe. Malgré cette fascination pour la poésie notamment, le champ de l'illustration, dans son ensemble, privilégia donc d'autres genres. Lors des enquêtes conduites par la revue *Plaisir de bibliophile* sur les « meilleurs » ouvrages illustrés des dix ou vingt dernières années⁹⁶, les lecteurs ne placèrent ainsi à leur palmarès, en 1926 et en 1930, qu'un ou deux textes poétiques sur dix et il ne s'agissait que d'œuvres déjà consacrées, à l'instar de *Parallèlement* de Verlaine⁹⁷ ou du *Poète assassiné* d'Apollinaire⁹⁸.

S'emparer d'un texte, contemporain ou récent, et présentant un réel enjeu, ayant donc une valeur symbolique littéraire, n'était cependant pas neutre pour un illustrateur en termes de valeur dans le champ. Daragnès, par exemple, perça avec *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde (illustrations 2-6 et 2-7) du fait, bien sûr, des qualités de son travail d'illustration, mais aussi parce que l'œuvre qu'il illustrait avait – encore⁹⁹ – une valeur dans le champ littéraire. L'artiste bénéficia en quelque sorte d'un transfert de valeur entre champs ou, plutôt, choisit, consciemment ou non, cette œuvre pour sa valeur symbolique littéraire et réussit ensuite, par son travail d'illustration, à bénéficier de ce transfert. Nous reviendrons sur ce thème en réinterprétant le parcours de Daragnès à la lumière du modèle bourdieusien de l'activité développé au chapitre suivant.

Les valeurs symboliques de l'illustration étaient ensuite calquées sur celles de l'art en général, un champ auquel l'activité appartenait. La reconnaissance symbolique de l'illustrateur dans le champ artistique et la valeur symbolique de son œuvre, en tant que telle, dans le livre déterminaient ainsi largement la valeur symbolique de l'ouvrage. Cette observation est à la base de l'antinomie entre illustrateurs de métier et peintres. Ces derniers bénéficiaient, en effet, *a priori*, de leur « réputation » symbolique en œuvrant, ne serait-ce que pour une première fois, dans le sous-champ de l'illustration. Les professionnels de cette activité, dotés d'une reconnaissance symbolique en art plus faible que celle des « peintres » et qui avaient, tant bien que mal, bâti leur renommée en illustration, voyaient donc d'un mauvais œil un Matisse ou un Foujita¹⁰⁰ courtisés par tous les éditeurs d'art. Se greffait sur cette valeur symbolique

⁹⁶ Déjà citées à propos de la réception des œuvres de Kahnweiler et de Daragnès.

⁹⁷ Paul Verlaine, *Parallèlement*, lithographies originales de Pierre Bonnard, Paris, Ambroise Vollard, 1900.

⁹⁸ Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, lithographies de Raoul Dufy, Paris, Au Sans Pareil, 1926.

⁹⁹ Oscar Wilde était décédé en 1900.

¹⁰⁰ Foujita fut l'un des peintres les plus actifs en illustration.

« artistique » l'exigence de la « gravure originale » dont nous avons mentionné l'importance en tant que barrière du champ. Segonzac, par exemple, jouissait d'une double réputation de peintre et de graveur, immédiatement transposable en illustration.

Faisait également partie des valeurs « importées » du champ de l'art le mythe de l'œuvre unique, c'est-à-dire la primauté donnée aux faibles tirages et l'aura entourant une œuvre d'illustration « unique », ou quasi-unique, où, par exemple, chacun des quelques exemplaires réalisés ou finalisés à la main par l'artiste différait des autres. Une telle valeur relevait plus de « l'art du livre » que du champ de l'illustration lui-même mais elle y avait cours, non sans débat d'ailleurs, lequel se recouvrait, peu ou prou, avec celui à l'œuvre entre les peintres et les illustrateurs de métier. Les peintres étaient, en effet, imprégnés du mythe de l'œuvre unique et habitués aux faibles tirages de leurs estampes. Les professionnels, en revanche, ou tout au moins une partie d'entre eux, rêvaient d'une large diffusion de leurs travaux, source d'un élargissement de leur reconnaissance et de revenus accrus. Les faibles tirages leur étaient en quelque sorte imposés par les éditeurs et par les *desiderata* des bibliophiles. On trouve ainsi de multiples interventions allant dans ce sens, comme ici celle de Daragnès en 1936 :

J'ai horreur des tirages limités. Mon rêve serait de tirer beaucoup. J'aurais voulu imprimer chacun de mes livres à dix mille exemplaires. Les tirages limités ne se justifient plus, étant donné les progrès faits par l'imprimerie : nous avons des moyens magnifiques à notre disposition et nous ne les utilisons pas. Tirer beaucoup, faire de très beaux livres et les vendre bon marché : tels devraient être notre but et la formule de la moderne bibliophilie¹⁰¹.

Ce débat sur les tirages rejoignait également celui qui eut cours à propos des collections de vulgarisation, largement décrit à propos de la réception du *Livre moderne illustré*.

Les valeurs symboliques mentionnées jusqu'ici comme ayant cours au sein de l'illustration relèvent soit du champ de l'art, ce qui est normal, soit du champ littéraire, sous une forme adaptée à l'activité. Elles ne sont donc pas réellement spécifiques du champ. Une dernière valeur a été identifiée, située, elle, au cœur-même de l'activité. Nous la dénommons la « résonance symbolique » entre les illustrations et le texte – « symbolique » au sens donc à la fois bourdieusien et étymologique du terme –, alliant consonance et indépendance des deux modes d'expression¹⁰². Cette valeur fut très souvent invoquée, à l'époque, dans les articles ou les ouvrages de bibliophilie, en tant qu'un élément dans la réception immédiate d'une œuvre.

¹⁰¹ Maur.- G. Linephty, « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Art et Industrie*, février 1936, 12^e année, p. 37.

¹⁰² Nous reviendrons au chapitre suivant sur la définition de cette valeur symbolique, par ailleurs fournie dans le glossaire.

Nous donnons quelques exemples de ces nombreuses interventions, mettant ainsi en évidence la diversité des vocables utilisés pour la nommer.

Le critique Noël Clément-Janin, tout d'abord, employait le terme d'« illustration parallèle » pour désigner cette libre concordance entre images et texte. Il l'employa souvent, mais non exclusivement, pour des œuvres obtenues par le rapprochement de dessins, préexistants, avec un texte, comme nous l'avons mentionné, en deuxième partie, à propos du *Spleen de Paris* illustré par Louise Hervieu. Clément-Janin faisait même de cette « illustration parallèle » un genre particulier :

Entre l'illustration déformatrice et l'illustration traditionnelle s'en intercale une troisième, qui, s'affranchissant de l'obligation d'interpréter le texte, réclame le droit de repasser par les états intellectuels ou psychiques de l'auteur et d'en tirer des effets différents, quoique parents par le fond¹⁰³.

Le critique ne manquait pas d'ailleurs de rappeler qu'il tenait cette notion, et le terme d'« illustration parallèle », d'André Mellerio, s'exprimant en 1897 dans *L'Estampe et l'Affiche* :

Le texte est alors moins commenté directement qu'empli des images contemplées ou rêvées par l'artiste et suscitées par la lecture de l'auteur. C'est l'union de deux sympathies dans une même émotion. [...]. C'est dans la rencontre de deux tempéraments habitués à s'exprimer séparément et se trouvant réunis sur un fond commun, que repose l'essence même de l'illustration nouvelle¹⁰⁴.

Clément-Janin signala ainsi, en tant qu'« illustration parallèle », l'accompagnement par Renefer du *Feu* d'Henri Barbusse, paru en 1916 :

C'est, si l'on veut, une illustration parallèle, dont l'idée part du texte, mais dont l'exécution s'appuie sur la réalité. [...]. Ce livre contient donc Deux Vérités qui marchent côte à côte, avec leur personnalité bien distincte, l'une en trois cent pages, l'autre en dix eaux-fortes et quatre-vingt bois¹⁰⁵.

ou, plus tard, les illustrations des *Fleurs du mal* par Louise Hervieu :

L'exemple le plus typique et encore récent de l'illustration parallèle vint de Louise Hervieu, et de son illustration parallèle des *Fleurs du Mal*. Ce texte qui donna et donne encore pâture à tant d'illustrateurs, elle l'illustra, elle, AVANT DE LE CONNAÎTRE. Il se trouva, en effet, que, douée à son insu du sentiment baudelairien, pessimisme et souffrance, elle fit des dessins qu'il n'y eut qu'à rapprocher de certaines pièces pour en faire l'illustration parallèle. L'image n'interprétait pas mais frémissait de la même émotion que le poème¹⁰⁶.

¹⁰³ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, op. cit., vol. 1, p. 112.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁵ Noël Clément-Janin, cité par Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, op. cit., vol. 1, p. 103.

¹⁰⁶ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, op. cit., vol. 1, p. 115.

Un autre critique de bibliophilie, Pierre Mornand, exprima également, ici ou là, des appréciations proches de celles de Clément-Janin pour certaines œuvres, comme ce fut le cas pour les mêmes *Fleurs du mal* de Louise Hervieu dont il commenta la « résonance symbolique » images-texte en ces termes :

La fiévreuse inspiration de cette grande artiste, la morbide puissance qui palpète dans son œuvre ont cette même force de contagion que possède la poésie de Baudelaire [...]. Quand on relit aujourd'hui *Les Fleurs du mal*, on a parfois l'illusion d'entendre le poète s'adresser à celle qui devait être son interprète graphique la plus fidèle. [...]. Dans les cris de détresse ou de dégoût, dans les appels fervents mais désespérés de Charles Baudelaire, il semble que Louise Hervieu découvre l'harmonieuse et puissante expression de son propre tourment¹⁰⁷.

Chacune des monographies du critique met ainsi en avant tel ou tel ouvrage de l'artiste étudié jugé particulièrement « consonant », à l'instar de *Trois Six Neuf* de Colette illustré par Dignimont :

Ajouter quelque chose au talent d'un tel écrivain semblait impossible. Dignimont cependant l'a tenté et il a parfaitement réussi la synthèse des deux inspirations graphique et littéraire¹⁰⁸.

A *contrario* d'un Clément-Janin ou d'une Pierre Mornand, Claude Roger-Marx s'intéressait essentiellement à des ouvrages illustrés par des peintres. Ses appréciations ne s'appesantissaient donc guère sur l'autonomie de leurs illustrations, qui, pour le critique, était en quelque sorte un « prérequis » pour qu'il s'y intéresse. Elles portaient en revanche sur l'éventuelle résonance images-texte qu'il observait sur telle ou telle publication. Roger-Marx s'exprima ainsi sur les travaux d'illustrateur de Bonnard, parlant d'« analogie » ou de « correspondance » images-texte, ou encore d'« accord de tempérament » avec l'écrivain :

Si, de tous les peintres-illustrateurs contemporains, Bonnard est, à coup sûr, le plus grand, cela provient sans doute de ce qu'il est passé maître dans l'art des analogies, des « correspondances »¹⁰⁹.

[...] Dans *Parallèlement*, le lithographe [Bonnard] se contente d'improviser un accompagnement en sourdine. Le tirage, sanguine-pâle, favorise encore le rêve. L'accord est si profond entre les tempéraments de Verlaine et de Bonnard qu'il semble que la musique des mots s'inscrive immédiatement en images [...] ¹¹⁰.

¹⁰⁷ Pierre Mornand, « Louise Hervieu », dans *Trente artistes du livre*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁸ Pierre Mornand, « André Dignimont », dans *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁹ Claude Roger-Marx, « Les illustrations de Pierre Bonnard », dans *Plaisir de bibliophile*, 2^e année, n° 5, hiver 1926, p. 2.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

Le critique employa cette même expression d'un « accord de tempérament » pour évoquer la résonance symbolique des images de *Voyages* – illustré rappelons-le par Vlaminck (illustrations 1-17 à 1-19) –, avec les poèmes de Vanderpyl :

C'est seulement en 1920 que la Galerie Simon publie *Voyages*. L'ingénuité et la violence de Vanderpyl, l'auteur des poèmes, s'accorde à merveille avec le tempérament de Vlaminck¹¹¹.

ou, tout simplement, d'un « accord entre texte et image » dans le cas d'un ouvrage illustré par Alice Halicka, l'opposant ainsi à des travaux récents de Laboureur ou de Chas Laborde :

Pareil reproche [un manque de pénétration psychologique du texte], Chas Laborde pourrait également l'encourir, malgré son talent. Sa *Claudine à Paris* est vraiment trop peu représentative. Voyez au contraire la pénétration d'Halicka lorsqu'elle illustre *Les Enfants du Ghetto* : quel accord entre le texte et l'image !¹¹²

On pourrait multiplier les citations de Roger-Marx sur ce thème. Le critique synthétisa, en quelque sorte, en 1946, dans sa préface à l'anthologie de Skira, son analyse en termes de résonance symbolique des nombreux « livres de peintres » qu'il avait appréciés :

[...] avec Albert Skira, nous pensons que l'important, c'est qu'à l'origine une intelligence, une sorte de *complicité* règnent entre ces êtres *complémentaires* qui parfois se sont longuement cherchés à travers l'espace, à travers les siècles, qui se *répondent* sans toujours s'être connus, et qu'un même livre unit à jamais¹¹³.

avant de citer quelques exemples caractéristiques de ces ouvrages :

L'exemple de Bonnard recréant *Daphnis et Chloé* semblait inimitable : Les *Bucoliques*, les *Églogues*, les *Folastries* de Maillol, les *Géorgiques* de Segonzac, *Passion* de Rouault ; les *Idylles* d'Henri Laurens, le *Pantagruel* de Derain, le *Mallarmé* de Matisse, le *Spleen de Paris* de Boussingault, *Les Fleurs du mal* de Louise Hervieu, le *Tartarin* de Dufy, *Cendrillon* de Pascin, montrent des tempéraments assez riches, assez forts pour transfigurer les plus vieux rêves et les faire coïncider avec les nôtres. Picasso [...] est aussi inspiré en compagnie de *Lysistrata*, des *Métamorphoses* d'Ovide, de *L'Histoire naturelle* de Buffon, que lorsqu'il revit, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, son propre drame¹¹⁴.

Ainsi, la plupart des critiques de l'entre-deux-guerres perçurent, pour une part des productions de cette période, cette « résonance symbolique » images-texte, tout en l'exprimant de diverses manières. Cette valeur, de perception essentiellement subjective, comme toute valeur culturelle, participait à l'*illusio* du champ, vers laquelle tous les acteurs, ou la plupart d'entre eux, consciemment ou inconsciemment, tendaient en illustrant un texte. Pour un activité

¹¹¹ Claude Roger-Marx, « Vlaminck illustrateur », dans *Plaisir de bibliophile*, 3^e année, n° 10, printemps 1927, p. 74.

¹¹² Claude Roger-Marx, « L'art du livre », dans *Mercur de France*, 1^{er} juillet 1926, p. 216.

¹¹³ Claude Roger-Marx, « Avant-propos », dans Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, op. cit., p. X.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. XVIII.

par essence hybride comme l'illustration, il s'agissait en réalité d'un rêve d'unicité, d'une croyance en une fusion possible entre l'image et l'écrit et d'une recherche de ce que cet art pouvait avoir de plus spécifique :

Les différents types de production restreinte (peinture, musique, roman, théâtre, poésie, etc.) sont voués à s'accomplir dans ce qu'ils ont de plus spécifique et de plus irréductible à toute autre forme d'expression¹¹⁵.

La prévalence, au sein de l'illustration littéraire, d'une valeur spécifique, comme la « résonance symbolique », apparaît ainsi comme un indice supplémentaire et déterminant de l'autonomie de l'activité.

Bien entendu, toutes les productions du champ ne relevaient pas, ou que très peu, de cette valeur, soit qu'il s'agît d'illustrations « serviles », soit qu'elles fussent peu en phase avec le texte, ou les deux à la fois. Un critique comme Jean-Aubry jetait ainsi, en 1942, un regard désabusé sur les illustrés de l'entre-deux-guerres :

Pourtant cette union n'est que rarement satisfaisante. La plupart des illustrateurs du livre n'ont avec celui-ci que des rapports furtifs et hasardeux. Peintres, aquarellistes, graveurs, la faveur dont ils jouissent auprès d'amateurs ou d'éditeurs donne soudain à ceux-ci le désir de les voir illustrer un livre de leur goût, qui n'est pas nécessairement le meilleur, et qui ne répond pas toujours au tempérament et à la manière de l'illustrateur. Il en résulte des conjonctions singulières, des rencontres désaccordées, des unions contradictoires. Parfois, de loin en loin, une bonne fortune¹¹⁶.

Une part des acteurs du champ n'adhéraient en fait que de loin à cette valeur de résonance, à l'instar de Jean Bruller. Cet artiste et critique de bibliophilie lista en effet en 1931 ses critères d'appréciation des livres illustrés :

Valeur du texte

Valeur de la typographie (c'est-à-dire choix du caractère, mise en page, lettrines, titre courant, etc.) ;

Valeur de l'illustration (c'est-à-dire choix de l'artiste et du procédé ; d'où compréhension du texte par l'artiste, valeur intrinsèque des compositions, et rapport esthétique de l'illustration avec le caractère typographique adopté)¹¹⁷.

Le rapport de l'illustration au « texte » n'est mentionné qu'en dernier recours, et il s'agit plus d'un rapport à la seule typographie. En tant qu'illustrateur, Bruller se positionnait en réalité

¹¹⁵ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *art. cit.*, p. 62.

¹¹⁶ G. Jean-Aubry, « Jean-Gabriel Daragnès, illustrateur », dans *Halcyon*, 1942, [p. 2]. Un tiré à part de cet article est disponible à la BNF Richelieu sous la cote YB3-2012 (35)-4. Comme nous l'avons indiqué en deuxième partie, le catalogue de la BNF ne mentionne cependant pas le nom de la revue et donne une date de parution erronée.

¹¹⁷ Jean Bruller, « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », dans *Arts et métiers graphiques*, *art. cit.*, p. 46.

plutôt près du pôle hétéronome du champ, à l'instar de Gus Bofa, ce qui peut expliquer la teneur de son intervention, plus centrée d'ailleurs sur « l'art du livre » que sur la seule illustration. Lequel Gus Bofa, à la fois acteur du champ et – parce que situé près de ses marges – fin observateur de celui-ci, jetait un regard goguenard sur les pratiques de la bibliophilie, assimilant, sans la nommer, la « résonance symbolique » chère à certains, à un orgasme, comme le rappelle Emmanuel Pollaud-Dulian :

Gus Bofa, lui, range la bibliophilie, avec le sadomasochisme, au nombre « des déformations mentales, des voluptés parfaitement localisées et réglées, où l'orgasme se produit selon des rites précis »¹¹⁸.

Il en est donc de l'adhésion à cette valeur symbolique-clé du champ comme du consensus autour de son autonomie : l'illustration littéraire ne fut pas une activité homogène mais un champ structuré en zones différenciées que nous nous attacherons à identifier et à décrire au chapitre suivant.

Il y a lieu cependant, dès à présent, de traiter du cas particulier de l'avant-garde artistique active en illustration, dont André Masson fut une figure emblématique. Comme, peu ou prou, tous les acteurs du champ, les artistes d'avant-garde ne se prononcèrent guère eux-mêmes sur l'éventuelle « résonance symbolique » entre leurs illustrations et les écrits de leurs homologues, et souvent amis, poètes ou écrivains. Cette tâche d'appréciation incombait à leurs pairs ou aux critiques. Mais, comme bien souvent pour les œuvres d'avant-garde, la reconnaissance, notamment symbolique, n'advient qu'après un temps de latence. Dans le cas précis de l'illustration de l'entre-deux-guerres, cette latence fut particulièrement longue. Entraperçu par Skira et par Roger-Marx en 1946 – Roger-Marx s'attarde essentiellement sur les travaux des peintres consacrés, et ne traite guère des surréalistes, par exemple –, identifié par Chapon en 1987, le haut niveau de « résonance symbolique » images-texte d'un certain nombre d'ouvrages de poètes et de peintres d'avant-garde ne fut pleinement reconnu qu'en 2002 par Yves Peyré, qui désigna cette valeur sous le vocable du « dialogue entre peinture et poésie ». Quelque 70 années furent donc nécessaires pour que ces travaux connaissent leur pleine consécration. Sans qu'il soit nécessaire de rappeler tel ou tel commentaire de Peyré ou de Chapon sur ces « livres de dialogue », il est entendu que les deux valeurs, celle du « dialogue entre peinture et poésie », avancée par Peyré, et celle de « résonance symbolique images-texte » proposée ici, sont synonymes, à ceci près que cette dernière valeur est susceptible d'être reconnue pour d'autres

¹¹⁸ Emmanuel Pollaud-Dulian, *Le Salon de l'Araignée et les aventuriers du livre illustré, 1920-1930*, op. cit., p. 10.

ouvrages que les seuls textes poétiques, généralement d'avant-garde, considérés par Peyré. En d'autres termes, à l'aune de cette même « résonance symbolique », certains ouvrages, typiquement des « livres de peintres », furent reconnus dès l'entre-deux-guerres, notamment par Roger-Marx, tandis que d'autres, les « livres de dialogue », ne reçurent cette reconnaissance que bien plus tard.

Quoi qu'il en soit, appréhendée de manière consciente ou intuitive, objet ou non d'une éventuelle reconnaissance dès l'entre-deux-guerres, la « résonance symbolique images-texte » fut une valeur-clé du champ, spécifique à celui-ci et partagée par une large part de ses acteurs.

Des instances d'arbitrage, des expositions dédiées, des revues spécifiques, des critiques spécialisés

Nous avons très souvent cité lors des trois premières parties de ce travail de recherche des instances, des lieux d'exposition, des revues ou des noms de critiques soit spécifiques à l'illustration littéraire soit relevant d'un champ plus large, comme « l'art du livre », mais pertinents pour l'activité. Ce dernier critère de l'autonomie du champ ne fera donc pas l'objet d'une argumentation détaillée.

Au titre des instances permettant aux acteurs de l'activité de se rencontrer et d'arbitrer, par exemple, les questions de valeurs ou de barrières du champ, on peut citer en premier lieu les divers groupements d'artistes-graveurs comme la SPGF, la SGBO ou la SAGB. L'illustration était en effet le débouché essentiel de la gravure. Tous les arbitrages rendus au sein de ces sociétés furent donc appliqués au champ comme nous l'avons vu pour la « gravure originale », codifiée notamment par la SPGF. On peut également considérer comme instances d'arbitrage les comités de sélection des exposants aux diverses manifestations impliquant des illustrateurs que nous rappelons ci-dessous. Certains de ces comités, par exemple, actèrent de fait – en termes bourdieusiens – l'appartenance au champ de l'illustration à la fois des éditions de Kahnweiler et des collections de vulgarisation de Fayard et de Ferenczi¹¹⁹.

L'illustration donna ensuite lieu à de très nombreuses manifestations au cours de l'entre-deux-guerres. Celles-ci relevaient en général de « l'art du livre » mais les illustrateurs et leurs œuvres occupaient une place centrale dans ces événements. On peut ainsi citer, pêle-mêle, la section du livre du Salon d'Automne¹²⁰, le Salon de l'Araignée, le Salon international du livre

¹¹⁹ Cf. les sections du livre des expositions internationales de 1925 et de 1937.

¹²⁰ Nous avons cité dans les chapitres « Réception » de cette thèse plusieurs comptes rendus de ces expositions.

d'art¹²¹, les sections du livre et de l'illustration des expositions internationales de 1925 et de 1937¹²² ou encore les expositions dédiées à tel ou tel artiste-illustrateur à l'instar de celle organisée en 1935 pour Daragnès au musée des Arts décoratifs.

Plusieurs revues de bibliophilie, comme *Byblis* (1921-1931) ou *Plaisir de bibliophile* (1925-1931), font pratiquement figure de main-courante du champ ou d'une large part de celui-ci jusqu'au début des années 1930¹²³. D'autres périodiques, un peu moins spécialisés, comme *Arts et métiers graphiques* (1927-1939), prirent le relai. Des rubriques ou des articles de bibliophilie parurent également dans de très nombreuses publications comme *ABC magazine* (1925-1939), *L'Ami du lettré* (1923-1926), *L'Amour de l'art* (1920-1938), *L'Art et les artistes* (1905-1939), *Art et décoration* (1897-), *Le Jardin du bibliophile* (1927-1932) – un numéro spécial du *Crapouillot* paraissant à Noël –, *La Gazette des beaux-arts* (1859-2002), *Le Mercure de France* (1889-1965), *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (1918-1940) ou encore *La Revue de l'art ancien et moderne* (1897-1937). Plusieurs séries de monographies d'illustrateurs parurent également au cours de la période comme celles éditées par Henry Babou¹²⁴ ou celles publiées par Pierre Mornand et par J.-R. Thomé¹²⁵.

Nous avons longuement cité la plupart des critiques actifs en illustration, généralement associés à l'une ou à plusieurs des publications que nous venons de mentionner. On peut ainsi rappeler les principaux intervenants en ce domaine : Jean Bruller (1902-1991), dessinateur et critique de bibliophilie, associé à *Arts et métiers graphiques*, Léopold Carteret (1873-1948), libraire, éditeur, président du syndicat des éditeurs du livre d'art, auteur d'une somme sur la bibliophilie, Noël Clément-Janin (1862-1947), romancier et critique d'art, associé à *L'Art et les artistes*, *Byblis*, *La Gazette des beaux-arts*, *La Revue de l'art ancien et moderne*, etc., auteur également d'un ouvrage sur la bibliophilie, Roger Dévigne (1885-1965), romancier, critique de bibliophilie, futur directeur de la Phonothèque française, associé à *Arts et métiers graphiques*, *Plaisir de bibliophile*, etc., Raymond Hesse (1884-1967), avocat et bibliophile, connu pour ses ouvrages de critique de bibliophilie, Paul Istel (1879-1950), avocat, directeur de la Société des bibliophiles du Palais, associé à *Plaisir de bibliophile*, Pierre Mornand (1884-1972),

¹²¹ Cf. par exemple : Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, op. cit., vol. 1, p. 234.

¹²² Nous avons largement exploité les catalogues et les rapports de ces manifestations au cours des trois premières Parties.

¹²³ Pour un tableau de la critique sur l'illustration jusqu'en 1930, cf. *L'illustration en débat : techniques et valeurs, 1861-1931*, dir. Anne-Christine Royère & Julien Schuh, op. cit.

¹²⁴ Cf. par exemple : Camille Barjou, op. cit., vol. 1, p. 29.

¹²⁵ Très largement exploitées au cours des trois premières parties.

conservateur à la Bibliothèque Nationale, auteur de multiples monographies d'illustrateurs, Claude Roger-Marx (1888-1977), critique d'art et de gravure, associé à *L'Amour de l'art*, *Arts et métiers graphiques*, *La Gazette des beaux-arts*, *Le Mercure de France*, *Plaisir de bibliophile*, etc., Charles Saunier (1865-1941), critique d'art, associé à *La Renaissance de l'art français*, etc., Albert Skira (1904-1973), éditeur d'art, auteur d'une anthologie de « livres de peintres » parue en 1946, Tériade (1897-1983), critique d'art et futur éditeur, associé à la création de la revue *Minotaure*, Jules-René Thomé (1890-1960), un collaborateur de Pierre Mornand, André Warnod (1885-1960), journaliste et critique de bibliophilie, associé à *L'Ami du lettré* etc., ou encore Christian Zervos (1889-1970), critique d'art et éditeur, fondateur de la revue *Cahiers d'art*.

Comme on a pu le constater à la lecture de citations de ces critiques, leurs avis différaient, quelquefois radicalement, que ce soit sur les principes devant guider l'art d'illustrer ou sur la « valeur » de telle ou telle œuvre. Nous nous efforcerons, au chapitre suivant, de « positionner » ces critiques dans le champ de l'illustration, ou tout au moins les principaux d'entre eux, comme nous le ferons également pour quelques revues caractéristiques, voire pour certains Salons ou évènements-phares.

L'illustration : un champ autonome

Au terme de cette analyse, il apparaît que tous les critères permettant d'appréhender l'illustration littéraire de l'entre-deux-guerres en tant qu'un champ bourdieusien autonome, c'est-à-dire considéré comme tel par ses acteurs, ses critiques et son public, sont vérifiés.

La thèse défendue par Camille Barjou, tendant à considérer, peu ou prou, tous les illustrés de luxe publiés à cette période comme des « livres d'artiste », aboutit en réalité à la même conclusion, bien que traduite différemment :

Dès lors que l'illustrateur illustre en artiste, le livre, support de l'œuvre, devient une œuvre. Les illustrateurs et illustratrices de l'Entre-deux-guerres deviennent les « artistes du livre »¹²⁶. [...]

Quel que soit le rapport que les deux entités [l'image et l'écrit] du livre entretiennent, l'illustration est symboliquement émancipée du texte¹²⁷. [...].

La puissance conceptuelle et symbolique du livre participe fortement à cette appropriation par l'artiste. Le livre est une œuvre complète alliant art et littérature¹²⁸.

¹²⁶ Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, *op. cit.*, vol. 1, p. 294.

¹²⁷ *Ibid.*, vol. 1, p. 439.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 445.

Un tel constat va permettre, au chapitre suivant, de bâtir un modèle de l'activité en faisant notamment usage des homologies existant entre champs culturels autonomes, en l'occurrence ceux de la littérature, de l'art en général et de l'illustration.

Chapitre 11

Un modèle bourdieusien de l'illustration littéraire

Car, parmi les œuvres humaines, l'œuvre d'art semble la plus fortuite ; on est tenté de croire qu'elle naît à l'aventure, sans règle ni raison, livrée à l'accident, à l'imprévu, à l'arbitraire : effectivement, quand l'artiste crée, c'est d'après sa fantaisie qui est personnelle ; quand le public approuve, c'est d'après son goût qui est passager ; inventions de l'artiste et sympathies du public, tout cela est spontané, libre et, en apparence, aussi capricieux que le vent qui souffle. Néanmoins, comme le vent qui souffle, tout cela a des conditions précises et des lois fixes : il serait utile de les démêler¹.

Hippolyte Taine

Nous présentons dans ce chapitre un modèle de l'illustration littéraire pendant l'entre-deux-guerres établi à partir des théories de Pierre Bourdieu et reposant sur les données issues notamment de l'étude des œuvres éditoriales de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau.

Rappel sur les notions de champ et d'homologie et justification de la démarche choisie

Un champ culturel autonome se caractérise par un ensemble de positions possibles pour ses acteurs structurées selon deux axes, un premier axe (souvent choisi comme axe vertical sur les représentations) correspondant au volume de capital nécessaire pour occuper une position (capital élevé souvent placé en haut de figure) et un second (axe horizontal) selon la répartition de ce capital, de nature essentiellement culturelle (en général placé à gauche) ou surtout économique (à droite)². Pour un champ de production culturelle, ce deuxième axe se confond avec celui ayant trait au volume des productions, productions restreintes à haut niveau culturel (à gauche) et larges productions à plus bas contenu culturel (à droite). Chaque champ est ainsi divisé en quatre secteurs (figure 9), typiquement dénommés, pour un champ culturel, l'avant-garde (faible capital total et économique, capital surtout culturel), l'avant-garde consacrée (fort capital total, surtout culturel), le pôle hétéronome (fort capital total, surtout économique) et le

¹ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, 13^e éd., Paris, Hachette, 1909, vol. 1, préface p. i.

² Cf. les divers ouvrages sur la théorie des champs de Bourdieu listés au chapitre précédent.

pôle grand public (faible capital total, surtout économique)³. Les deux secteurs d'avant-garde et d'avant-garde consacrée (situés à gauche de la région représentant les champs culturels sur la figure 9) correspondent à la zone d'autonomie du champ, celle la moins soumise aux contraintes de l'économie ou du pouvoir. Les deux autres secteurs (situés à droite) constituent au contraire la région d'hétéronomie du champ.

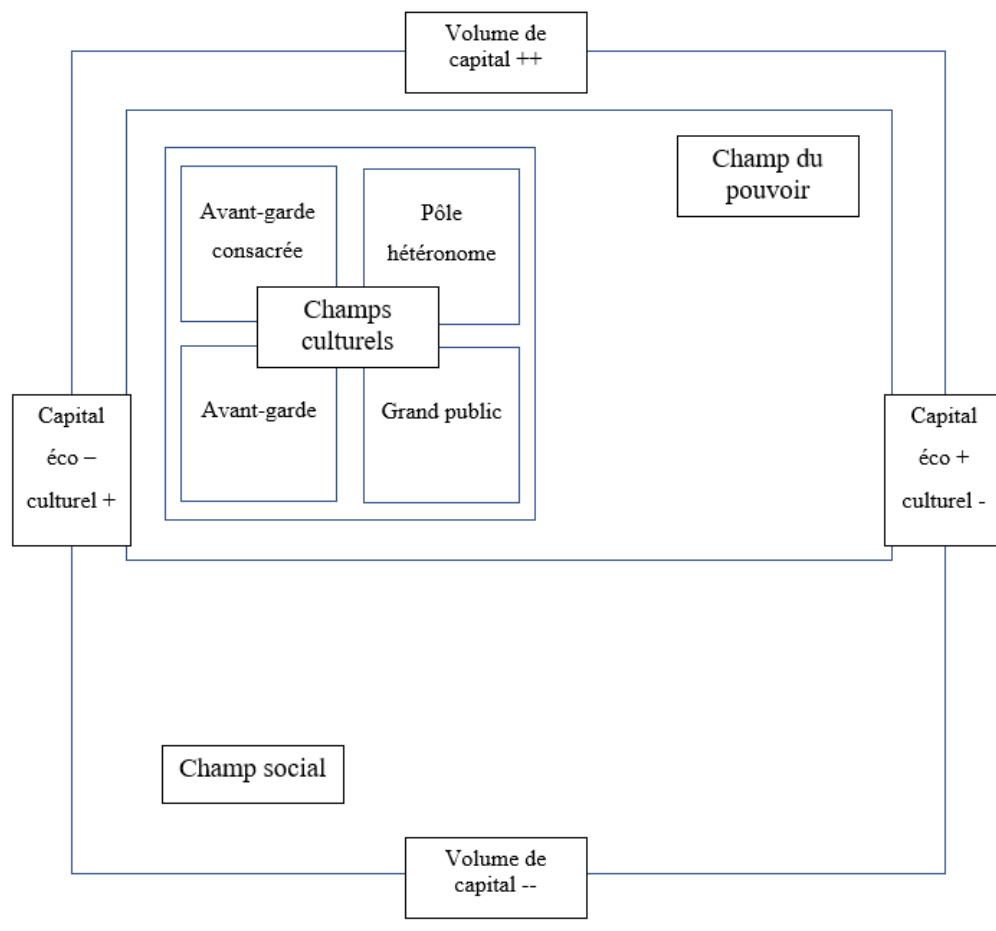


Figure 9 Champs culturels, champ du pouvoir, champ social général

Tous les champs, notamment culturels, se placent au sein du champ du pouvoir, lui-même inclus dans le champ social général, lequel est structuré selon les mêmes deux axes de volume et de répartition de capital (figure 9). Les champs culturels occupent dans le champ du pouvoir une même zone caractérisée par un capital culturel élevé et un capital économique relativement faible. Leurs acteurs, en position de dominants dans le champ social général, sont en position de dominés par rapport à ceux placés hors de ces champs culturels et dans la zone des plus hauts

³ Voir par exemple : Mathieu Hilgers, Éric Mangez, « Introduction to Pierre Bourdieu's theory of social fields », dans *Bourdieu's Theory of Social Fields : Concepts and Applications*, op. cit., p. 8-10.

niveaux de capital économique. Les secteurs d'avant-garde consacrée de ces divers champs (littérature, art, musique, science, etc.), typiquement les « intellectuels », correspondent ainsi à des dominants – culturellement – dominés – économiquement –.

Ce placement de tous les champs culturels autonomes au sein du champ du pouvoir est à la base de l'observation d'une homologie structurale entre ces champs ainsi que l'explique Pierre Mounier :

Si chaque champ possède sa propre spécificité, et même s'il existe des influences directes et réciproques entre les champs, il existe une propriété plus fondamentale qui lie les champs entre eux, à savoir une homologie structurale entre chaque champ et entre chacun de ces champs et le champ du pouvoir. Cette homologie, qui repose sur l'opposition structurale entre dominants et dominés, permet notamment la mise en place d'effets d'harmonie préétablie, et d'abord entre sous-champs à l'intérieur d'un même champ⁴.

Parmi les trois champs de production culturelle qui nous intéressent dans cette recherche, la littérature, l'art et l'illustration, seule la littérature a fait l'objet d'une étude détaillée de structure pertinente pour la période de l'entre-deux-guerres⁵. Nous avons donc utilisé, en premier lieu, cette propriété d'homologie entre champs pour bâtir et présenter la structure du champ de l'art, d'une part, et du sous-champ de l'illustration, d'autre part, en nous référant à la structure connue du champ littéraire. Cette approche peut apparaître comme un raccourci par comparaison aux études traditionnellement menées en sociologie par « analyse des correspondances multiples » ou par « analyse des données multidimensionnelles »⁶. Une telle démarche, appliquée dans notre cas à un échantillon dûment constitué de quelques centaines d'artistes d'une part et de quelque centaines d'illustrateurs d'autre part, aurait été hors de portée pour cette thèse. L'approche menée, exploitant toutes les ressources du principe d'homologie entre champs, se justifie aussi par le fait que ces analyses statistiques détaillées sont nécessairement conduites, par le choix des variables etc., pour corroborer une hypothèse préétablie quant à la structure du champ étudié⁷. On pourra donc, si nécessaire, considérer les structures du champ de l'art et du champ de l'illustration développées dans ce travail comme

⁴ Pierre Mounier, *Pierre Bourdieu : une introduction*, *op. cit.*, p. 67.

⁵ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, 1999, *op. cit.* et Gisèle Sapiro, *Les écrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, *op. cit.*

⁶ Voir par exemple : Henry Rouanet, Brigitte Le Roux, *Analyse des données multidimensionnelles : statistique en sciences humaines*, Paris, Dunod, 1993, 309 p. ; Julien Duval, « L'analyse des correspondances et la construction des champs », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 200, 2013, p. 111-123 ; *Bourdieu and Data Analysis: Methodological Principles and Practice*, Michael Grenfell (Ed.), Frédéric Lebaron (Ed.), Oxford, Peter Lang, 2014, 333 p.

⁷ Cf. l'exposé de Julien Duval sur les apports et les limites des méthodes statistiques pour l'étude des champs et sur les avis portés à leur égard par Bourdieu lui-même : Julien Duval, « L'analyse des correspondances et la construction des champs », *art. cit.*, p. 114-115.

des hypothèses hautement probables, parce que bâties par homologie, mais restant à confirmer par ces méthodes analytiques. Cette démarche par homologie paraît par ailleurs d'autant plus acceptable que nous cherchons à établir la structure de ces champs en termes essentiellement esthétiques et moins à proprement parler sociologiques. Il nous intéresse plus, en effet, de caractériser les factures et les modes d'illustration liés à une zone déterminée du champ que de déterminer l'âge moyen et l'origine sociale typique des illustrateurs positionnés dans ladite zone, ce que le modèle bâti pourra, le cas échéant, fournir, mais par surcroît en quelque sorte.

L'usage de cette propriété d'homologie entre champs peut également faire l'objet d'une réserve émanant de Bourdieu lui-même. Celle-ci a trait à la contemporanéité des champs considérés. Le sociologue considère en effet qu'il y a deux types de chronologie, l'une temporelle, l'autre symbolique, introduisant ainsi, par exemple, la notion de génération artistique⁸. Rien ne dit *a priori* que les champs de la littérature et celui de l'art, contemporains pendant l'entre-deux-guerres, aient été contemporains symboliquement :

Qu'est-ce que c'est qu'être « contemporains » ? Est-ce que les différents champs n'ont pas des temps différents et, du même coup, est-ce que des champs contemporains chronologiquement sont nécessairement contemporains sociologiquement, selon leur propre logique ?⁹

Seule l'appréciation portée sur l'efficacité explicative de la démarche employée pourra, *in fine*, fournir quelques éléments de réponse quant à cette interrogation. Il apparaîtra ainsi que le champ de l'art – de même que le sous-champ de l'illustration – et celui de la littérature se sont bien trouvés, ou tout au moins pour l'essentiel, en phase à la fois chronologiquement et symboliquement pendant l'entre-deux-guerres. Nous proposerons en revanche d'interpréter la période de la Grande Guerre comme celle d'une synchronisation des « horloges internes » propres aux deux activités, désaccordées semble-t-il au cours des années 1900-1918.

Le principe d'homologie a été également utilisé pour faire usage des « prises de position » émises par les acteurs des différents champs aux fins, notamment, de déterminer, ou de confirmer, leurs « positions ». Les prises de position relèvent en effet, d'après Bourdieu, d'un champ différent de celui des positions et il n'y a concordance, c'est-à-dire homologie, entre ces deux éléments, qu'en période de stabilité du champ concerné :

⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 262-268.

⁹ Pierre Bourdieu, « Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975 », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 200, 2013, p. 17.

Ceci dit, en situation d'équilibre, l'espace des positions tend à commander l'espace des prises de position¹⁰.

Ainsi, il n'est pas de position dans le système de production et de circulation des biens symboliques (et plus généralement dans la structure sociale) qui n'appelle un type déterminé de prises de position et qui n'exclue du même coup toute une part des prises de position théoriquement possibles¹¹.

Il a ainsi été considéré que les trois champs pertinents pour cette recherche étaient en situation d'équilibre pendant l'entre-deux-guerres et que, dès lors, il était possible de s'appuyer sur les prises de position de leurs acteurs pour caractériser leurs positions.

Nous nous sommes à nouveau basé sur l'homologie entre champs pour rendre compte ou faire usage des positions ou des prises de position des critiques ou des médiateurs – les éditeurs en littérature et en illustration, les galeristes ou marchands en art etc. – pertinents pour l'activité concernée. Les activités de ces intervenants relèvent en effet de champs distincts de ceux des producteurs, écrivains, artistes, illustrateurs. Mais, là encore, s'agissant de champs autonomes, l'homologie permet d'associer à toute position – et aux prises de position correspondantes – en littérature, en art ou en illustration, une position – et les prises de position correspondantes – dans les champs de la critique ou de la médiation. Sur une seule représentation de la structure de l'un des champs pertinents pour cette recherche, nous ferons ainsi apparaître, comme l'a fait Gisèle Sapiro pour la littérature¹², des acteurs – auteurs, artistes ou illustrateurs –, des œuvres, des genres, des institutions, des critiques, des revues, des éditeurs ou des galeristes, etc.

Nous serons en revanche plus prudents quant à une homologie entre champ de production et champ de consommation¹³, à l'instar de Bourdieu lui-même, donnant l'exemple du détournement possible de commandes par des artistes :

Tenter d'établir une relation directe entre les producteurs et le groupe social dont ils tiennent leur soutien économique (collectionneurs, spectateurs, mécènes, etc.), c'est oublier que la logique du champ fait que l'on peut se servir des ressources offertes par un groupe ou une institution pour produire des produits plus ou moins indépendants des intérêts ou des valeurs de ce groupe ou de cette institution¹⁴.

Si, dans l'ensemble, cette homologie production-consommation apparaît vérifiée, plusieurs exceptions ont été identifiées dans le cas du champ de l'illustration littéraire. En tout

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 81.

¹¹ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », art. cit., p. 107.

¹² Par exemple : Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, op. cit., p. 88.

¹³ Voir aussi les réserves émises par Anna Boschetti à ce sujet : Anna Boschetti, « Le champ littéraire », dans *Lectures de Bourdieu*, op. cit., p. 256.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 424.

cas, nous ne ferons pas apparaître les consommateurs sur les représentations de la structure des trois champs de production culturelle considérés.

L'homologie entre champs, enfin, sera au cœur du modèle de l'illustration développé dans ce travail de recherche et présenté plus avant dans ce même chapitre.

Une structure générique pertinente pour les trois champs étudiés

Notre objet étant de bâtir et de présenter les structures de trois champs homologues, la littérature, l'art et l'illustration, il nous a paru utile de construire une « structure générique », qui soit à la fois commune et pertinente pour les trois activités.

Pour ce faire, nous nous sommes inspiré, dans un premier temps, des travaux de Gisèle Sapiro sur le champ littéraire. Ceux-ci sont centrés sur les relations, en France, entre la littérature et la politique. Ils ont donné lieu à deux publications principales, l'une datant de 1999, *La guerre des écrivains*¹⁵, traitant des prises de position politiques des auteurs sous l'Occupation, et l'autre, récente, *Les écrivains et la politique en France – De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*¹⁶, abordant le même thème mais sur une période plus vaste. Nous exploiterons largement ces deux ouvrages au paragraphe suivant pour présenter la structure du champ littéraire pendant l'entre-deux-guerres. Pour notre propos immédiat, la « grille de lecture » du champ proposée par Sapiro dans sa dernière publication nous est apparue comme particulièrement utile. Nous la reproduisons sur la figure 10 ci-dessous.

Les quatre secteurs du champ littéraire – tels qu'apparaissant sur la figure 9 pour tout champ culturel – sont dénommés par Sapiro « les avant-gardes », « les esthètes », « les notables » et « les polémistes ». L'auteur met par ailleurs en avant la focalisation des écrivains sur la forme et sur le style près du pôle symbolique (à gauche de la figure 10) et sur le contenu et la morale près du pôle temporel (à droite de la figure 10). Pour être plus explicite, Sapiro a donc choisi des termes adaptés pour qualifier les divers secteurs de l'activité qu'elle étudiait. Elle a également identifié les valeurs primant à deux des quatre pôles du champ. Une démarche similaire a donc été entreprise pour établir la « structure générique » recherchée.

¹⁵ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, op. cit.

¹⁶ Gisèle Sapiro, *Les écrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, op. cit.

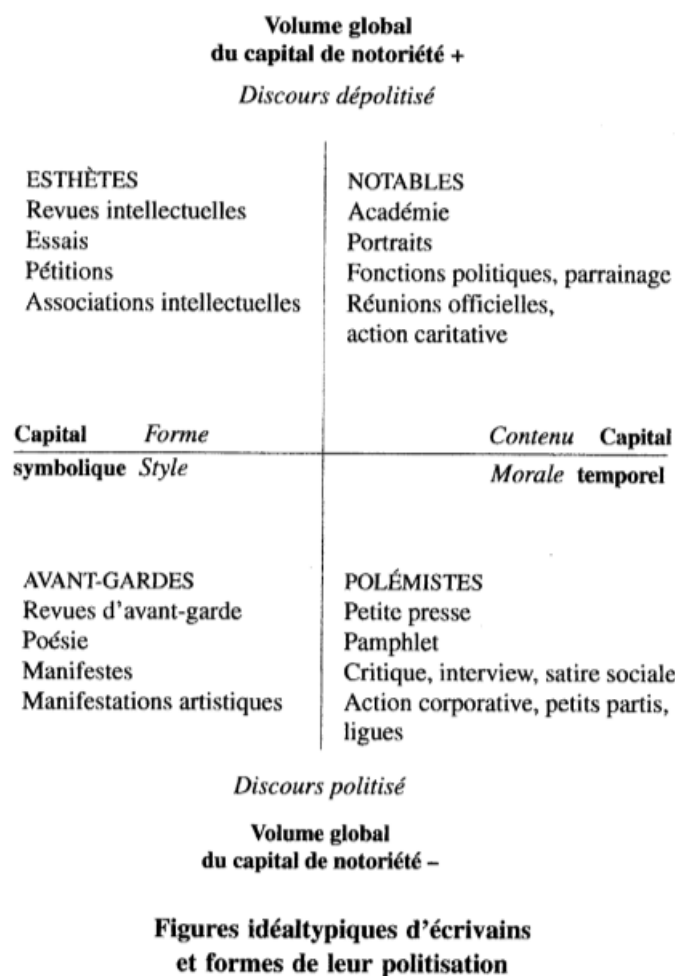


Figure 10 La structure du champ littéraire selon Sapiro

Un travail a tout d'abord été effectué sur les valeurs prévalant dans chacun des quatre secteurs et communes aux trois champs considérés, en s'appuyant sur les travaux de Sapiro, ceux de Bourdieu¹⁷ ainsi que sur notre appréhension des champs de l'art et de l'illustration. Ces « valeurs génériques », caractéristiques de chacun des pôles de la structure, sont explicitées sur la figure 11. Nous commenterons cette grille de valeurs peu après.

Nous avons ensuite cherché un « intitulé générique » pour chacun des quatre secteurs, certaines des désignations avancées par Sapiro, « les notables » et « les polémistes », étant connotés politiquement, ce qui s'explique par le centrage des travaux de l'auteur.

¹⁷ Notamment Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 204-210.

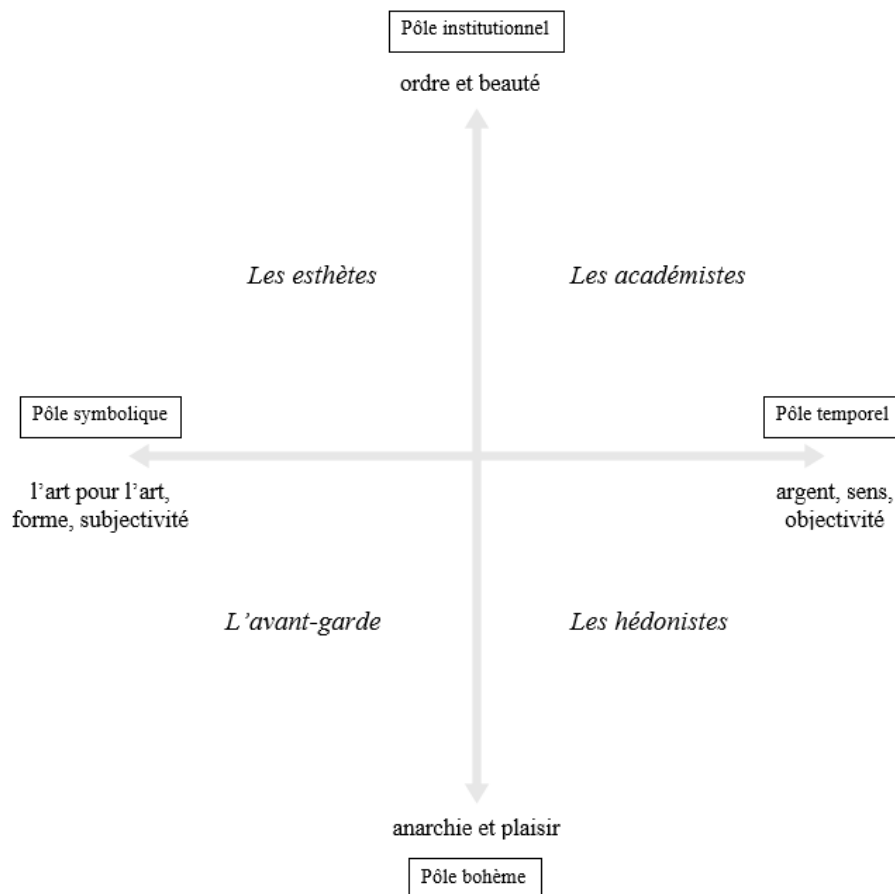


Figure 11 Une structure générique pour les champs étudiés

Les intitulés retenus, « l'avant-garde », « les esthètes », « les académistes » et « les hédonistes », sont également reportés sur la figure 11. Nous justifions maintenant, de manière rapide, le choix de ces termes, tout en commentant les valeurs génériques prévalant au sein de chacun des secteurs.

En premier lieu, il faut rappeler que notre démarche est centrée sur l'esthétique et moins sur les aspects à proprement parler sociologiques, économiques, voire politiques, des activités étudiées, sans pour autant en occulter les enjeux. Les termes choisis ou les valeurs mises en avant reflètent donc ce centrage, au même titre que, *pour les mêmes groupes sociologiques*, Sapiro a mis l'accent sur leurs postures politiques.

Le terme d'avant-garde (au singulier ou au pluriel) choisi pour le secteur en bas à gauche de la figure 11 est la dénomination habituelle de ce groupe¹⁸. Les valeurs prévalant en son sein

¹⁸ Se référer à la figure 9.

relèvent à la fois de celles spécifiques au pôle symbolique (l'art pour l'art, la subjectivité, la forme) et de celles ayant cours au pôle de la bohème¹⁹, l'anarchie – intellectuelle –, souvent de gauche pour l'avant-garde, et le plaisir, généralement « inquiet » dans cette partie de la structure. Sachant qu'au cours de l'entre-deux-guerres, la principale composante de l'avant-garde, à la fois en littérature, en art et en illustration, fut le surréalisme et ses dissidences, on fera aisément le lien entre ce faisceau de valeurs et celles portées par les membres de cette « nébuleuse ». On se souviendra également, à titre d'exemples, du qualificatif d'anarchiste de gauche avancé pour Kahnweiler, que nous verrons situé en tant qu'éditeur et marchand au sein de ce secteur, ou des valeurs dionysiaques chères à André Masson²⁰ et à Georges Bataille, membres tous deux de l'avant-garde. Nous développerons bien entendu ces éléments dans les paragraphes suivants.

Nous avons retenu, parce que parfaitement adapté aux trois champs, le terme d'« esthètes » proposé par Sapiro pour désigner les acteurs du secteur positionné en haut et à gauche de la figure 11. La dénomination classique d'« avant-garde consacrée »²¹ pour ce groupe nous a semblé en effet trop restrictive, bien qu'une part des esthètes du champ artistique, par exemple, soient effectivement des cubistes ou des fauves assagis, c'est-à-dire consacrés. Les esthètes épousent les valeurs du pôle symbolique (l'art pour l'art, la subjectivité, la forme) mais ne sont pas insensibles à l'ordre et à la beauté prévalant au pôle institutionnel. Subjectivité oblige, ils conçoivent la beauté en tant qu'expression personnelle.

Notre étude étant centrée sur l'esthétique, nous avons retenu le terme d'« académistes » pour le groupe – situé en haut et à droite de la figure 11 – désigné par Sapiro comme « les notables ». Le terme choisi est une référence, bien sûr, à l'Académie pour les écrivains et à la notion générique d'académisme en art. Les académistes adhèrent à l'ordre et à la beauté – canonique cette fois, et non plus « expression personnelle » comme les esthètes –, valeurs prévalant au pôle institutionnel, ainsi qu'au sens – c'est-à-dire à la signification par opposition à la forme –, à l'objectivité et à l'argent, ayant cours au pôle temporel. Les académistes sont en effet proches des milieux du pouvoir et de l'économie. Une part de leurs productions s'adresse d'ailleurs à un public assez large. En caricaturant sans doute leurs convictions, leur slogan pourrait être « le beau, le vrai et le bien ». On notera que la valeur du sens caractérisant le pôle

¹⁹ On se rappellera évidemment que bon nombre des artistes-illustrateurs et des écrivains cités dans cette thèse sont issus de la bohème montmartroise, de Picasso à Max Jacob et de Daragnès à Carco.

²⁰ Martine Créac'h, « André Masson rebelle ? », dans *Mélusine*, 4 février 2016, <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?m=201602> [consulté le 18/11/2019].

²¹ Se référer à la figure 9.

temporel – opposé, comme nous l’avons vu, à la forme – est directement issue de la grille de Sapiro, qui utilise le terme de « contenu ». On verra l’importance décisive de cette valeur – rappelons-le commune aux trois champs – pour la cartographie des modes d’illustration dans le champ correspondant.

Après avoir longtemps hésité, nous avons choisi le terme d’« hédonistes » pour désigner les acteurs du quatrième et dernier secteur de cette structure générique. Les hédonistes adhèrent à l’argent, au sens et à l’objectivité, comme les académistes. Ils participent, comme eux, à une part des productions « grand public » du champ considéré. Mais, plus défavorisés qu’eux, ils partagent avec l’avant-garde les valeurs associées à la bohème, l’anarchie (souvent de droite pour les hédonistes et non plus de gauche comme l’avant-garde) et le plaisir – opposé à la Beauté du pôle institutionnel – décliné, chez les hédonistes, en humour et en ironie – chez les écrivains et les dessinateurs humoristes – et en divertissement quant à l’objet de leurs productions « grand public ». Nous n’avons pas retenu la dénomination de « polémistes » proposée par Sapiro, bien qu’elle soit tout à fait justifiée pour une part des écrivains concernés. Ce terme paraît en effet inadapté pour les artistes et pour la plupart des illustrateurs. Compte tenu, ensuite, du niveau culturel des productions considérées dans cette recherche, un terme générique comme « grand public »²², qualifiant souvent les productions de ce secteur, ne paraît pas non plus adéquat. Enfin, désigner par « les ratés » les acteurs de ce groupe socio-esthétique, ainsi que le fait Nathalie Heinich à propos du champ littéraire au XIX^e siècle²³, ne se justifie pas non plus. Certes, bien des écrivains et des artistes se virent cantonnés pendant l’entre-deux-guerres dans ce secteur faute d’être à même de percer parmi les esthètes, par exemple, ou d’émerger dans l’avant-garde. Une telle dénomination ferait cependant fi des réelles réussites culturelles émanant de ce groupe²⁴. Elle passerait également sous silence l’une des fonctions de ce secteur qui est de desservir un large public, avec, le cas échéant, les retombées financières correspondantes. Si ratés il y eut, il s’agissait donc de ratés au plan symbolique, mais non globalement. En réalité, nous n’avons hésité, pour désigner les acteurs de ce groupe, qu’avec un seul autre terme, « les ironistes », relativement pertinent pour la littérature et pour l’illustration, mais inadapté pour l’art en général. On notera enfin que Kahnweiler, en observateur critique de l’art de son temps, stigmatisait sous ce même vocable d’« hédonistes »

²² Se référer à la figure 9.

²³ Nathalie Heinich, *L’élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 68.

²⁴ Par exemple les œuvres de Tristan Bernard en littérature, de Pascin en peinture et de Gus Bofa en illustration, tous des acteurs, dans leurs champs respectifs, du secteur des hédonistes.

tout à la fois des artistes « grand public »²⁵, des « académistes », certains membres de l'avant-garde comme les peintres abstraits²⁶ ou encore bon nombre des « esthètes », tous artistes qui, à l'instar de Matisse²⁷, produisaient selon le marchand des œuvres destinées à plaire. Notre usage du terme d'hédonistes est évidemment plus restrictif.

La grille de la figure 11 sera donc désormais utilisée pour représenter la structure des trois champs homologues étudiés, en se dispensant d'ailleurs de rappeler les notions, sous-jacentes, de volume et de répartition de capital, telles qu'elles sont reportées sur les figures 9 et 10.

La structure du champ littéraire pendant l'entre-deux-guerres

La structure du champ littéraire en 1930

Comme nous l'avons indiqué, les travaux réalisés et publiés par Gisèle Sapiro sont largement utilisables pour bâtir et présenter la structure du champ littéraire pendant l'entre-deux-guerres. Sa thèse et son premier ouvrage, *La guerre des écrivains*, ont pour objet d'expliquer les prises de position politique des auteurs pendant la dernière guerre mondiale. Ces prises de position paraissent ainsi largement corrélées avec les positions de ces écrivains dans la structure du champ littéraire, telle qu'elle prévalait sous l'Occupation. L'ouvrage de Sapiro présente donc cette structure de manière très détaillée et fournit de multiples indications sur les parcours littéraires et politiques des auteurs concernés depuis leur « entrée » dans le champ, c'est-à-dire, bien souvent, peu avant ou peu après la Grande Guerre. Autrement dit, il est possible de s'appuyer sur *La guerre des écrivains* pour proposer, par « rétro-extrapolation » en quelque sorte, une structure du champ pendant l'entre-deux-guerres. Cette tâche se trouve par ailleurs facilitée par la dernière publication de Sapiro, *Les écrivains et la politique en France*, toujours centrée sur les relations entre littérature et politique, mais moins focalisée sur la période de l'Occupation. Nous avons donc procédé à ce travail de transposition pour bâtir la « photographie » du champ littéraire aux environs de 1930 proposée sur la figure 12.

Avant de commenter cette figure, il convient d'attirer l'attention sur les aléas et les incertitudes qui entourent sa construction. Étant issue d'un exercice de transposition, la structure du champ présentée relève tout d'abord nécessairement de l'interprétation. Sapiro,

²⁵ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 83.

²⁶ Daniel Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, op. cit., p. 60.

²⁷ *Ibid.*, p. 193.

ensuite, se focalise sur le positionnement politique des écrivains. L'échantillon d'auteurs utilisé pour bâtir la structure du champ en 1940 – telle que décrite en détail dans son premier ouvrage – semble surpondérer ceux ayant exprimé leur opinion. Il s'ensuit probablement une certaine distorsion dans le positionnement des écrivains. En relation ou non avec cette dernière remarque, on peut également observer que le secteur des hédonistes – en 1940 –, tel que décrit par Sapiro, ne comporte que très peu d'auteurs « grand public », ce qui peut, à nouveau, induire certains décalages. Ces structures, que ce soit celle de Sapiro ou celle proposée sur la figure 12, présentent en effet des positions relatives, et non absolues, d'auteurs entre eux.

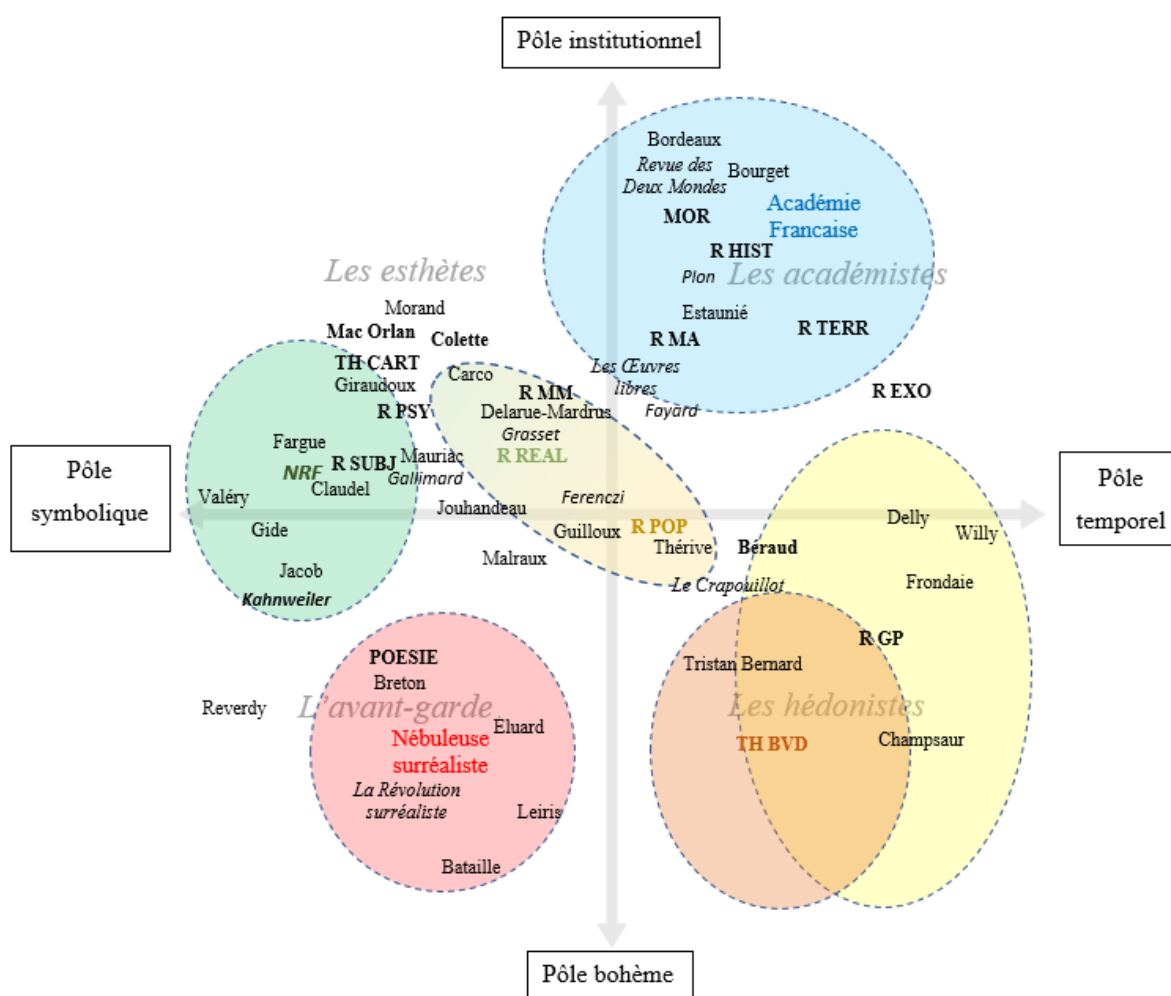


Figure 12 La structure du champ littéraire en 1930

Pour toutes ces raisons, il faut considérer la « position » proposée sur la figure 12 pour un auteur, par exemple, ou pour toute autre entité, non comme un quelconque positionnement

précis mais comme le centre probable d'un halo dans lequel l'auteur ou l'entité a une certaine probabilité de se placer.

Ces réserves étant énoncées, nous commentons la figure 12, étant entendu qu'il s'agit ici de poser les bases – au titre du champ littéraire – du raisonnement explicatif de l'illustration proposé ultérieurement, et non de présenter une fresque, même incomplète, de la littérature en 1930, ce qui serait hors de portée pour cette thèse. La figure 12 fait donc apparaître, dans la « structure générique » précédemment établie, les « positions » relatives d'auteurs, de genres littéraires, d'éditeurs, d'institutions ou de revues choisis essentiellement pour leur pertinence vis-à-vis de notre sujet. Nous commentons maintenant, secteur par secteur, cette structure.

Au sein de l'avant-garde des années 1930, nous retrouvons, bien évidemment, André Breton, Louis Aragon ou Paul Éluard, mais aussi tous les dissidents ou futurs dissidents du surréalisme comme Antonin Artaud, Georges Limbour, Robert Desnos, Michel Leiris, Jacques Prévert ou René Char, tous « positionnés » dans la nébuleuse surréaliste apparaissant en rouge sur la figure. Ne sont mentionnés dans ce regroupement que Breton, Éluard et Leiris. Georges Bataille, le seul avant-gardiste ayant tenu tête à Breton, apparaît à proximité. Appartiennent également à l'avant-garde les « référents » de toute la jeune génération, Max Jacob et Pierre Reverdy, ainsi que plusieurs poètes situés hors des sphères abordées jusqu'ici dans cette recherche à l'instar de Jules Supervielle, de Pierre Jean Jouve ou de Saint-John Perse, dont les positions n'apparaissent pas sur la figure. Nous avons également reporté le positionnement en 1930 d'André Malraux, qui venait de faire paraître *La Tentation de l'Occident*. Quant à Paul Valéry et à André Gide, ils sont proches du pôle symbolique de la structure, leur « halo » s'étendant sur les deux secteurs, celui des esthètes et celui de l'avant-garde. Pour illustrer cette notion de « halo », on peut évoquer le cas de Marcel Jouhandeau présent pour deux œuvres au corpus de Kahnweiler ainsi que nous l'avons vu en première partie. Cet écrivain était, en 1930, à la fois l'auteur de romans critiques sur la bourgeoisie provinciale, qui le positionneraient, à l'instar de François Mauriac, parmi les esthètes et l'auteur de textes comme *Ximénès Malinjoude*, proches dans leur forme et pour leurs thèmes des écrits de Bataille, qui le localiseraient au sein de l'avant-garde. On a vu d'ailleurs que Jouhandeau fréquenta pendant un temps la rue Blomet et c'est dans ce cadre qu'il fut édité par Kahnweiler. La « position » proposée pour Jouhandeau sur la figure 12, voisine d'ailleurs de celle avancée par Sapiro en 1940, est ainsi médiane, à la limite entre les deux secteurs et ne se justifie qu'en tant que centre d'un halo assez large.

Le genre littéraire primant au sein de l'avant-garde est la poésie ou la prose poétique (en majuscules et en gras sur la figure 12). Nous n'avons pas jugé utile de détailler les éditeurs plus ou moins spécifiques de ce secteur. Seul Kahnweiler apparaît donc sur la figure, ayant été le premier à publier Max Jacob et nombre des surréalistes (police calibri en italiques gras). Nous verrons que le marchand est situé en positions strictement homologues dans les trois champs. Nous ne « localisons » dans ce secteur qu'une seule revue, *La Révolution surréaliste* (1924-1929), à laquelle il a plusieurs fois été fait allusion en première partie.

La plupart des grands noms de la littérature de l'entre-deux-guerres appartiennent au secteur des esthètes. Nous ferons donc des regroupements, nécessairement simplistes, par genres littéraires, essentiellement de romans dans cette zone. On peut tout d'abord identifier le « cœur » de la NRF comprenant, outre Valéry et Gide déjà cités, Paul Claudel, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud etc. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'un regroupement par genre mais par « niveau symbolique ». Ce premier ensemble est représenté sur la figure sous la forme d'une nébuleuse NRF, de couleur verte, positionnée près du pôle symbolique avec comme seuls noms supplémentaires reportés Claudel et Fargue. En termes de genre littéraire, il est sans doute possible de positionner dans cette même zone, sans que cela soit limitatif, le roman subjectif (R SUB). Viennent alors, en s'éloignant du pôle symbolique, à la fois le roman psychologique (R PSY) – auquel sont associés, sur la figure, Paul Morand et François Mauriac – et le « théâtre du Cartel »²⁸ (TH CART) symbolisé par Jean Giraudoux. Nous identifions ensuite un groupe assez large s'étendant du roman réaliste (R REAL) chez les esthètes au roman populiste (R POP), plus centré au sein du secteur des hédonistes. Francis Carco, par exemple, est positionné sur la figure dans la zone des plus hauts niveaux symboliques de ce regroupement. Un dernier ensemble, assez indéterminé, proche du centre de la figure, fait encore partie du secteur des esthètes tout en débordant sur les régions avoisinantes. Nous l'avons intitulé pour l'étude du *Livre moderne illustré* les « romans de mœurs modernes » (R MM) – par opposition aux « romans de mœurs anciennes » (R MA), centrés, eux, dans le secteur des académistes – en donnant comme auteur-type de ces ouvrages Lucie Delarue-Mardrus, membre du jury Femina comme nous l'avons précisé en troisième partie. Pierre Mac Orlan et Colette apparaissent sur la figure 12 au sein des esthètes mais sans que l'on cherche à rattacher ces écrivains à l'un ou à l'autre des regroupements déjà cités (leurs noms sont reportés en gras). On se rappellera, par

²⁸ Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris, A. Colin, 2005, p. 174. Le sigle TH CART est utilisé pour différencier le théâtre de Giraudoux du théâtre de boulevard (TH BVD) positionné dans le secteur des hédonistes.

exemple, que le terme de « réalisme poétique » est employé pour qualifier l'œuvre de Colette. Il est donc assez logique que sa position soit proche de celle de son ami Carco.

Nous n'avons pas reporté sur la figure d'autres revues que la NRF, faute de place. Ne sont mentionnés en tant qu'éditeurs, pour la même raison, que Gallimard, Grasset et Ferenczi, au titre, pour ce dernier, de son seul secteur « littéraire », décrypté en troisième partie²⁹.

Le secteur des académistes est d'abord caractérisé par le positionnement, sur la figure 12, de l'Académie française en tant que reflet de la position moyenne de ses membres. Le « halo » correspondant, de couleur bleue, est situé au sein de la zone, à proximité du pôle institutionnel, avec comme auteurs-types reportés sur la figure Henry Bordeaux, Paul Bourget et Édouard Estaunié. Les Académiciens « localisés » à l'extérieur du secteur, à l'instar de Valéry³⁰, sont en effet l'exception. Nous avons ainsi pu vérifier que tous les Académiciens³¹ cités en deuxième et troisième parties de ce travail – Paul Bourget (1894), Marcel Prévost (1909), Henri de Régnier (1911), René Boylesve (1918), Henry Bordeaux (1919), Édouard Estaunié (1923), Georges Lecomte (1924), Louis Bertrand (1925) ou encore Abel Hermant (1927) – sont positionnés³² sur la figure 12 au sein de cette nébuleuse « Académie française ». Font également partie des académistes, à titre d'exemples, Alphonse de Châteaubriant, Prix Goncourt 1911 mais non membre de l'Académie, les frères Tharaud qui n'entrèrent sous la Coupole que plus tard ou encore André Demaison qui, en 1930, venait de recevoir le Grand Prix du roman de l'Académie française pour *Le Livre des bêtes qu'on appelle sauvages*. Les genres littéraires de prédilection dans ce secteur sont les essais de morale (MOR), les romans historiques (R HIST), les romans du terroir (R TERR), les récits de voyage ou traitant des colonies (R EXO) ainsi que les romans de mœurs que nous avons intitulés « romans de mœurs anciennes » (R MA). Les éditeurs des académistes sont typiquement Plon, Flammarion, Albin Michel ou Fayard. Seuls Plon et Fayard sont reportés sur la figure 12, le premier parce que caractéristique du secteur, le second en tant que « pendant » à Ferenczi, étant entendu qu'il s'agit, pour Fayard comme pour Ferenczi, du secteur « littéraire » de ces maisons d'édition. Deux revues sont reportées dans le secteur des académistes, *La Revue des Deux Mondes*, proche du pôle institutionnel, et *Les*

²⁹ Ferenczi étant avant tout un éditeur d'ouvrages populaires, sa position globale apparaîtrait dans le secteur des hédonistes, en limite droite de la figure 12.

³⁰ Reçu à l'Académie en 1925.

³¹ Entrés sous la Coupole avant 1930. Les dates figurant entre parenthèses sont celles de réception à l'Académie.

³² Par transposition des positionnements établis par Sapero.

Œuvres libres de Fayard, citée en troisième partie, plus éloignée de ce pôle et localisée près de la frontière avec les esthètes.

Comme nous l'avons précisé, les travaux de Sapiro donnent peu d'éléments permettant de décrire le secteur des hédonistes en 1930. Les éléments avancés ci-après relèvent donc de la proposition. Nous identifions tout d'abord, à proximité du centre de la figure, le roman populiste (R POP) se raccordant au roman réaliste (R REAL) centré chez les esthètes. En font partie, à des titres divers, des auteurs comme Marion Gilbert (*Le Joug*, 1926), Louis Guilloux (*La Maison du peuple*, 1927), Charles Plisnier, Henry Poulaille (*Le Pain quotidien*, 1931), le fondateur du mouvement des écrivains prolétariens, ainsi que Léon Lemonnier et André Thérive, à l'origine, pour leur part, du groupe des écrivains populistes. Nous n'avons reporté sur la figure que les noms de Guilloux et de Thérive.

On peut ensuite situer, plus près du pôle temporel de la structure, les romans « grand public » (R GP), une large zone de couleur jaune clair, recouvrant des « genres » variés comme le roman sentimental, l'aventure ou l'humour. Les auteurs-types de ces ouvrages sont sans doute Delly et Pierre Frondaie. Jeanne-Marie et Frédéric Petitjean de la Rosière – alias Delly – firent paraître un nombre considérable de romans sentimentaux, fort prisés à l'époque et jusqu'aux années 1960, mais paraissant aujourd'hui désuets. Frondaie (*L'Homme à l'Hispano*, 1925) assura la survie des éditions Émile-Paul frères pendant l'entre-deux-guerres du fait du succès de ses romans. Dramaturge également, cet auteur contribue à une autre nébuleuse du secteur, celle du théâtre de boulevard, abordée ensuite. Nous mentionnons également comme auteur « grand public » Henri Gauthier-Villars, alias Willy, le premier mari de Colette, qui publia, lui aussi, de multiples romans, « empruntés » le cas échéant à son épouse, ainsi que des textes polissons. Willy apparaît sur la figure 12 près du pôle temporel, en position donc diamétralement opposée à celle de Valéry. Un dernier exemple d'écrivain « grand public » – et figure contestée du milieu littéraire parisien car souvent accusée de plagiat – est Félicien Champsaur que nous mentionnons parce qu'il fut édité, y compris en version illustrée, par Ferenczi pendant l'entre-deux-guerres, du moins jusqu'à son décès.

Henri Béraud, Prix Goncourt 1922 pour *Le Martyre de l'obèse* – paru également en version illustrée par Gus Bofa, rappelons-le – figure dans le même cadran des hédonistes, entre les « populistes » et la zone « grand public ». Béraud est le type même des « polémistes », selon la dénomination du secteur par Sapiro. Nous reviendrons ultérieurement sur ce sujet.

On peut enfin commenter un dernier ensemble au sein des hédonistes, le théâtre de boulevard (TH BVD), correspondant à une zone brun clair, avec comme auteur-type Tristan Bernard, que l'on aurait déjà pu citer comme romancier « grand public ». Il en est de même de Georges de la Fouchardière, autre dramaturge, mais aussi journaliste au *Canard Enchaîné*, romancier et auteur de textes humoristiques, édité par Ferenczi également. Incidemment, on vérifie donc que ce secteur des hédonistes jouxte celui de la littérature populaire – l'essentiel de l'activité de Ferenczi –, placé à l'extérieur de la figure 12, en bas à droite. Au titre des « revues », nous avons reporté sur la figure, pour ce secteur, *Le Crapouillot*, cité à de multiples reprises en deuxième partie. Ce journal satirique comportait, rappelons-le, une rubrique littéraire qui fut tenue pendant dix-sept ans par Gus Bofa. Quatre secteurs, quatre revues-types, *La Révolution surréaliste*, *La NRF*, *La Revue des Deux Mondes*, *Le Crapouillot*...

Au terme de cette description de la structure du champ en 1930, on aura pu constater la pertinence des valeurs énoncées précédemment comme caractéristiques de chaque pôle, et donc, par combinaison, de chaque secteur. Ces valeurs s'appliquent en général directement au cas du champ littéraire, comme « l'art pour l'art » – cf la NRF –, la « subjectivité » – cf le roman subjectif –, le sens – cf les romans historiques ou d'aventure –, le plaisir – cf les genres du secteur des hédonistes –, etc. Dans quelques cas cependant, les termes génériques choisis doivent être interprétés dans le cadre du champ considéré, ici la littérature. Il en est ainsi de la « beauté », l'une des valeurs prévalant au pôle institutionnel, qui, devenue « beauté canonique » au sein du secteur des académistes, se déclinerait plutôt en « le bon goût », selon le terme employé par Sapiro.

Les parcours dans le champ de quelques auteurs caractéristiques

Nous terminons ce paragraphe traitant du champ littéraire en évoquant, rapidement, non plus sa structure à une date donnée mais les parcours³³ dans ce champ, au cours du temps, de trois auteurs caractéristiques, Pierre Mac Orlan, Jean Cocteau et Louis-Ferdinand Céline³⁴. Nous ferons également référence à une polémique, celle dite des « *longues figures* », qui agita le milieu littéraire tout au long de la période, intéressante en ce sens que les trois champs étudiés – homologues entre eux, rappelons-le – connurent des polémiques homologues entre elles, la même en réalité, ainsi que nous le verrons en abordant successivement les trois activités.

³³ Selon l'usage de ce terme fait dans cette partie, cf. le glossaire.

³⁴ Il s'agit d'une interprétation personnelle – rapide et simplifiée – du parcours, et donc de l'œuvre littéraire, de ces trois écrivains.

Pierre Bourdieu avait rapidement fait allusion, dans *Les Règles de l'art*³⁵, aux diverses trajectoires *intergénérationnelles* possibles pour des écrivains, distinguant ainsi les trajectoires ascendantes directes – que l'on peut comprendre, dans notre grille de structure, comme allant de l'avant-garde aux esthètes ou des hédonistes aux académistes –, les trajectoires ascendantes croisées – celles allant de l'avant-garde aux académistes ou des hédonistes aux esthètes –, ou encore les trajectoires transversales, à l'instar – toujours dans notre nomenclature – d'un passage des académistes aux esthètes. Cette même approche a été utilisée pour représenter, de manière synthétique, sur la figure 13, les parcours de Cocteau, de Mac Orlan et de Céline.

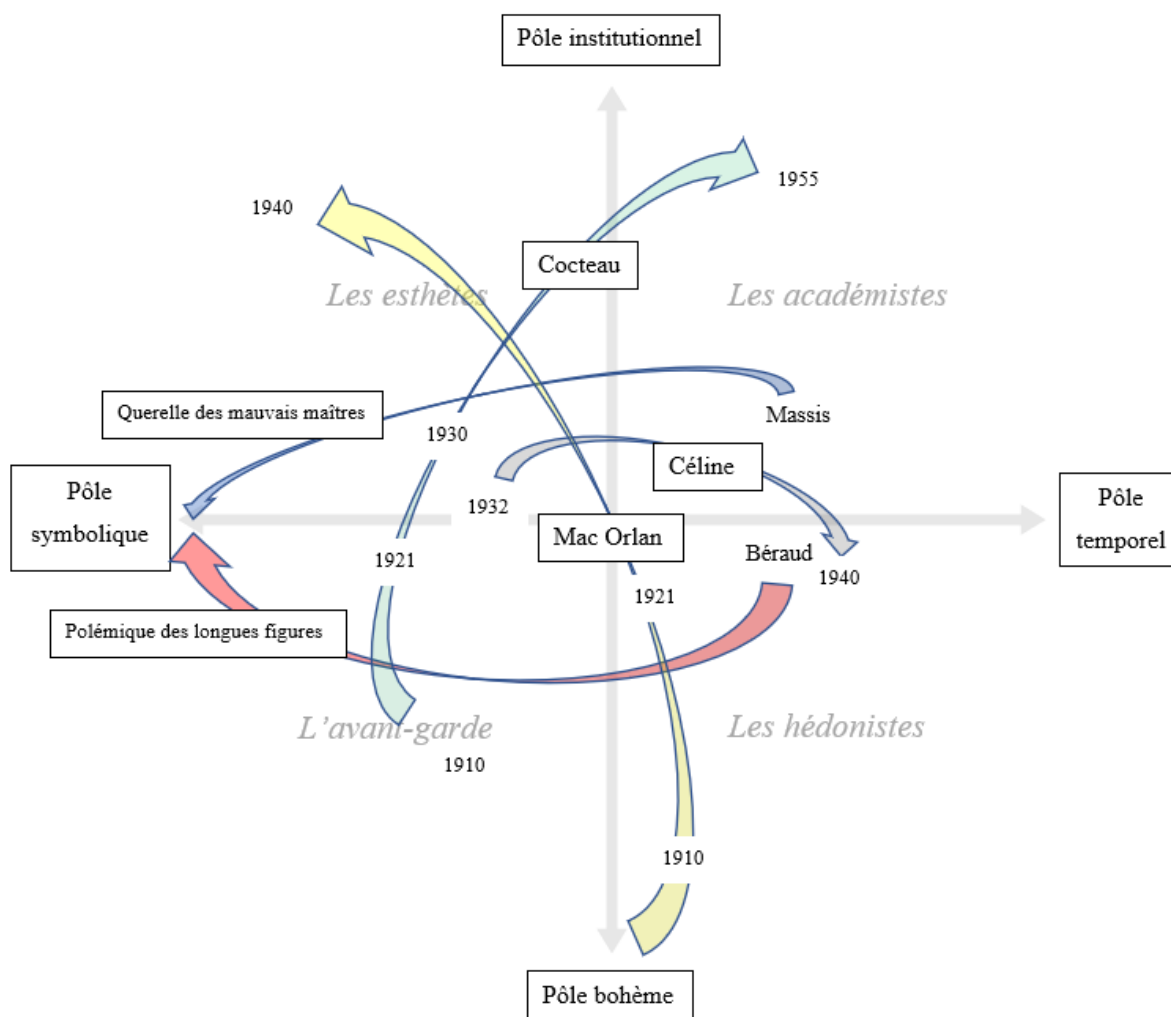


Figure 13 Parcours d'écrivains et querelles littéraires

³⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 427.

La trajectoire de Cocteau (flèche verte) est l'archétype de celle de ces personnalités de renom, auteurs, artistes, musiciens, scientifiques etc., qui débutèrent leur « carrière » dans l'avant-garde, comme ce fut le cas de Cocteau pendant les années 1910 et jusqu'au début des années 1920, qui évoluèrent ensuite au sein des esthètes, où l'écrivain se situait en 1930 sans qu'il n'apparaisse sur la figure 12, pour terminer leur parcours à l'Académie ou à l'Institut, comme ce fut le cas de Cocteau en 1955. On notera que l'écrivain se situait « encore » dans le secteur de l'avant-garde lorsque Kahnweiler le côtoya au début des années 1920, ainsi que nous l'avons expliqué en première partie.

Le parcours de Mac Orlan (flèche jaune) relève d'une autre logique et nous l'avons évoqué à plusieurs reprises en traitant de l'œuvre de Daragnès. Issu de la bohème de Montmartre – il épousa la fille du tenancier du *Lapin Agile* comme nous l'avons évoqué –, Mac Orlan se fraya tant bien que mal un chemin parmi les hédonistes, hésitant d'ailleurs entre la plume et le crayon. Ses premières productions, comme *L'Étoile Matutine*, relèvent ainsi de l'aventure et/ou de l'humour grinçant, genres caractéristiques de ce secteur, au sein duquel se situent d'ailleurs, dans l'ensemble, les publications de La Banderole. Mac Orlan évolua ensuite au sein des esthètes, se faisant éditer par Gallimard, pour, *in fine*, occuper une position originale dans ce secteur, quasi équidistante du pôle institutionnel, pour lequel l'écrivain n'avait aucun respect, et du pôle symbolique, quelque peu condescendant à son égard, du fait de son anti-intellectualisme hérité de ses origines³⁶.

Céline, pour sa part, « émergea » dans le champ en 1932 (flèche grise) avec *Voyage au bout de la nuit* en se positionnant dans la zone du roman réaliste, au sein du secteur des esthètes, mais proche de l'avant-garde. Son ouvrage fut salué presque unanimement, notamment par le pôle symbolique de la NRF. Ses productions suivantes, comme *Mort à crédit* (1936) ou *Bagatelles pour un massacre* (1937), virèrent à la polémique, antisémite notamment, ce qui alla ensuite en s'accroissant, l'amenant ainsi à rejoindre la zone des « hédonistes », pour cette fois mal nommée, dans sa variante « polémiste » du type Béraud³⁷. L'auteur parcourut donc un chemin inverse de celui de Mac Orlan.

³⁶ Nous citerons Dorgelès à ce propos en fin de ce paragraphe.

³⁷ Gisèle Sapiro semble interpréter également l'évolution de l'œuvre de Céline comme un parcours de l'écrivain du secteur des « esthètes » à celui des « polémistes » : Gisèle Sapiro, *Les écrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 111. Curieusement, cependant, sa position dans la structure du champ en 1940, *ibid.* p. 87, paraît correspondre à celle de ses débuts littéraires en 1932.

À l'examen de ces quelques exemples de parcours, on comprendra mieux la teneur de l'exercice consistant à retro-extrapoler la structure du champ en 1940 établie par Sapiro. Il s'agit en fait de supputer les trajectoires individuelles des écrivains cités, avec, nécessairement, une part d'interprétation.

On peut enfin évoquer, brièvement, la polémique qui agita le champ littéraire pendant toute la durée de l'entre-deux-guerres, avant de s'exacerber sous l'Occupation. Béraud lança en effet, dès le début des années 1920, une offensive populiste (flèche rouge) à l'encontre des *longues figures* de la NRF et de Gide en particulier³⁸, accusés d'intellectualisme³⁹ et d'individualisme, ainsi que, polémique oblige, de snobisme huguenot, d'ascétisme, etc. – dans un plaidoyer cette fois explicite pour la valeur du plaisir caractérisant le secteur des hédonistes – :

Contre l'esprit de chez nous, la grâce, le plaisir, le soleil, les festins, le rire, la langue vivante, le goût français, le bon vin, les jolies femmes. De ces haines, de ces aversions, de cette inappétence et de cette dyspepsie, ils [Gide et consorts] ont fait une littérature dont ils se repaissent après leurs travaux. Qu'à nos estomacs cette littérature soit indigeste, cela ne surprendra guère⁴⁰.

Béraud gagna à sa cause Dorgelès, l'auteur des *Croix de bois*, l'un des membres du groupe du *Crapouillot* et un proche de Daragnès et de Mac Orlan⁴¹, Thérive et Lemonnier, du mouvement littéraire populiste, ou encore le critique d'art Camille Mauclair, que nous retrouverons à propos des champs de l'art et de l'illustration. Sans s'allier aucunement avec Béraud, d'autres voix, émanant cette fois du secteur des académistes, comme celle d'Henri Massis, s'élevèrent également à l'encontre de la NRF (flèche bleue). Le pôle symbolique du champ fut donc pris sous un double feu, les uns – les hédonistes – étant meurtris de sa domination culturelle, et les autres – les académistes – inquiets de son amoralisme, voire de sa collusion avec une avant-garde subversive. Cette polémique déboucha sur la « querelle des mauvais maîtres ». Gide, en particulier, se trouva ainsi stigmatisé, sous l'Occupation, comme l'un des responsables de la défaite, au moins morale.

³⁸ Les tenants et les aboutissants de cette polémique sont analysés en détail par Gisèle Sapiro, « Moralisme et littérature : l'offensive contre la NRF », *ibid.*, p. 127-142.

³⁹ Pierre Bourdieu propose une typologie des diverses formes d'anti-intellectualisme, de la critique hautaine de la bonne société à la polémique hargneuse des populistes : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 317.

⁴⁰ Henri Béraud, *La croisade des longues figures*, Paris, Éd. du siècle, 1924, p. 36.

⁴¹ Dorgelès prit soin de souligner que l'état d'esprit « NRF » qu'il critiquait n'était pas partagé par tous les auteurs de la maison, à l'instar de son ami Mac Orlan : *ibid.*, p. 136. Cette remarque confirme donc le « positionnement » de ce dernier auteur tel que nous l'avons décrit à propos de son parcours dans le champ.

La structure du champ artistique pendant l'entre-deux-guerres

La structure du champ artistique en 1930

Les sociologues de l'art paraissent ne s'être intéressés qu'au XIX^e siècle, à l'instar de Pierre Bourdieu, ou qu'à la période contemporaine⁴². Les problématiques propres aux activités artistiques de l'entre-deux-guerres n'ont donc pas été directement abordées sous un angle bourdieusien. La structure du champ de l'art a donc été bâtie par homologie avec celle de la littérature, en s'appuyant notamment sur un certain nombre de références-clés⁴³ datant, pour certaines, de l'époque considérée et, pour d'autres, des années récentes mais ne relevant pas d'une approche sociologique. Plus encore que pour la littérature, la « position » proposée dans la structure pour tel ou tel acteur du champ – ici un artiste – sera donc entourée d'un « halo » d'incertitude. Pour aboutir à un résultat mieux étayé, il serait en fait nécessaire de consacrer une thèse entière à l'exercice quelque peu présomptueux auquel nous nous sommes livré. Il nous a paru cependant que, pour notre propos, la logique de la démarche comptait plus que la précision de ses résultats. Par manque de « place » ensuite, nous ne développons pas dans ce paragraphe toutes les justifications utiles pour étayer les positionnements avancés. Seuls les points jugés critiques de cette analyse sont donc signalés et font l'objet d'une argumentation détaillée.

Il convient également de souligner les limites à l'homologie entre les champs littéraire et artistique pendant l'entre-deux-guerres. S'il semble, en effet, qu'il y ait bien eu homologie entre les deux activités sur le plan de l'esthétique – notre centre d'intérêt –, celle-ci fut plus limitée sur d'autres plans, comme celui de la politique par exemple. Le champ de l'art est en effet traditionnellement moins politisé que le champ littéraire et les artistes ne se « polariseront » sur ce plan, au cours de la période, que plus tardivement et de manière moins prononcée que les écrivains. Les « homologues » en art d'un Paul Valéry, d'un Henry Bordeaux ou d'un André Breton, par exemple, n'auront donc pas nécessairement le même « halo » politique que leurs

⁴² Selon une recherche bibliographique menée par un non-spécialiste du domaine.

⁴³ Jacques Baschet, *Pour une renaissance de la peinture française*, Paris, Éd. S.N.E.P.-Illustration, 1946, 112 p. ; Élie Faure, *Histoire de l'art*, Paris, le Livre de poche, 1965, vol. 5, « l'Art moderne 2 », 317 p. (cette réédition correspond au texte d'Élie Faure de 1935) ; *Histoire de l'art : époque contemporaine XIX^e-XXI^e siècles*, dir. Philippe Dagen et Françoise Hamon, Paris, Flammarion, 2011, 627 p. ; Jean-Jacques Lévêque, *Les années folles, 1918-1939 : le triomphe de l'art moderne*, Courbevoie, ACR éd., 1992, 624 p. ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 : une histoire transnationale*, op. cit. ; Gilles Néret, *L'art des années 20 : peinture, sculpture, architecture, design, décor, graphisme, photographie, cinéma*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, 248 p. (Panorama de l'art moderne 1) ; Gilles Néret, *L'art des années 30*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, 248 p. (Panorama de l'art moderne 2) ; Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991, 377 p.

confrères littéraires. L'une des valeurs largement partagées au sein du champ artistique, ensuite, a trait au mythe de la « bohème originelle », dont tous les artistes seraient issus. De fait, *a contrario* des écrivains, la plupart des artistes n'ont suivi leur « vocation » qu'en rupture avec leur milieu d'origine. Une telle connivence entre acteurs du même champ peut expliquer des comportements qui, en littérature, paraîtraient totalement incongrus, à l'instar d'un Albert Besnard, membre à la fois de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts, l'archétype même de l'« académiste » dans le champ artistique comme nous le verrons, s'associant à un « vulgaire » humoriste, Jaquelux, pour illustrer un texte futile de Félicien Champsaur, ou d'un Jacques-Émile Blanche, autre « académiste » mondain, faisant le portrait du jeune surréaliste René Crevel. Une certaine prudence est donc nécessaire pour interpréter, en termes de position dans le champ, telle ou telle « prise de position » d'un artiste ou telle ou telle relation de celui-ci avec d'autres artistes ou avec des auteurs.

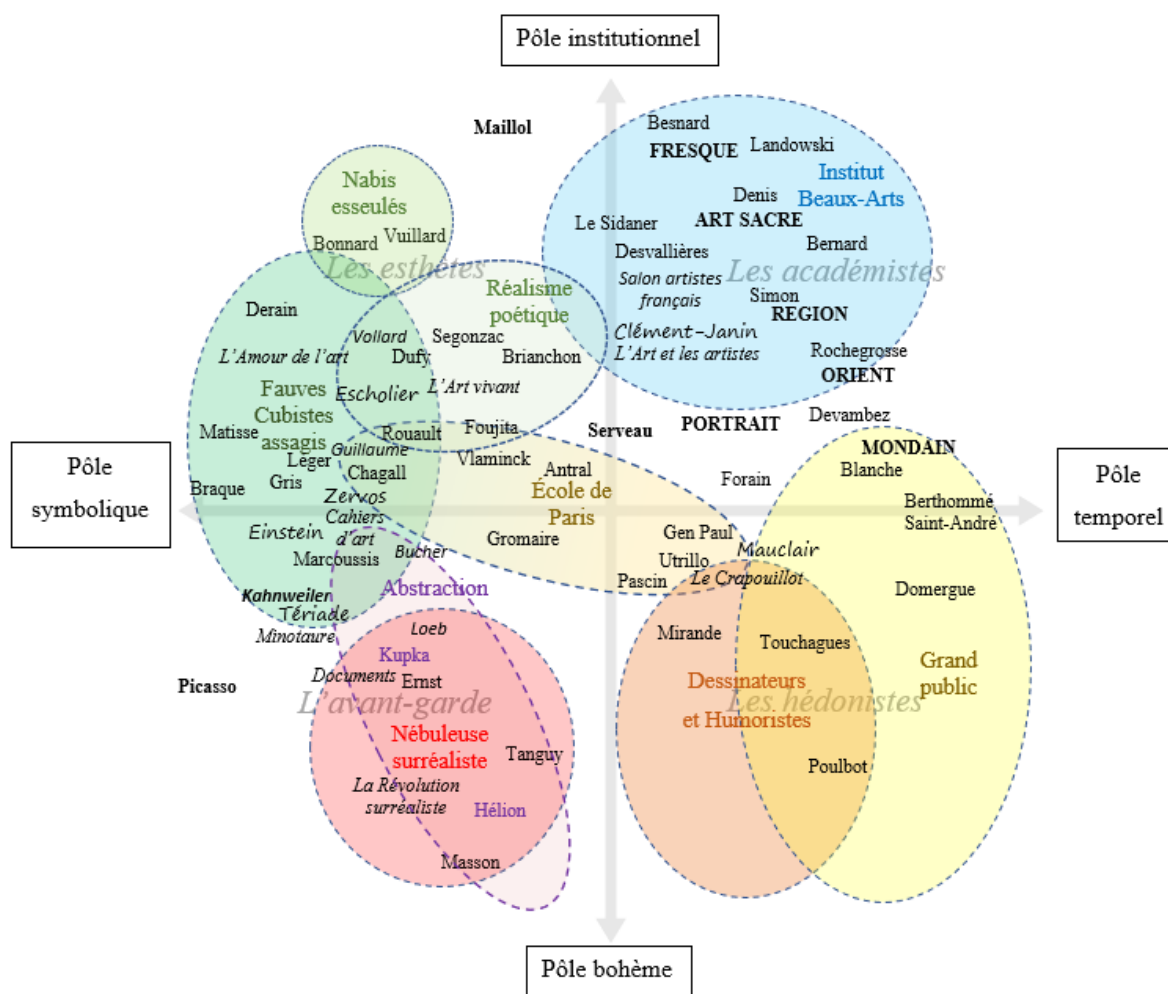


Figure 14 La structure du champ artistique en 1930

Ces réserves et précautions ayant été émises, nous décrivons, secteur par secteur, la structure du champ de l'art au cours des années 1930 présentée sur la figure 14 ci-dessus. Celle-ci ne mentionne que des peintres et quelques sculpteurs. Ne sont donc pas reportés sur la figure les noms d'acteurs du champ spécialisés dans une activité artistique « annexe » comme l'illustration littéraire précisément – l'un des nombreux sous-champs de l'art ainsi que nous l'avons indiqué –, dont la structure sera présentée au paragraphe suivant. Cette même structure de l'illustration reprendra, en revanche, les positions de peintres ou de sculpteurs, apparaissant en figure 14, qui furent amenés à intervenir, marginalement par conséquent, dans cette activité.

Nous nous sommes principalement appuyé sur l'ouvrage de Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945*, déjà cité, pour identifier les artistes susceptibles d'apparaître, aux environs de 1930, au sein de l'avant-garde sur la figure 14 ainsi que pour déterminer, approximativement, leurs positions dans cette zone. Ce livre présente en effet un tableau détaillé des tendances et des acteurs de ce secteur. Son auteur, ensuite, se réfère à plusieurs reprises à des notions bourdieusiennes pour expliciter telle ou telle de ses analyses⁴⁴. Leur usage pour notre propos s'en trouve donc facilité.

Le principal groupe d'artistes appartenant à l'avant-garde française en 1930 correspond, bien évidemment, au surréalisme et à ses dissidences, représentés sur la figure 14 par la « nébuleuse surréaliste », homologue à celle de la figure 12. Joyeux-Prunel rappelle que le surréalisme débuta en tant que mouvement littéraire. Pour progresser en valeur symbolique dans le champ des lettres – au sein duquel il n'« existait » guère en 1924 –, ce mouvement rechercha, pendant les années 1925-1930, la caution d'artistes éminents comme Picasso ou reconnu comme Giorgio De Chirico. Il s'entoura également d'artistes étrangers plus jeunes, comme Marx Ernst ou Salvador Dalí, qui lui amenaient l'ouverture à l'international dont il ne disposait pas, à l'époque, dans le domaine littéraire. Enfin, l'accès du surréalisme aux activités artistiques fut, plus prosaïquement, une source de revenus pour le groupe alors que les retombées financières du secteur littéraire du mouvement étaient pratiquement inexistantes. On peut ainsi expliquer la présence au sein de la nébuleuse surréaliste de 1930 d'artistes comme Yves Tanguy, Man Ray, André Masson, Joan Miró, Salvador Dalí ou Max Ernst, certains ayant rallié le mouvement dès ses débuts, comme Ernst, d'autres plus récemment comme Dalí, d'autres enfin étant entrés en dissidence à l'instar de Masson. Nous n'avons mentionné sur la figure 14 que les noms de Tanguy, de Masson et d'Ernst. Le positionnement de ces trois artistes au sein

⁴⁴ Par exemple : « avant-gardes consacrées », p. 35, « le champ culturel s'était lui-même polarisé... », p. 39, etc. : Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 : une histoire transnationale*, op. cit.

de la nébuleuse, tel qu'il apparaît sur la figure, comporte évidemment une part d'arbitraire. On notera toutefois que la position de Masson est homologue à celle de son ami Bataille, dont il était très « proche » symboliquement, et se situe non loin de celle de Leiris, dont il fut, rue Blomet, « l'initiateur » littéraire, comme ce fut également le cas pour Limbour ou pour d'autres jeunes poètes⁴⁵. Le positionnement de Max Ernst s'avère, en revanche, plus proche de celui (homologue) de Breton.

Une autre nébuleuse, plus réduite, celle des peintres abstraits, figure également dans l'avant-garde. Ces artistes, peu unis, furent marginalisés en France par le surréalisme et n'eurent quelque succès qu'aux États-Unis. Leur regroupement apparaît de manière sous-jacente à la nébuleuse de Breton, s'étendant de l'extrême avant-garde à la zone des esthètes. Certains artistes positionnés en 1930 dans ce dernier secteur, comme Robert Delaunay, ont en effet évolué du cubisme vers l'abstraction avant de s'en écarter. Seuls deux noms de peintres abstraits sont reportés sur la figure 14, František Kupka et Jean Hélion. Le peintre tchèque Kupka, qui vécut à Paris, est considéré, avec Vassily Kandinsky, comme l'un des pères de l'abstraction. Hélion était en 1930 un jeune peintre à l'origine du groupe « Art concret », lequel se fonda ensuite au sein d'« Abstraction Création », créé par un autre artiste abstrait que nous aurions pu également reporter sur la figure, Auguste Herbin. Kupka et Hélion participèrent en mars-avril 1936 à l'exposition « Cubism and abstract art » organisée par le MoMA de New York, un jalon majeur dans la reconnaissance de l'art abstrait.

Le point-clé de cette analyse de l'avant-garde artistique de 1930 est qu'à l'exception du cas de Picasso, dont nous traiterons ci-après, tous les fauves ou ex-fauves et la plupart des cubistes ou ex-cubistes, sont considérés comme ayant rejoint, à cette période, le secteur des esthètes, généralement nommé l'avant-garde consacrée. Ce point de vue, développé par Béatrice Joyeux-Prunel, paraît confirmé par les prises de position, à l'époque, des critiques ou des historiens de l'art, à l'instar de Raymond Escholier, de Claude Roger-Marx ou d'Élie Faure, qui embrassaient, dans leurs horizons esthétiques, à peu près toutes les tendances artistiques de la période sauf le surréalisme et l'abstraction. Nous avons ainsi déjà mentionné que ces deux mouvements, et l'abstraction en particulier, furent les grands oubliés des expositions de 1937⁴⁶.

Picasso – il faudrait parler de la nébuleuse Picasso – est « centré » en 1930 sur la figure au sein de l'avant-garde, au plus haut niveau symbolique. Il paraît sans doute dérisoire, et sans

⁴⁵ Masson et Bataille apparaissent donc en position symbolique plus avancée que Leiris.

⁴⁶ *Paris 1937, l'art indépendant*, exposition, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1987, *op. cit.*, p. 14-15.

grand intérêt, de « positionner » ce peintre qui pouvait, au même moment, parcourir tous les secteurs de l'échiquier, voire en explorer quelques autres encore inconnus. Nous verrons qu'il n'est cependant pas inutile, pour expliquer son œuvre d'illustrateur, de le placer, lui aussi, dans cette matrice simpliste. Cette position, en 1930, du peintre correspond à ses productions principales à cette période, souvent considérées comme « surréalistes ». Picasso est donc le seul des ex-cubistes « majeurs » à figurer encore dans cette zone de la structure du champ⁴⁷.

Kahnweiler, Pierre Loeb et Jeanne Bucher (police *calibri* en italiques, en gras pour Kahnweiler) sont reportés sur la figure 14 en tant que marchands ou galeristes pertinents pour le secteur. Quatre revues sont citées pour la même raison, *La Révolution surréaliste* (1924-1929), *Documents* (1929-1931)⁴⁸, *Minotaure* (1933-1939)⁴⁹ et *Cahiers d'art* (1926-1960). Nous mentionnons enfin trois noms de critiques ou d'historiens de l'art « actifs » dans cette zone (police *Segoe print*), Tériade, positionné à proximité de la revue *Minotaure*, Christian Zervos, proche des *Cahiers d'art*, et l'ami de Kahnweiler Carl Einstein.

Le secteur des esthètes est le plus « encombré » en artistes célèbres, comme cela fut le cas pour les écrivains. Nous procéderons donc de la même manière en présentant des regroupements simplificateurs et quelques noms-types pour chacun d'eux.

Un premier ensemble s'intitule « les fauves et cubistes assagis », placé dans la zone des plus hauts niveaux symboliques du secteur et débordant sur l'avant-garde. Ce regroupement (couleur verte) est plus ou moins l'homologue de la nébuleuse NRF de la figure 12, quoique plus étendu. Les figures de proue du groupe sont Georges Braque et Henri Matisse, placés près du pôle symbolique. Les divergences esthétiques entre les deux anciens fauves André Derain et Maurice de Vlaminck sont explicites sur la figure. Alors que Derain apparaît en position isolée, certes, mais à l'intérieur de la nébuleuse des fauves assagis, Vlaminck est, lui, reporté à l'extérieur de cet ensemble. Quatre autres peintres, parmi les très nombreux artistes que nous pourrions citer, apparaissent au sein de ce regroupement : Juan Gris⁵⁰, Fernand Léger, Georges Rouault et Raoul Dufy. On pourrait encore citer, par exemple, Robert Delaunay ou André

⁴⁷ Nous traiterons peu après du cas du peintre Louis Marcoussis figurant au sein de l'avant-garde dans une frange de la nébuleuse des « cubistes assagis ».

⁴⁸ On notera, à titre d'exemple, que le positionnement de la revue *Documents* sur la figure 14 est au juste milieu entre ceux de ses deux dirigeants, Carl Einstein (figure 14) et Georges Bataille (figure 12), ainsi que nous l'avons discuté en première partie.

⁴⁹ En élargissant quelque peu le champ de la photographie « 1930 ».

⁵⁰ Juan Gris, malgré son décès en 1927, apparaît sur les deux figures 14 et 18 – établies rappelons-le en date de 1930 – au titre de son œuvre important d'illustrateur.

Lhote. Le sculpteur Henri Laurens et le peintre Louis Marcoussis, tous deux « encore » fidèles, en 1930, au cubisme originel appartiennent à cette même nébuleuse mais dans son « extension » au sein de l'avant-garde. Seul Marcoussis est reporté sur la figure 14. Le cas du peintre et cartonnier de tapisserie Jean Lurçat, enfin, est un peu particulier, son « halo » de positionnement s'étendant de la zone des esthètes à celle du surréalisme (non reporté sur la figure).

Un deuxième petit ensemble (vert-clair), intitulé « les Nabis esseulés », correspond principalement aux peintres Pierre Bonnard et Édouard Vuillard. Ces artistes, « les derniers des impressionnistes » selon certaines analyses, appartinrent au groupe des Nabis pendant les années 1890-1900. Leur art, en 1930, ne relevait ni de celui des fauves assagis ni de l'académisme, comme cela est le cas pour leur précédent confrère Maurice Denis, ainsi que nous le verrons. Ils forment donc, au sein des esthètes, une entité spécifique, positionnée en zone centrale du secteur. Le sculpteur Maillol, lui aussi un ancien Nabi, apparaît à proximité, mais en position isolée (caractères gras) non loin du pôle institutionnel, ce lieu où « tout n'est qu'ordre et beauté... », deux valeurs caractérisant l'œuvre de cet artiste.

Nous avons ensuite placé entre les « fauves et cubistes assagis », les anciens Nabis et les académistes une entité nommée « le Réalisme poétique » du nom d'un groupement de jeunes peintres, tels que Maurice Brianchon (mentionné sur la figure 14), Roland Oudot ou Raymond Legueult, qui choisirent cette bannière pour leur art. Cette nébuleuse ne se limite cependant pas à ce groupe et s'étend plus largement au sein des esthètes, englobant de nombreux artistes. Un peintre comme André Dunoyer de Segonzac peut, par exemple, y être rattaché, de même que Pierre Laprade qui fonda, avec Segonzac, le Salon des Tuileries, Jean-Louis Boussingault ou Luc-Albert Moreau. Comme nous l'avons indiqué, l'œuvre de Colette relève, selon certaines analyses, de ce même « réalisme poétique », et les positions de Segonzac et de Colette sont homologues entre les figures 12 et 14. Sont rattachés à ce même regroupement, en l'élargissant encore, divers transfuges des fauves ou des cubistes comme Marie Laurencin, Othon Friesz, Kees Van Dongen ou Jean Marchand dont les travaux divergèrent de ceux de leurs collègues situés dans la nébuleuse des « fauves et cubistes assagis ».

Un dernier regroupement significatif apparaît au sein des esthètes (couleur crème sur la figure 14), « l'École de Paris ». Cet ensemble, plus ou moins homologue du regroupement « roman réaliste/populiste » de la figure 12, s'étend du secteur des esthètes à celui des hédonistes, près du centre de la structure. Nous l'avons intitulé « École de Paris », dans une version stricte du terme, en tant que regroupement de peintres figuratifs « réalistes » à l'instar,

en 1930, de Maurice de Vlaminck ou de Robert Antral, ou « expressionnistes » comme Marc Chagall, Chaïm Soutine, Jean Fautrier⁵¹ ou Marcel Gromaire. Les noms de plusieurs de ces peintres sont reportés sur la figure, ainsi que celui de Foujita, positionné à la frontière avec la nébuleuse précédemment décrite du « réalisme poétique ». Cet ensemble déborde marginalement sur le secteur de l'avant-garde mais à proximité du centre de la structure. Gromaire, par exemple, est classé dans cette dernière zone (figure 14). Il en serait de même pour Jean Fautrier. En tout cas, en conformité avec l'analyse de Béatrice Joyeux-Prunel, « L'École de Paris » n'était pas, à l'époque, considérée comme partie-prenante de l'avant-garde artistique et ne l'est toujours pas, quelles qu'aient été les relations personnelles de quelques-uns de ces peintres avec des artistes ou avec des écrivains surréalistes par exemple, comme ce fut le cas de Chagall. Il faut noter que la « lignée » des expressionnistes au sein de ce regroupement, allant de Chagall, au plus haut niveau symbolique, à Pascin au plus bas⁵², n'ont pas réellement d'homologues au sein du champ littéraire français. Ce simple constat s'avèrera d'ailleurs explicatif de leur œuvre d'illustration.

Parmi les très nombreux marchands et galeristes œuvrant plus spécifiquement au sein des esthètes, nous n'avons reporté sur la figure 14 que Paul Guillaume et Ambroise Vollard (calibri en italiques). Bien qu'ouvert à des tendances très diverses, Vollard resta en effet fidèle à ses premiers peintres, les Nabis, et figure donc non loin de Bonnard et de Vuillard, écartelé en somme entre Picasso, avec qui le marchand était en bons termes, et Maurice Denis. Les revues pertinentes pour le secteur sont notamment *L'Amour de l'art* (1920-1938) où intervenaient les critiques Louis Vauxcelles et René Huyghe – centrée sur le secteur des cubistes et des fauves assagis – ainsi que *L'Art vivant* de Florent Fels (1925-1939) qui traitait également de l'École de Paris. Nous mentionnons enfin comme critique d'art spécifique de la zone Raymond Escholier (police *Segoe print*), par ailleurs l'ami de Colette et de Clément Serveau, ainsi que nous l'avons vu en troisième partie. La figure 14 pourrait également comporter les « positionnements » des grands Salons, les Indépendants, le Salon d'Automne et le Salon des Tuileries mais, faute de place, ils n'y figurent pas.

Le secteur des académistes présente une nébuleuse « Institut – Beaux-Arts » (couleur bleue) homologue de celle de l'Académie française apparaissant sur la figure 12. Dans le champ

⁵¹ Les travaux de Jean Fautrier au cours des années 1930 relevaient en effet de l'expressionnisme. L'artiste n'aborda l'abstraction qu'au cours des années 1940.

⁵² C'est-à-dire la frange « inférieure » de cette nébuleuse de l'École de Paris. Le cas du peintre Pascin, positionné dans cette même nébuleuse mais au sein du secteur des hédonistes, sera traité ultérieurement.

artistique, en effet, l'Institut, par le biais de l'Académie des Beaux-Arts, et l'École des beaux-arts de Paris constituaient, pendant l'entre-deux-guerres, les deux pôles, liés entre eux, du bastion de l'académisme artistique. Ce regroupement, proche du pôle institutionnel, correspond tout d'abord au positionnement, en 1930, de bon nombre des membres de l'Institut ainsi que des directeurs et des professeurs des Beaux-Arts, qui siégeaient d'ailleurs souvent également quai de Conti. L'archétype de ces artistes est sans doute Albert Besnard, Prix de Rome 1874, élu en 1912 à l'Institut, nommé directeur de l'École des beaux-arts en 1922 et premier peintre élu à l'Académie française en 1924 – homologuie entre champs oblige –. Proche du milieu symboliste et de la « bande noire »⁵³ au cours des années 1900, comme plusieurs autres membres de l'Institut, Besnard réalisa de nombreux travaux de fresque pour des bâtiments officiels ainsi que des portraits. Le sculpteur Paul Landowski, élu à l'Institut en 1926, eut un parcours proche de celui de Besnard. Prix de Rome 1900 (en sculpture), il fut directeur de la Villa Médicis et directeur des Beaux-Arts pendant les années 1930. Landowski fut l'auteur d'une centaine de monuments aux morts pendant l'entre-deux-guerres et le concepteur du *Christ rédempteur* du Corcovado à Rio de Janeiro.

Avant de citer d'autres artistes membres de l'Institut, il peut être utile de se référer aux différents genres artistiques pratiqués par les académistes. *A contrario*, en effet, des trois autres secteurs de la structure, cette notion de genres et leur hiérarchie est un élément fort de cette zone, où prévaut, rappelons-le, l'ordre et la beauté canonique. Apparaît ainsi sur la figure une diagonale des genres allant du pôle institutionnel au pôle temporel et comprenant l'art de la fresque (ou, en sculpture, les grands monuments), l'art sacré (fresques, tableaux, vitraux, etc.)⁵⁴, la peinture ancrée dans les régions, l'orientalisme et enfin l'art mondain. Cette diagonale est évidemment quasi-homologue de celle des genres littéraires reportée sur la figure 12 dans le même secteur. L'art du portrait, pratiqué par tous les secteurs, est cependant une activité significative au sein des académistes, avec des variantes allant du portrait officiel au portrait mondain. Besnard et Landowski illustrent, dans cette diagonale des genres, la zone « fresque ». Au titre de l'art sacré, on peut citer Maurice Denis et George Desvallières qui fondèrent en 1919 les « Ateliers d'art sacré ». Desvallières fut élu à l'Institut en 1930 et Maurice Denis en 1932. Nous évoquerons au paragraphe suivant le parcours dans le champ de ce dernier peintre. Parmi

⁵³ Il s'agit d'un groupe de peintres réagissant, pendant les années 1900, à l'excès de couleurs des impressionnistes et de l'École de Pont-Aven. En firent partie ou en furent proches André Dauchez, Charles Cottet, René Ménéard, Lucien Simon, René Prinet, Maurice Denis, George Desvallières etc. La plupart de ces artistes siégèrent à l'Institut pendant l'entre-deux-guerres.

⁵⁴ Tout l'art sacré produit pendant l'entre-deux-guerres ne relève évidemment pas de l'académisme. Mais c'est le cas en majorité. Cette remarque vaut pour tous les genres cités.

les nombreuses fonctions officielles que pouvaient tenir ces artistes membres de l'Institut, on peut donner l'exemple de Desvallières qui présida le jury de la section « peinture » de l'Exposition internationale de 1937, celui-là même qui remit un « Grand Prix » à Dufy et à Picasso et une médaille d'or à Clément Serveau. Lucien Simon, autre ancien membre de la « bande noire », élu à l'Institut en 1929, peut être donné comme exemple d'artiste « régionaliste », en l'occurrence pour la Bretagne. L'orientalisme fut « encore » largement pratiqué pendant l'entre-deux-guerres. Nous avons reporté à ce titre sur la figure 14 le nom de Georges-Antoine Rochegrosse qui, lui, ne siégea pas quai de Conti. Deux noms figurent dans la zone des peintres « mondains », André Devambez et Jacques-Émile Blanche. Devambez, Prix de Rome 1890, élu en 1929 à l'Institut, est connu notamment pour son tableau *La Charge* exposé au musée d'Orsay. Preuve de son ouverture d'esprit, il accueillit dans ses locaux les premiers Salons de l'Araignée lancés par Gus Bofa et par Daragnès. Les portraits mondains du tout-Paris par J.-É. Blanche, de Marcel Proust à Paul Morand et d'André Gide à René Crevel, furent largement appréciés à l'époque et restent célèbres. Blanche, pourtant un « autodidacte », fut élu à l'Institut en 1935. Clément Serveau, enfin, était, lui aussi, un portraitiste mondain pendant les années 1930. Ayant cependant entamé, à cette époque, sa transition vers le réalisme, cet artiste figure (en caractères gras) à la frontière avec le secteur des esthètes.

Trois profils particuliers d'académistes sont reportés sur la figure. Henri Le Sidaner apparaît ainsi à la frontière avec le secteur des esthètes. Postimpressionniste, il fut élu à l'Institut en 1930. Émile Bernard, quant à lui, ne siégea jamais quai de Conti. Membre de l'École de Pont-Aven, le peintre se fâcha avec Paul Gauguin et partit vivre en Égypte. À son retour, Bernard se tourna vers le classicisme auquel il resta fidèle jusqu'à son décès. Jean-Louis Forain, un élève des Beaux-Arts, est connu pour ses dessins et ses caricatures. Mais il fut également un peintre, ami de Degas et de Manet, et exposa avec les impressionnistes. Forain fut élu à l'Institut en 1923. Pendant la Grande Guerre, il s'était engagé, à 62 ans, et fut, par ses dessins, un chantre du patriotisme.

Nous n'avons pas reporté sur la figure 14 de noms de marchands ou de galeries spécifiques au secteur des académistes. En réalité, ces artistes vivaient principalement des commandes de l'État ou de celles issues de leur large réseau au sein des milieux mondains. Les plus jeunes se faisaient connaître en exposant au Salon des artistes français, à l'instar de Clément Serveau, ou à celui de « la Nationale », souvent conjoints. Le Salon des artistes français est ainsi reporté sur la figure (calibri en italiques). Parmi les revues pertinentes pour le secteur, nous citons *L'Art et les artistes* où intervenaient, entre autres critiques, Noël Clément-

Janin et Camille Mauclair. Leurs noms apparaissent sur la figure, le premier du côté des académistes et le second, de celui des hédonistes, ainsi que nous le verrons ultérieurement.

À l’instar du cas de la littérature, le secteur des hédonistes en art est délicat à documenter pour deux raisons. La première est que l’histoire et l’histoire de l’art en particulier ont largement oublié les peintres « grand public » de l’époque. La seconde est qu’un certain nombre d’artistes opérant dans ce secteur sont plus connus pour leurs travaux annexes, comme l’affiche, le dessin de presse ou l’illustration, précisément, que pour leur œuvre peinte, qui nous intéresse en premier lieu ici. Nous avons donc identifié un nombre limité de catégories d’œuvres produites au sein de cette zone et nous donnons quelques noms d’artistes pour chacune d’elles, sans être trop sûr de leur représentativité.

Un premier ensemble (zone jaune) correspond aux peintres « grand-public », recouvrant des parcours et des genres très divers et s’étendant du secteur des académistes – le portraitiste Jacques-Émile Blanche en faisait partie – aux confins de la bohème. S’agissant de peinture et non de littérature, il faut noter que la notion de production « grand-public » a ses limites. Il s’agit cependant souvent d’œuvres « stéréotypées », facilement identifiables. Nous donnons comme premier exemple Louis Berthomme Saint-André, un paysagiste et un orientaliste, plus connu cependant pour ses peintures de femmes dénudées. Nous retrouverons ce peintre au sein du champ de l’illustration en spécialiste du livre érotique, « grand public » également, bien entendu. Berthomme Saint-André est positionné à proximité du pôle temporel. En somme, Berthomme Saint-André est à Braque ce que Willy est à Valéry, en se référant aux deux figures 12 et 14⁵⁵. Un autre exemple, proche du cas de Berthomme Saint-André, est celui de Jean-Gabriel Domergue, « l’inventeur de la pin-up » disait-il. Prix de Rome 1911, Domergue commercialisa ses silhouettes de *Parisiennes* bien connues tout au long de l’entre-deux-guerres. Il fut élu à l’Institut en 1950. Cette première zone de la nébuleuse « grand public », proche du pôle temporel, se présente ainsi comme une extension de l’académisme, dans une version abâtardie de cette orientation esthétique. Un troisième et dernier exemple de ces artistes « grand public » est Poulbot dont le nom-même est devenu un stéréotype. L’œuvre de Poulbot relève également du groupe des « dessinateurs et humoristes » dont il sera question ensuite.

Comme nous l’avons indiqué au début de ce paragraphe, il s’avère impossible de fournir toutes les justifications nécessaires aux positionnements proposés sur la figure 14 pour les artistes qui y sont mentionnés. Nous ne donnerons qu’un exemple, surprenant, des multiples

⁵⁵ De même que Masson est à Besnard ce que Bataille est à Bordeaux, etc.

sources utilisées pour cet exercice. Il concerne l'homologie observée entre le peintre de « pin-up » Domergue et « l'auteur » de romans sentimentaux Delly, tous deux apparaissant en positions proches au sein du secteur des hédonistes des figures 12 et 14, et en situation diamétralement opposée à celle de Picasso. Évoquant les recherches esthétiques de ce dernier pendant les années 1930, Jean Adhémar fait ainsi le parallèle suivant :

Mais Picasso s'est bien rendu compte que la représentation traditionnelle des formes concrètes était impossible depuis le cubisme. Leur fadeur semblait terrible, et il semblait très difficile de voir les gens comme les décrivaient encore les romans populaires. Dans l'un des plus célèbres de ceux-ci, *Magali*, par Delly (vers 1920, édité à des millions d'exemplaires, recommandé par les familles et l'Église), l'héroïne est décrite par l'auteur avec la tendresse traditionnelle [...]. C'est contre cette esthétique, encore trop fréquente, et contre celle des *Parisiennes* peintes par Jean-Gabriel Domergue, que Picasso a voulu réagir violemment en montrant ses visages déformés, les deux yeux du même côté⁵⁶.

On peut donc constater cette association, faite curieusement par Adhémar dans son ouvrage sur la gravure, entre Delly et Domergue d'une part, et l'usage qui en est fait, d'autre part, en tant que « repoussoir » pour Picasso.

« L'École de Paris », ensuite, occupe un angle du secteur des hédonistes, à proximité du centre de la structure. Trois artistes sont mentionnés sur la figure, Gen Paul, un ami de Céline et un voisin de Daragnès à Montmartre, Utrillo, également montmartrois, ainsi que Pascin dont nous commenterons ultérieurement le parcours. La présence de ces peintres au sein des hédonistes, et non des esthètes, comme Chagall ou Antral, se justifie par le caractère plus commercial de leur travaux, relativement bien sûr, et donc plus proches du pôle temporel que du pôle symbolique de la structure. Nous aurions pu citer, dans le même ensemble, Marcel Leprin, autre montmartrois, décédé en 1933, ou Edmond Heuzé, montmartrois lui aussi, proche de Mac Orlan et du peintre Utter, lequel serait positionné dans cette même zone. Heuzé acheva son parcours, au cours des années 1950, comme professeur aux Beaux-Arts et membre de l'Institut.

Un dernier groupe, intitulé les « dessinateurs et humoristes », occupe, dans cette structure du champ de l'art « noble », une longue zone s'étendant du pôle de la bohème à l'École de Paris, plus ou moins homologue du « théâtre de boulevard » dans le champ littéraire. Il s'agit des dessinateurs de presse ou des illustrateurs humoristes ayant eu une certaine activité de peintre. Nous pourrions en citer plusieurs. Nous n'en mentionnons que deux, Louis Touchagues et Henry Mirande. Touchagues intervint comme dessinateur pour divers périodiques comme *Le*

⁵⁶ Jean Adhémar, *La gravure originale au XX^e siècle*, op. cit., p. 137.

Crapouillot. Il eut aussi une activité de décorateur et de peintre, s'illustrant comme « peintre de la femme », un peu à l'instar d'un Berthomme Saint-André ou d'un Domergue. Touchagues est donc positionné sur la figure 14 dans la zone de recouvrement entre « les humoristes » et les peintres « grand-public ». Mirande fut en revanche avant tout un dessinateur humoristique. Nous avons retracé rapidement son parcours en deuxième partie. Ses travaux de peintre, restés secrets jusqu'à peu avant son décès, furent apparemment suffisamment notables pour que le critique d'art Robert Rey s'y intéressât et prît le soin d'organiser, en 1954, la première – et dernière – exposition dédiée de l'artiste. Mirande pourrait ainsi rejoindre, au titre de sa peinture, la zone de l'École de Paris, selon une « logique » que nous évoquerons rapidement à propos de Pascin.

Nous ne faisons apparaître dans ce secteur des hédonistes ni marchand, ni galerie, ni revue vraiment spécifique. Nous reportons toutefois sur la figure 14 *Le Crapouillot* pour sa rubrique artistique, ce périodique ayant été cité au même titre dans la structure du champ littéraire. Un seul critique d'art apparaît dans la zone, Camille Mauclair, positionné dans la zone des « polémistes », en homologie avec Henri Béraud de la figure 12. Nous commenterons ses interventions à l'encontre des « *métèques* » en fin de ce paragraphe.

Les parcours dans le champ de quelques artistes caractéristiques

Nous présentons maintenant, selon la figure 15 ci-dessous, les parcours dans le champ de quelques artistes, choisis pour leur représentativité ou pour leur pertinence dans le cadre de ce travail de recherche.

Maurice Denis (trajectoire bleue) fut un acteur majeur de l'avant-garde Nabi pendant les années 1890. L'artiste fut ensuite partie prenante, au cours des années 1900, de la « bande noire », un groupe de peintres que l'on peut sans doute positionner au sein du secteur des esthètes de l'époque. La Grande Guerre et le décès de son épouse en 1919 renforcèrent son engagement pour un art chrétien qu'il s'attacha à rénover et à exalter jusqu'à son décès. Son parcours esthétique à partir de cette date peut dès lors être considéré comme se déroulant au sein des académistes, avec, notamment, son élection à l'Institut en 1935. La trajectoire de Maurice Denis dans le champ artistique s'avère donc homologue de celle, dans le champ littéraire, d'un Jean Cocteau, par exemple, avec un décalage chronologique d'une vingtaine d'années.

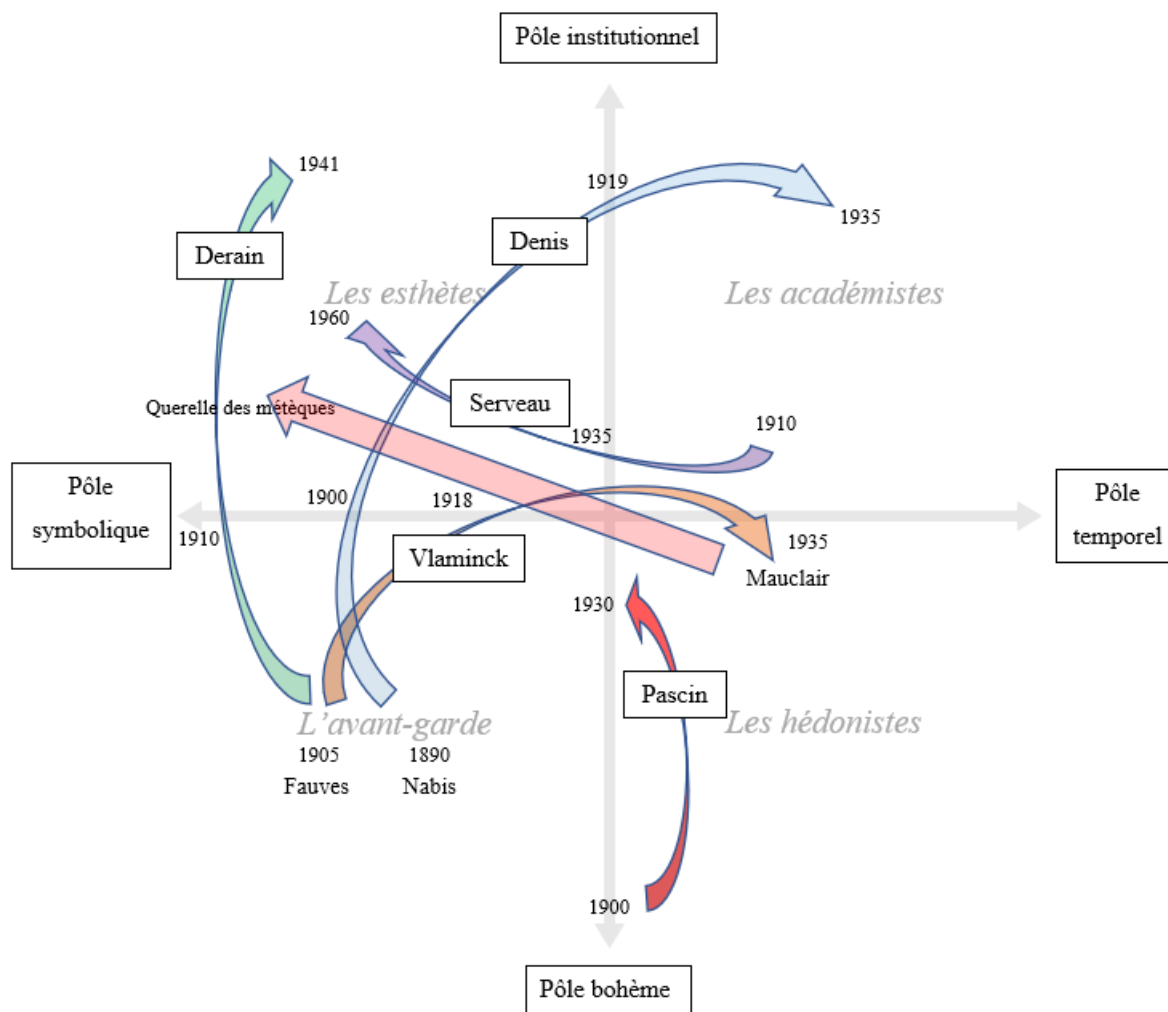


Figure 15 Parcours d'artistes et querelles artistiques

Derain (trajectoire verte) appartenait à l'avant-garde fauviste en 1905-1909. En 1913, Apollinaire remarquait déjà que le jeune peintre s'était mis à l'écart, peu après 1910, de l'avant-garde, rejoignant donc dès cette période le secteur des esthètes :

Par la suite, Derain vécut solitaire et oublia pendant un certain temps de participer à l'art de son époque. Les plus importantes de ses œuvres ce sont les toiles calmes et profondes (jusqu'en 1910) qui ont exercé une grande influence et des gravures sur bois qu'il a réalisées pour mon livre *L'Enchanteur pourrissant*⁵⁷.

⁵⁷ Guillaume Apollinaire, extraits de *Der Sturm*, 1913, dans *Chroniques d'art : 1902-1918*, textes réunis avec préf. et notes par L. C. Breunig, Paris, Gallimard, 1993, p. 353.

Le peintre poursuit son parcours, toujours en solitaire, au sein de cette zone pendant l'entre-deux-guerres. Les événements de la dernière guerre mondiale⁵⁸ figèrent, en quelque sorte, sa position dans le champ.

Vlaminck (trajectoire brune) participa à la même avant-garde fauviste que Derain au cours des années 1905-1909. Le peintre s'en écarta très vite pour rejoindre, au plus tard en 1918, si ce n'est dès 1910, un courant réaliste positionné au sein du secteur des esthètes. Vlaminck continua d'évoluer, tant sur le plan de l'esthétique de ses travaux que dans ses opinions, pour se situer, à la fin des années 1930, à l'extrémité de la zone de « L'École de Paris » proche des « polémistes ». Il rejoignit ainsi le critique Camille Mauclair dans sa croisade contre les *métèques*, ainsi que nous le verrons, achevant là sa carrière.

Pascin débuta son parcours à Munich, au début des années 1900, comme dessinateur humoriste pour le journal satirique *Simplicissimus*. Arrivé à Paris en 1905, il continua à travailler pour ce journal tout en s'attelant à ses travaux en peinture. Pascin côtoya les fauves et les cubistes mais sans participer à ces mouvements, développant sa propre voie proche de l'expressionnisme. Aimant les femmes, l'alcool, etc., il fut souvent conduit, selon ses propres dires, à des productions commerciales, ses toiles empreintes d'érotisme ayant un grand succès. Ce résumé de son parcours, extrêmement simplificateur, amène à placer sa trajectoire (en rouge) dans sa totalité au sein du secteur des hédonistes, passant du pôle de la bohème en 1900 à la zone des humoristes puis à celle de « L'École de Paris » jusqu'à son suicide en 1930. Une analyse un peu plus fine de l'œuvre de Pascin laisse penser qu'elle fut le résultat d'un conflit intérieur jamais résolu le conduisant constamment, dans ses peintures, du pôle le plus élevé symboliquement de la zone de l'École de Paris, celle de Chagall et de Soutine, à la région la plus commerciale de celle-ci où il se tint la plupart du temps. Le halo « Pascin » pourrait ainsi s'étendre, à l'heure de son décès, sur l'ensemble de la nébuleuse de l'« École de Paris ».

Nous transcrivons enfin, en termes de trajectoire dans le champ, le parcours du peintre Clément Serveau étudié en troisième partie (trajectoire violette). Serveau, formé aux Beaux-Arts et aux Arts-Déco, débuta en 1910 sa carrière au sein des académistes, devenant, toujours au sein de ce secteur, un portraitiste mondain apprécié pendant les années 1920. En 1935, à la suite d'une crise esthétique, il délaissa son académisme pour un art plus réaliste, passant ainsi dans la zone des esthètes. Enfin, sous l'Occupation, alors que la tendance était au retour à

⁵⁸ Derain, comme d'autres peintres cités dans ce paragraphe, participa, comme cela est bien connu, au « voyage en Allemagne » en 1941. Nous ne traitons pas ici, volontairement, des trajectoires politiques des artistes pendant l'Occupation, ce qui amènerait à des développements hors de propos pour cette thèse.

l'ordre, le peintre se tourna résolument, au sein du secteur des esthètes, vers le néocubisme, dont il fut un représentant reconnu au cours des années 1960. Le parcours de Serveau est donc un exemple de ces trajectoires transversales, en l'occurrence de l'académisme vers les esthètes, antinaturelles⁵⁹ en quelque sorte puisque, bien souvent, artistes ou écrivains achèvent leur carrière avec une consécration académique. Nous reviendrons bien entendu sur ce sujet au dernier chapitre de cette partie.

Cette même figure 15 rend également compte de la croisade contre « *les mètèques* » menée par Camille Mauclair. Le critique d'art, grand amateur des impressionnistes, s'en prit, au cours des années 1930, avec des propos antisémites et populistes, aux peintres étrangers de l'École de Paris, accusés de toutes les turpitudes, dont la moindre fut d'avoir dévoyé la peinture française :

La foule de Montparnasse réunit dans le culte de l'alcool, de la coco et de l'art vivant des Allemands, Polaqes, Petits-Russiens, Yankees, Japonais ; il y a même des nègres et des Peaux-Rouges, et tout cela constitue « l'École de Paris ». Parmi les blancs, la proportion des sémites est d'environ 80 %, et celle des ratés est à peu près équivalente⁶⁰.

Mauclair accusa également « MM. Henri-Matisse, Derain, Dufy, Utrillo, Vlaminck, Picasso, Braque et d'autres encore »⁶¹ d'avoir été les maîtres d'une « école des faux génies », dans un discours parallèle à celui tenu, dans le champ des lettres, à l'encontre des « mauvais maîtres » de la littérature. Le critique avait d'ailleurs pris part à cette campagne contre la NRF et Gide menée par Béraud puis Massis et c'était, cette fois, envers les cubistes et autres surréalistes qu'il maniait l'argument de l'intellectualisme :

Les ouvrages des cubistes, surréalistes, futuristes, expressionnistes laissent totalement froid quiconque les contemple, parce qu'ils ont été froidement combinés par des raisonneurs qui, constructeurs intellectuels, veulent cette frigidité⁶².

Vlaminck dut, en quelque sorte, faire son autocritique, pour rejoindre, *in fine*, Mauclair, dans sa croisade. Dès les années 1920, dans sa correspondance avec Kahnweiler⁶³, le peintre avait fait état de sa révolte contre sa propre soumission, ainsi que le rapporte le marchand :

« Quand je pense, Kahnweiler, qu'à la rue Vignon vous m'avez montré une feuille de papier avec quelques lignes au fusain et un peu de papier journal collé et que vous m'avez dit

⁵⁹ Bourdieu souligne le caractère « déclinant » au sens temporel de ces trajectoires, allant d'un secteur dominant vers un secteur dominé : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 427.

⁶⁰ Camille Mauclair, *La farce de l'art vivant II, Les mètèques contre l'art français*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 41.

⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

⁶² *Ibid.*, p. 60.

⁶³ Alors même que le peintre avait délaissé le marchand.

que c'était beau !... Et le plus triste, Kahnweiler, c'est que je vous ai cru ! ». Il s'agissait d'un papier collé de Picasso⁶⁴.

L'Occupation venue, Vlaminck put donner libre cours à ses critiques à l'encontre notamment de Picasso⁶⁵.

Il y a donc bien homologie entre les deux champs, dans leurs productions comme dans leurs querelles internes, avec des acteurs « hybrides »⁶⁶ comme A. Besnard ou C. Maclair.

« Voie royale » et « Porte étroite »

Il peut être intéressant d'identifier quelques trajectoires-types suivies, au cours de l'entre-deux-guerres, par des artistes (figure 15) ou par des écrivains (figure 13).

Il y a tout d'abord la « voie royale », schématisée sur la figure 16, celle empruntée par un Maurice Denis ou par un Jean Cocteau, où l'acteur du champ participe à l'avant-garde dans sa jeunesse, passe dans le secteur des esthètes à l'âge mûr et termine son parcours à l'Institut. Certains, comme Braque ou Matisse, Valéry ou Gide, suivent le même chemin mais réussissent à se maintenir au voisinage du pôle symbolique jusqu'à leur décès. D'autres encore, ce qui est plus rare, émergent dans l'avant-garde et disparaissent sans l'avoir quittée, à l'instar de Max Jacob ou de Reverdy⁶⁷.

On peut ensuite identifier une autre trajectoire-type, intitulée « la porte étroite » (figure 16), celle suivie par un Mac Orlan ou « tentée » par un Pascin ou par un Mirande – et que nous verrons empruntée par Daragnès dans le champ de l'illustration – consistant à débiter au sein des hédonistes puis à percer chez les esthètes en passant par la brèche entre les académistes d'un côté et l'avant-garde de l'autre, ces deux secteurs présentant des barrières d'entrée particulièrement élevées. Cette voie est visiblement pleine d'embûches⁶⁸ et il y a peu de réussites, d'où l'appellation de « secteur des ratés » quelquefois donnée, comme nous l'avons vu, à la zone des hédonistes⁶⁹.

⁶⁴ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 98.

⁶⁵ Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, op. cit., p. 187-190.

⁶⁶ L'intérêt d'étudier le cas des « agents doubles » entre les champs de la littérature et de l'art est notamment souligné, dès 1984, par Dario Gamboni, « À travers champs : pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique », dans *Lendemains*, n° 36, 1984, p. 22. Nous remercions ici Michel Melot d'avoir attiré notre attention sur cet article rarement cité.

⁶⁷ Ou, peut-être, de Picasso ? Mais cette approche est certainement trop simpliste pour appréhender son cas.

⁶⁸ Cf le parcours de Mac Orlan et celui de Daragnès, sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant. Il s'agit certainement de l'une des trajectoires où les effets de facteurs sociologiques (milieu d'origine etc.) sont les plus apparents. Il n'est pas possible, dans le cadre de cette thèse, de détailler plus avant cette analyse.

⁶⁹ Y compris par Maclair !

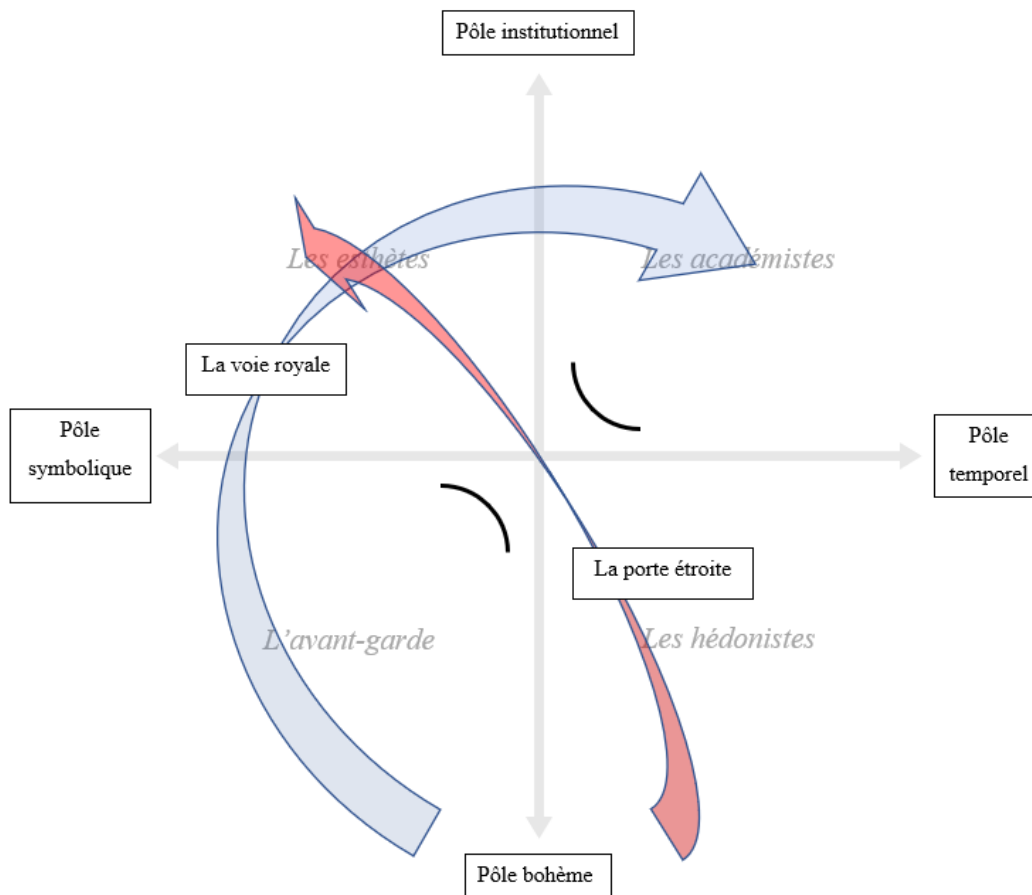


Figure 16 Deux parcours-types d'auteurs ou d'artistes

Il y a enfin toute une série de parcours particuliers, comme celui de Serveau, ou de non-parcours, correspondant à des artistes ou à des écrivains émergeant dans un secteur et y faisant carrière, à l'instar d'un Poulbot chez les hédonistes.

Le « retour à l'ordre »

Les réflexions menées sur les parcours de divers artistes ainsi que, d'ailleurs, sur ceux d'un certain nombre d'auteurs, permettent de commenter l'un des phénomènes forts de l'entre-deux-guerres dans le champ artistique, « le retour à l'ordre »⁷⁰.

Il ne s'agit *a priori* que du cours normal des choses, c'est-à-dire du passage collectif d'artistes, avec le temps, de l'avant-garde au secteur des esthètes et de celui-ci vers les académistes, comme cela s'est produit avant l'entre-deux-guerres et se produira ensuite. Un tel

⁷⁰ Nous n'avons pas trouvé de référence interprétant en termes bourdieusiens le « retour à l'ordre ». Les développements qui suivent pourraient donc être originaux mais ils demanderaient certainement à être retravaillés.

mouvement se traduit en effet par une mise en exergue des valeurs du pôle institutionnel, où règnent l'ordre et la beauté, et du pôle temporel, où prévaut notamment l'objectivité, d'où les diverses appellations données au phénomène, « retour à l'ordre »⁷¹, « nouveau réalisme »⁷², « nouveau classicisme »⁷³, « nouvelle objectivité »⁷⁴ etc.

Cette évolution « normale » présente cependant, au premier abord, la particularité d'avoir été singulièrement rapide au cours de la Grande Guerre, en ce sens que le transfert d'un même groupe d'artistes de l'avant-garde aux esthètes ou des esthètes aux académistes se produisit en seulement quatre années ainsi que l'on peut le visualiser sur la figure 17 ci-dessous. Toutefois, même cette cadence élevée dans le changement n'apparaît pas comme un fait nouveau si l'on se réfère à la frénésie des vagues successives d'avant-gardisme observée au cours des années 1900-1914.

Il semble, en réalité, que la guerre inhiba l'émergence d'une nouvelle avant-garde artistique, quelle qu'elle soit, et que, ce faisant, elle provoqua un ralentissement de l'« horloge interne »⁷⁵ du champ. L'art surréaliste aurait dû éclore, à la cadence précédente, le jour de l'Armistice. Il n'apparut réellement que dix ans plus tard. Les esthètes et les académistes eurent donc, devant eux, le « champ libre » et la durée pour conforter leurs positions, sans réelle contestation.

L'horloge interne au champ littéraire semble en revanche ne pas avoir été significativement altérée au cours de la période considérée⁷⁶. Si « retour à l'ordre » il y eut en littérature, celui-ci se produisit lentement et avant la Grande Guerre. Anna Boschetti conteste, par exemple, l'interprétation faite d'un Apollinaire prenant part à ce mouvement :

Si l'on tient compte de la logique interne du champ [littéraire], on peut mieux comprendre le sens du projet exprimé par Apollinaire en 1918 : « renouveler le ton lyrique [...] dans le

⁷¹ Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, op. cit.

⁷² *Les réalismes : 1919-1939, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, non paginé.

⁷³ *Retour au classicisme, 1917-1925*, exposition, l'Annonciade, musée de Saint-Tropez, 7 juillet-7 octobre 2002, Saint-Tropez, musée de l'Annonciade, 2002, 171 p.

⁷⁴ « Nouvelle objectivité », dans *Histoire de l'art : époque contemporaine XIX^e-XXI^e siècles*, dir. Philippe Dagen et Françoise Hamon, op. cit., p. 372-375.

⁷⁵ Nous n'avons pas trouvé de référence précise chez Bourdieu à cette notion d'horloge interne à un champ, du moins après une recherche bibliographique rapide. Le sociologue observe cependant que les changements qui surviennent dans un champ autonome « sont largement indépendants dans leur principe des changements externes qui peuvent sembler les déterminer parce qu'ils les accompagnent chronologiquement » : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 393.

⁷⁶ Est-ce la conséquence d'une politisation accrue du champ littéraire dès avant 1914, donc d'une moindre sensibilité de ce champ aux événements, anticipés en quelque sorte ?

rythme classique » sans pour autant « revenir en arrière et faire du pastiche ». Ce projet qu'Apollinaire lui-même met en rapport avec l'évolution de Picasso, n'est pas (contrairement aux hypothèses lancées par K. E. Silver et par d'autres historiens de l'art) un pur et simple retour à l'ordre déterminé par un contexte, la guerre, qui renforce l'offensive menée contre l'avant-garde par les tenants de la tradition, de droite et de gauche, au nom de valeurs collectives menacées. Apollinaire et Picasso ne se bornent pas à reprendre les modèles anciens, ils les réinterprètent. Loin de renier leurs recherches avant-gardistes, ils les poursuivent à travers des œuvres bâtardes qui naissent de la dialectique avec les modèles « classiques »⁷⁷.

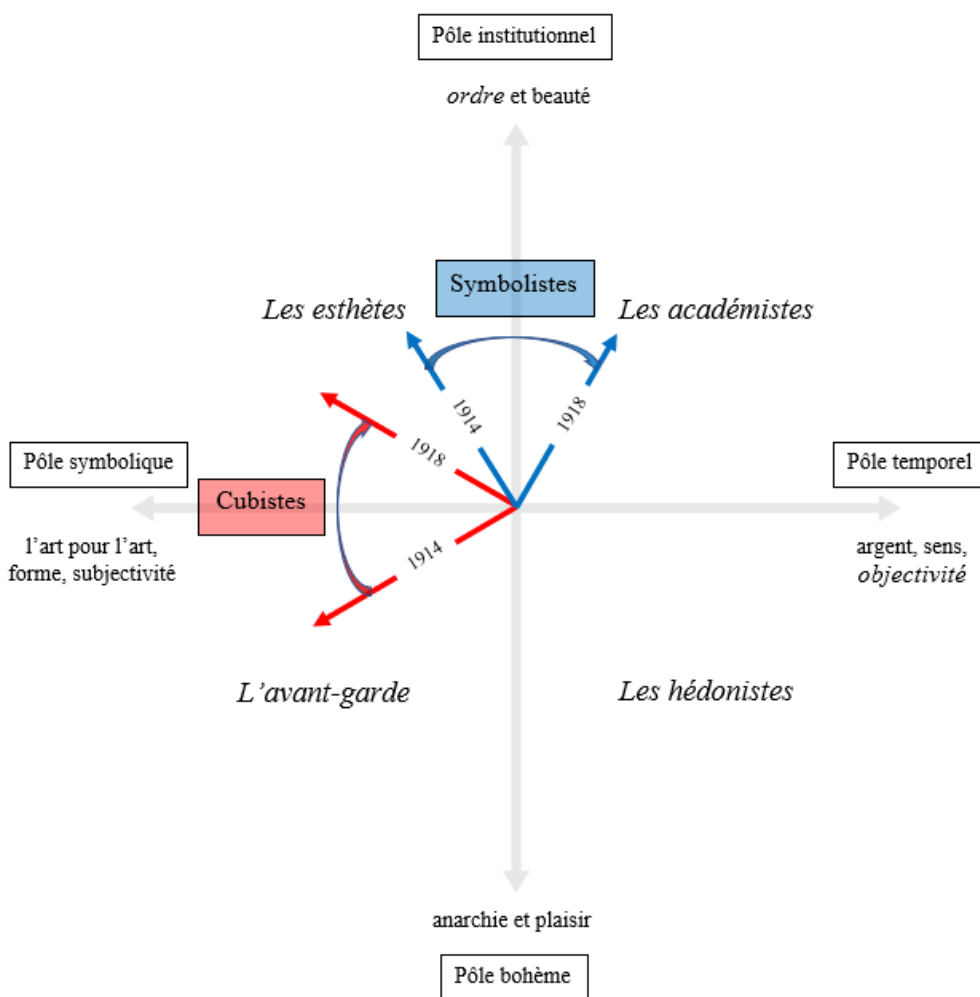


Figure 17 Le « retour à l'ordre »

La guerre aurait ainsi eu pour effet de ramener, peu ou prou, en 1918 la cadence de l'art à celle de la littérature. Mais cette synchronisation ne fut effective qu'après le déplacement des avant-gardes fauves et cubistes chez les esthètes. Ce faisant, des poètes comme Max Jacob ou comme Reverdy virent leurs compagnons en cubisme, Braque, Gris, Léger et autres, les

⁷⁷ Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Seuil, 2001, p. 316.

délaissier. Une « scission symbolique » se produit donc entre une part des écrivains et des artistes, comme occultée d'abord, du fait, le cas échéant, de liens d'amitié qui perduraient, puis devenue patente à partir des années 1925. L'essor du surréalisme, en littérature comme en art, apparaît au contraire comme la manifestation d'une synchronisation, désormais établie, entre les deux activités.

Ces phénomènes d'ajustement entre les temps propres aux deux champs, littéraire et artistique, ne furent évidemment pas sans effets sur une art hybride comme l'illustration.

La structure du champ de l'illustration pendant l'entre-deux-guerres

La structure du champ de l'illustration littéraire en 1930

Nous présentons dans ce paragraphe la structure du champ de l'illustration en 1930. Celle-ci a été bâtie par homologie et en cohérence avec celles de la littérature et de l'art représentées sur les figures 12 et 14. Elle est donc évidemment compatible avec ces dernières. Sa construction ne fait pas l'objet d'une argumentation détaillée, faute de « place » dans cette thèse. Les points-clés de cet exercice – tout au moins ceux spécifiques à l'illustration puisqu'il s'agit d'un sous-champ de l'art – sont cependant étayés comme nous l'avons fait pour le champ artistique. Nous ne prétendons pas non plus, dans ce paragraphe, « décrire » de manière exhaustive ce que fut, pendant les années 1930, l'activité d'illustration en France. Cette tâche a été en effet réalisée par Camille Barjou. Notre objet est d'identifier les principales « nébuleuses » socio-esthétiques existant au sein des quatre secteurs de ce champ et de donner, pour chacune d'elles, quelques noms-types d'artistes-illustrateurs et leurs œuvres caractéristiques⁷⁸. Nous prendrons soin cependant de citer, dans ce cadre, les principaux illustrateurs mentionnés au début de cette partie – la vingtaine de professionnels « prolifiques », allant de Paul Baudier à Jacques Touchet – ainsi que les principaux peintres ayant eu une certaine activité d'illustration à l'époque considérée.

La structure du champ de l'illustration est présentée sur la figure 18. Les peintres ou les sculpteurs mentionnés sur la figure 14 et ayant pratiqué de manière significative l'illustration au cours des années 1925 à 1935 apparaissent également sur ce schéma à la « même » position,

⁷⁸ Les références bibliographiques détaillées des ouvrages illustrés cités (hors les trois corpus principaux étudiés) sont fournies en annexe 5 « Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres ».

c'est-à-dire en position homologue à la leur dans le champ artistique⁷⁹. Les noms de ceux d'entre eux n'ayant au contraire pas ou peu illustré à cette époque sont absents de la figure ou, pour quelques artistes majeurs comme Braque, Matisse ou Besnard, sont reportés en grisé, à titre de « repères ». Leur absence du champ de l'illustration, du moins à cette période, pourra d'ailleurs être *in fine* interprétée dans le cadre du modèle proposé. Nous commentons maintenant cette structure, secteur par secteur, en commençant par l'avant-garde.

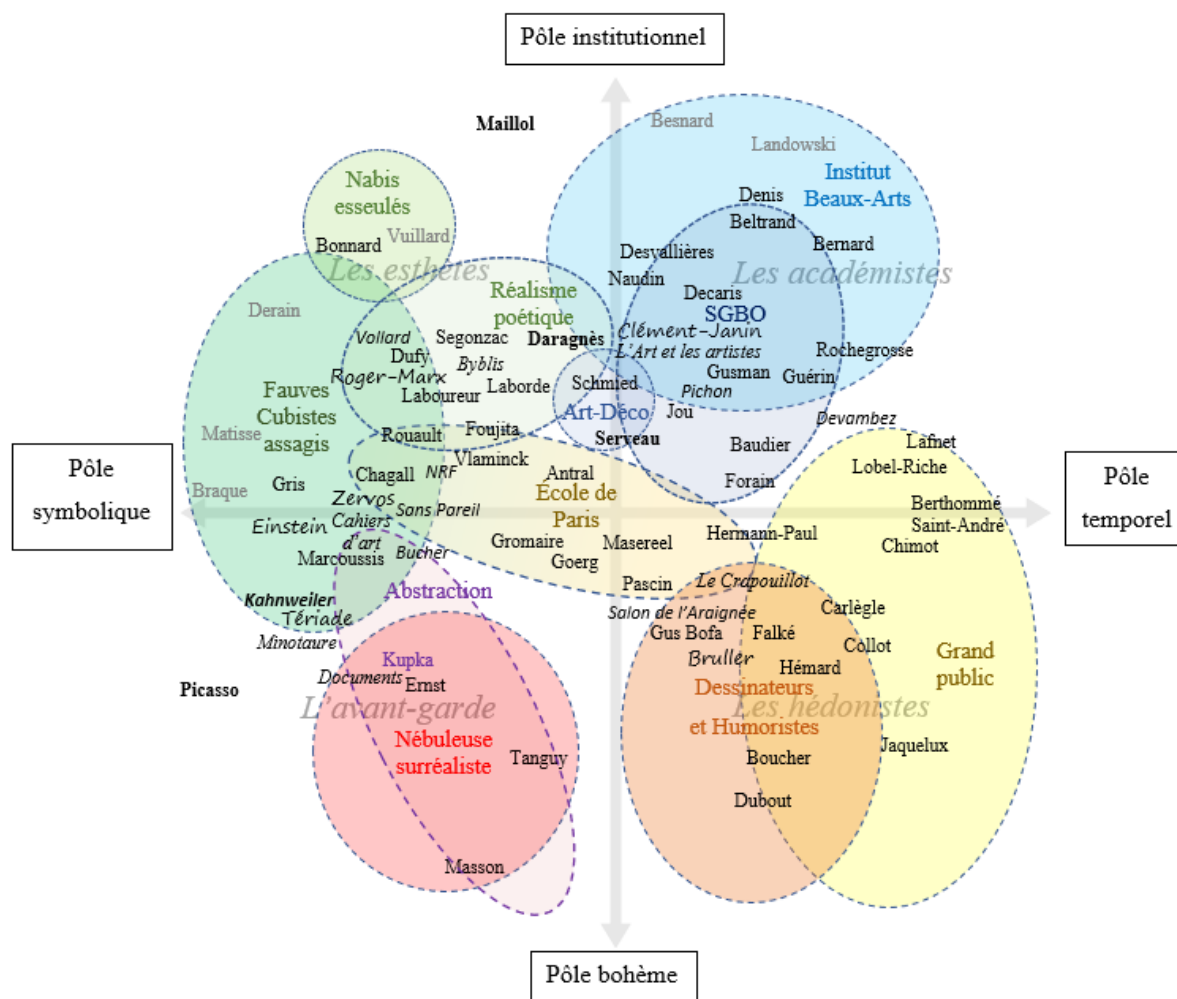


Figure 18 La structure du champ de l'illustration en 1930

Deux artistes ont été des acteurs majeurs de l'illustration au sein de la nébuleuse surréaliste, Max Ernst et André Masson. En date de 1930, Ernst avait déjà réalisé cinq ouvrages

⁷⁹ Pour qu'un artiste apparaisse en positions non homologues sur les figures 14 et 18, il faudrait démontrer que ses travaux d'illustration se différencient en termes d'esthétique de ses œuvres peintes ou sculptées. Il existe certainement de tels cas mais ils sont marginaux.

illustrés, notamment *La Femme 100 têtes*, le premier « roman-collage », paru en 1929 (illustration 4-4). Sept titres illustrés par Masson avaient été publiés⁸⁰, la plupart édités par Kahnweiler, à l'instar de *Simulacre* co-créé avec Michel Leiris (**illustrations 1-57** à 1-59). Masson avait également produit deux ouvrages érotiques, l'un avec Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, et l'autre avec Louis Aragon, *Le Con d'Irène*, tous deux parus en 1928. On peut citer bien sûr, parmi les « illustrateurs » surréalistes, André Breton lui-même, qui avait fait paraître, en 1928 également, *Nadja* avec 48 photographies, parties intégrantes du texte (illustration 4-5). Yves Tanguy avait illustré, en 1927 et en 1929, deux ouvrages de ses amis Benjamin Péret et Louis Aragon (par exemple : Benjamin Péret, *Dormir, dormir dans les pierres*, Éd. surréalistes, 1927, illustration 4-6). Nous pourrions également mentionner, au sein de cette nébuleuse, les travaux de Hans Arp, de Man Ray, de Joan Miró, de Salvador Dali ou encore de Stanley William Hayter, en ayant cependant en tête qu'en 1930, la plupart des ouvrages illustrés surréalistes étaient à venir. Ne sont reportés sur la figure que les noms de Ernst, de Masson et de Tanguy, en positions homologues à celles de ces artistes sur la figure 14.

Les « abstraits », occultés par les surréalistes ainsi que nous l'avons évoqué, sont très peu présents en illustration et ne devraient pas, statistiquement parlant, figurer dans cette structure. La plupart des ouvrages illustrés par František Kupka au cours des années 1920, par exemple, relèvent d'une ancienne manière de l'artiste et parurent pour des raisons commerciales. Seul *Quatre histoires de blanc et de noir* (1926, illustration 4-7) présente des images abstraites. On peut encore citer *Beau regard* de Pierre Jean Jouve illustré par Joseph Sima, édité au Sans Pareil en 1927 (illustration 4-8). Les ouvrages comportant des illustrations abstraites étaient donc extrêmement rares pendant les années 1925-1935⁸¹. Les quelques livres illustrés au cours des années 1920 par Robert Delaunay, par exemple, – un peintre qui « frôla » l'abstraction pendant les années 1914-1920 – relèvent ainsi du secteur des esthètes, et non de celui de l'avant-garde abstraite. Seul le nom de Kupka est donc reporté, presque pour mémoire, sur la figure 18 au titre de l'abstraction.

Picasso était intervenu pour illustrer quelques textes de ses amis au début des années 1920, à l'instar de *Cravates de chanvre* de Reverdy. L'artiste s'abstint ensuite d'œuvrer en ce domaine pendant presque dix années. Picasso apparaît ainsi sur la figure 18 au titre de deux ouvrages publiés en 1931, *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac, édité par Vollard et *Les Métamorphoses* d'Ovide, paru chez Skira, alors un jeune éditeur (illustration 4-9). *Le Chef-*

⁸⁰ Toujours en date de 1930.

⁸¹ Jean Adhémar, *La gravure originale au XX^e siècle*, op. cit., p. 130.

d'œuvre inconnu, une œuvre-maîtresse de Picasso en illustration, a fait l'objet d'exégèses dès sa publication, comme celle de Christian Zervos en 1932 dans sa revue *Cahiers d'art*⁸². Ces analyses critiques soulignent toutes l'aspect composite de l'ouvrage, alliant dessins abstraits (illustration 4-10) et figurations « classiques » (illustration 4-11), à l'image en fait du génie complexe de l'artiste, qui aurait ainsi revécu « son propre drame »⁸³ au travers de celui du héros de Balzac. Picasso ne réintervint pendant l'entre-deux-guerres que pour accompagner Paul Éluard en 1936, dans le cadre donc de la nébuleuse surréaliste, élargie à cette date.

Les principaux éditeurs d'ouvrages illustrés actifs pour l'avant-garde sont Kahnweiler, pour les travaux de Masson notamment, Jeanne Bucher, pour une part des œuvres de Max Ernst et de Joan Miró, Au Sans Pareil ou encore la NRF. Seuls Kahnweiler et Jeanne Bucher apparaissent sur la figure au sein du secteur, les deux autres éditeurs ayant principalement œuvré pour des artistes « esthètes ». Carl Einstein, Christian Zervos et Tériade sont mentionnés en tant que critiques, comme ils l'étaient en matière d'art. Sont également reprises les revues *Documents*, *Minotaure* et *Cahiers d'art*.

Le secteur des esthètes comprend le plus grand nombre d'acteurs du champ, ainsi que nous avons pu le constater pour la littérature et pour l'art. On peut d'ailleurs estimer la répartition des illustrateurs entre les quatre secteurs à typiquement 5 % pour l'avant-garde, 45 % pour les esthètes, 30 % pour les académistes et 20 % pour les hédonistes. Ce dernier secteur reste en effet limité en nombre d'acteurs puisqu'il s'agit ici de l'illustration littéraire, dont la composante « grand public » est faible⁸⁴.

Toutes les « nébuleuses » identifiées au sein du secteur des esthètes pour le champ de l'art sont reprises en matière d'illustration. Un nouveau regroupement, intitulé « Art-Déco », apparaît en revanche sur la figure 18, positionné à la frontière avec les académistes. Nous expliquerons pourquoi il a été jugé utile de créer un tel groupe dans la structure du champ de l'illustration alors que cela n'a pas été le cas pour le champ artistique.

S'agissant de la nébuleuse des « fauves et cubistes assagis », on peut tout d'abord commenter « l'absence », sur la figure 18, de Braque, de Matisse, de Derain et de Léger. Braque interrompit ses travaux d'illustration avec *Le Piège de Méduse* d'Erik Satie édité en 1921 par

⁸² Christian Zervos, « Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac illustré par Picasso », dans *Cahiers d'art*, 1932, p. 193-196.

⁸³ Claude Roger-Marx, « Avant-propos », dans Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, op. cit., p. XVIII.

⁸⁴ Il en irait différemment si l'on incluait dans cette étude l'illustration populaire.

Kahnweiler (illustrations 1-33 à 1-35). Il ne revint à cette activité, marginalement, qu'après la dernière guerre mondiale. Matisse avait, comme Picasso, accompagné Reverdy en 1918 puis il s'était abstenu d'illustrer jusqu'en 1932. À l'instar de Picasso, à nouveau, le peintre s'était laissé convaincre par le jeune Skira d'illustrer Mallarmé et *Les Poésies* parurent cette année-là. Il n'intervint plus ensuite dans le domaine de l'illustration jusqu'à la fin des années 1930 et son œuvre maîtresse dans le domaine, *Jazz*, ne parut qu'en 1947. Matisse fut donc, globalement, un acteur mineur de l'illustration pendant l'entre-deux-guerres. Derain était intervenu à de multiples reprises au début des années 1920 pour accompagner des textes de Vlaminck, de René Dalize, d'André Breton (*Mont-de-piété*, 1919), de Georges Gabory (illustrations 1-39 à 1-41), d'André Salmon, etc. L'artiste n'illustra ensuite que quelques ouvrages, plutôt à la fin des années 1930. Derain eut donc une activité significative d'illustration entre 1918 et 1939 mais celle-ci fut concentrée aux deux extrémités de la période. Son nom apparaît donc en « grisé » sur la figure 18 comme les précédents artistes cités. Léger n'est pas mentionné sur la figure, s'étant abstenu de tout travail d'illustration significatif après le début des années 1920. Nous commenterons ces « absences » dans un paragraphe ultérieur.

Sont au contraire reportés sur la figure 18, au sein de cette même nébuleuse, les noms de plusieurs cubistes ou de fauves assagis actifs en illustration, à l'instar de Juan Gris, cité là bien que décédé en 1927, au titre des 7 à 8 ouvrages illustrés par l'artiste jusqu'en 1926 (par exemple : Raymond Radiguet, *Denise*, Kahnweiler, 1925, illustrations 1-65 à 1-67), de Raoul Dufy, avec plus d'une douzaine de publications des années 1920 au début des années 1930 (par exemple : Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*, Au Sans Pareil, 1926, illustration 4-12), de Georges Rouault qui intervint de manière continue pendant l'entre-deux-guerres, notamment pour Vollard à partir de 1932 (à l'instar de : Ambroise Vollard, *Les Réincarnations du Père Ubu*, A. Vollard, 1932, illustration 4-13) ou encore de Louis Marcoussis qui illustra, par exemple, chez Jeanne Bucher *Indicateur des chemins de cœur* de Tristan Tzara en 1928 (illustration 4-14). On pourrait encore citer dans cette même zone, toujours en tant qu'illustrateurs significatifs, le peintre et cartonnier de tapisserie Jean Lurçat (par exemple : Charles-Albert Cingria, *Les Limbes*, Jeanne Bucher, 1930, illustration 4-15) ou le cubiste « assagi » André Lhote, tous deux n'apparaissant pas sur la figure. Plusieurs ex-fauves ou ex-cubistes actifs en illustration se positionnent en revanche hors de ce regroupement comme nous l'avons vu pour le champ de l'art – cf. les cas d'Othon Friesz ou de Vlaminck –. Nous mentionnerons donc leurs travaux ultérieurement.

Dans le petit groupe des « Nabis esseulés », seul Bonnard eut une activité d'illustrateur importante au cours de l'entre-deux-guerres notamment pour Ambroise Vollard (par exemple : Ambroise Vollard, *Sainte Monique*, A. Vollard, 1930, illustration 4-16). Vuillard n'intervint que de manière limitée. Maillol, isolé près du pôle de l'ordre et de la beauté ainsi que nous l'avons indiqué, illustra à plusieurs reprises. On peut citer notamment *Églogues* de Virgile paru en 1926, l'un des illustrés-types néo-classiques (**illustration 4-17**), et l'ouvrage érotique *Belle Chair* d'Émile Verhaeren publié chez Helleu et Sergent en 1931 (illustration 4-18).

La nébuleuse du « réalisme poétique » est très dense en illustrateurs, étant le lieu de convergence par excellence entre des peintres-illustrateurs occasionnels, comme Segonzac, et des illustrateurs professionnels, comme Jean-Émile Laboureur. Daragnès n'apparaissait pas sur la figure 14 puisque son activité et son renom en tant que peintre furent limités. En revanche, en tant que l'un des illustrateurs marquants de l'entre-deux-guerres, l'artiste est évidemment mentionné sur la figure 18. L'analyse de son parcours développée au chapitre suivant permet de le « localiser », en 1930, au sein de cette nébuleuse du réalisme poétique, non loin de la zone « art déco », d'une part, et du secteur académique, d'autre part. Nous avons également fait apparaître sur la figure les noms de Segonzac, 13 titres entre 1920 et 1932 (par exemple : Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, Les xxx de Lyon, Daragnès, 1929, illustrations 2-77 à 2-79), de J.-É. Laboureur, 38 titres entre 1919 et 1932 (par exemple : Jean Giraudoux, *Judith*, Émile-Paul frères, 1931, **illustrations 2-64, 2-65** et 2-66), de Chas Laborde, 29 titres entre 1920 et 1932 (par exemple : Paul Morand, *Tendres Stocks*, Émile-Paul frères, 1924, illustrations 2-43 à 2-45) et de Foujita, 21 titres entre 1920 et 1930 (par exemple : Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Éd. Excelsior, 1927, illustration 4-19). Nous ne pouvons ensuite qu'énumérer quelques-uns des très nombreux artistes qui firent partie, en 1930, de ce groupement : Alexandre Alexeïeff, Jean-Louis Boussingault, Hermine David, André Dignimont, Démétrios Galanis, Pierre Guastalla, Louise Hervieu, Pierre Laprade, Marie Laurencin, Mariette Lydis, Jean Marchand, Mathurin Méheut, Luc-Albert Moreau, Othon Friesz, Jean Picart Le Doux, Mily Possoz, Kees Van Dongen ou encore Marcel Vertès. Un examen plus détaillé des travaux des illustrateurs de cet ensemble permettrait, si nécessaire, d'affiner la structure de cette zone du champ, très riche en talents, en proposant divers sous-ensembles rapprochant, par exemple, Laurencin et Alexeïeff de Foujita, L.-A. Moreau et Boussingault de Segonzac, H. David de Laboureur, Vertès des expressionnistes, etc.

Comme nous l'avons indiqué, nous avons rassemblé sous la même bannière de l'École de Paris deux courants parallèles, les peintres réalistes et les artistes expressionnistes. Parmi les

premiers cités, nous avons reporté sur la figure, dans le secteur des esthètes, les noms de Vlaminck, 10 titres illustrés entre 1920 et 1930 (par exemple : Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, Marcel Seheur, 1926, illustration 4-20), et de Robert Antral, l'ami de Clément Serveau, 7 titres entre 1920 et 1930 (par exemple : Pierre Gobion, *Saint-Lazare*, Girard et Bunino, 1930, illustration 4-21). Apparaissent également sur la figure, au titre des expressionnistes, Marc Chagall, 9 titres entre 1920 et 1931 (par exemple : Claire et Yvan Goll, *Poèmes d'amour*, Fourcade, 1930, illustration 4-22), Marcel Gromaire, surtout actif en illustration jusqu'en 1926 (par exemple : Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Éd. des Quatre Chemins, 1926, illustration 4-23), ainsi qu'Édouard Goerg (par exemple : Frédéric Boutet, *Tableau de l'au-delà*, Éd. de la NRF, 1927, illustration 4-24). Ces deux derniers artistes sont, rappelons-le, positionnés dans le secteur de l'avant-garde, près du centre de la structure.

Une « nouvelle » nébuleuse, « Art-Déco », a été créée pour regrouper plusieurs artistes produisant des ouvrages particulièrement décorés dans un « style » souvent appelé Art-Déco. Cet ensemble se positionne en bordure du secteur des académistes, entre le « réalisme poétique » et l'« École de Paris ». Seul le nom de François-Louis Schmied apparaît sur la figure. Cet artiste, un architecte du livre en réalité, conçut et réalisa lui-même pas moins d'une vingtaine d'ouvrages luxueux pendant les années 1920 (par exemple : *Le Paradis musulman*, F.-L. Schmied, 1930, illustration 4-25). Mais plusieurs autres illustrateurs occupèrent un créneau voisin de celui de cet artiste, sans que leurs travaux n'aient atteint la luxuriance des réalisations de Schmied. Il est possible de rassembler ces « décorateurs » en trois sous-groupes. Il y a tout d'abord André Suréda, un orientaliste à la manière proche de celle de Schmied (par exemple : Jérôme et Jean Tharaud, *La Fête arabe*, Lapina, 1926, **illustration 4-26**), puis le sous-groupe que l'on peut intituler « *La Gazette du bon ton* »⁸⁵, comprenant notamment George Barbier (une vingtaine de titres pendant les années 1920-1930, par exemple : Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, Piazza, 1928, illustration 4-27), Brunelleschi, Georges Lepape, Charles Martin, André-Édouard Marty, Sylvain Sauvage et Gerda Wegener, enfin un sous-groupe que nous dénommons les « académistes-décorateurs », à l'instar de Maurice de Becque (pas moins de 26 titres sur la même période de référence, par exemple : Vicente Blasco-Ibáñez, *Sonnica la courtisane*, chez l'artiste, 1928, illustration 4-28), de Robert Bonfils, de Pierre Brissaud ou encore de Gustave-Adolphe Mossa. Sylvain Sauvage, que nous avons situé parmi les artistes de *La Gazette du bon ton* sans qu'il n'y ait effectivement collaboré, fut, lui aussi, l'un des

⁸⁵ Du nom du périodique de mode bien connu auquel collaborèrent tous les artistes cités à l'exception de Gerda Wegener et de Sylvain Sauvage dont les travaux sont cependant proches sur le plan esthétique.

architectes du livre notables de l'entre-deux-guerres, réalisant une trentaine d'ouvrages de 1920 aux débuts des années 1930, sur des thèmes souvent « légers » à l'instar de : Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, chez l'artiste, 1930 (illustration 4-29). Ce regard à la loupe porté sur la « petite » zone Art-Déco de la figure 18 donne une idée de la densité en acteurs de la structure proposée, particulièrement élevée, il est vrai, près de son centre. Nous n'avions pas jugé utile d'isoler, dans le champ artistique, un même regroupement « Art-Déco ». Les travaux de peintres quelquefois rattachés à cette bannière, à l'instar de Tamara de Lempicka, d'André Lhote ou de Foujita, relèvent en effet de courants artistiques très divers, allant du cubisme au réalisme poétique. Un tel groupe « art déco » en peinture ne constituerait donc pas un ensemble homogène comme c'est le cas en matière d'illustration.

Il y a lieu enfin de traiter des illustrateurs « généralistes », à l'instar de Serveau, de Constant Le Breton, de Renefer, de Gérard Cochet ou de François-Martin Salvat, tous cités en deuxième ou troisième parties⁸⁶. Ces artistes, positionnés près du centre de la structure et à proximité de la frontière entre le secteur des esthètes et celui des académistes, étaient des professionnels à même d'illustrer à la « manière » de l'une ou l'autre zone, voire à celle des hédonistes⁸⁷. Nous avons évoqué précédemment le parcours de peintre de Serveau. Cet artiste apparaît sur la figure 18 en position homologue à la sienne, en 1930, dans le champ artistique, c'est-à-dire à la frontière entre les deux secteurs. Nous reviendrons au chapitre suivant sur son parcours en traitant de la ligne artistique du *Livre moderne illustré*. Les autres illustrateurs « généralistes » cités, Le Breton, Salvat etc., ne sont pas mentionnés sur la figure. Ils apparaîtraient dans des positions voisines de celles de Serveau, plutôt du côté des académistes pour Le Breton et Cochet, et plutôt dans la zone des esthètes pour Renefer et Salvat.

Parmi les éditeurs actifs en illustration pour le secteur des esthètes, on peut citer Kahnweiler, notamment pour les travaux de Juan Gris, Vollard pour une part des illustrés de Dufy, de Rouault, de Bonnard ou de Chagall, la NRF pour des œuvres de Laboureur, de Galanis ou de Laprade, ou encore Au Sans Pareil pour des travaux de Bonnard, de Chagall, de Dufy, de Lurçat ou de Laboureur. À ces quatre éditeurs « renommés » apparaissant sur la figure 18, on pourrait en ajouter une cinquantaine, comme Crès, La Sirène, Le Sagittaire, Émile-Paul frères etc., plus caractéristiques d'ailleurs du secteur des esthètes que ne le sont les précédents. Vollard intervint en effet de l'avant-garde (Picasso) aux académistes (Émile Bernard) tandis que les publications des trois autres éditeurs se partagent entre la zone des esthètes et celle de l'avant-

⁸⁶ Daragnès fit partie, pendant les années 1920, de ce même groupe des illustrateurs généralistes.

⁸⁷ Mais jamais en tant que membre de l'avant-garde.

garde. Faute de place, nous n'avons reporté sur la figure qu'un seul nom de critique de bibliophilie, Claude Roger-Marx, positionné en 1930 en zone centrale des esthètes compte tenu de ses « prises de position » à cette période⁸⁸. N'apparaît de même qu'une seule revue pertinente pour ce secteur, *Byblis*, alors que plusieurs autres titres de périodiques pourraient également être repris à l'instar de *Plaisir de bibliophile*.

Nous traitons maintenant du secteur des académistes. Celui-ci comporte principalement, selon la figure 18, la nébuleuse « Institut – Beaux-Arts » déjà identifiée pour le champ de l'art ainsi qu'un nouvel ensemble, propre au champ de l'illustration, que nous intitulons la « SGBO » du nom de la Société de la Gravure sur Bois Originale.

Le groupe « Institut – Beaux-Arts » comporte plusieurs peintres déjà cités sur la figure 14 et actifs en illustration. Maurice Denis n'illustra ainsi pas moins d'une quinzaine de titres entre les années 1920 et le début des années 1930, avec la particularité d'avoir été surtout édité par son graveur, Jacques Beltrand (par exemple *Le Livre de Tobie*, Éd. J. Beltrand, 1929, **illustration 4-30**). Georges Desvallières, le co-fondateur avec Denis de « l'Atelier d'Art Sacré », illustra également quelques titres, tous religieux, comme la plupart des œuvres de Denis. Non loin de ce dernier peintre sur les figures 14 et 18, on retrouve Émile Bernard qui illustra cinq ouvrages au cours des années 1920 et 1930, la plupart édités par Vollard à l'instar des *Petites Fleurs* de saint François d'Assise (1928, illustration 4-31). Se rattachent à cette même nébuleuse de l'Institut plusieurs noms « nouveaux » de graveurs comme Bernard Naudin, Henri Le Riche, Albert Decaris, Pierre Dubreuil ou Louis-Joseph Soulas. Le graveur Bernard Naudin (mentionné sur la figure, à proximité du secteur des esthètes) illustra une quinzaine d'ouvrage au cours des années 1920 (par exemple : E. A. Poe, *Le Scarabée d'or*, Chez Martin Kaelin, 1929, illustration 4-32). Prix de Rome en gravure en 1888, Henri Le Riche intervint pour une douzaine de titres à l'instar des *Pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé* (Chez l'artiste, 1928, illustration 4-33). L'artiste fut élu à l'Institut en 1935. Albert Decaris (position reportée sur la figure) illustra 10 ouvrages de 1926 au début des années 1930 (par exemple Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Éd. du Bois Sacré, 1930, illustration 4-34). Prix de Rome 1919, Decaris ne siégea quai de Conti qu'à partir de 1943.

⁸⁸ À titre d'exemple (rapide à exposer) du mode de construction de la figure 18, on peut donner la source du positionnement de Roger-Marx. Le critique répondit en effet en 1930 à une enquête de la revue *Plaisir de bibliophile* sur ses dix livres illustrés préférés depuis 1918. 9 des 10 titres fournis par le critique sont positionnés au sein du secteur des esthètes, avec comme seule exception l'un des ouvrages de Maurice Denis : Georges Première, « Les plus beaux livres illustrés des dix dernières années », dans *Plaisir de bibliophile*, 6^e année, n° 24, 1930, p. 212. On notera qu'à cette date, Roger-Marx ne retint pas un seul titre produit par l'avant-garde.

Pierre Dubreuil et Louis-Joseph Soulas sont deux graveurs membres de la SPGF qui illustrèrent chacun cinq à six titres au cours de la période considérée. Professeur aux Beaux-Arts, le peintre Charles Guérin fait également partie de la nébuleuse de l'Institut. Son nom aurait d'ailleurs pu être reporté sur la figure 14, avec une position se rapprochant de la zone des peintres mondains. L'artiste intervint pour une dizaine d'ouvrages pendant les années 1920 (par exemple : Théophile Gautier, *Fortunio ou l'Eldorado*, Le Livre, 1929, illustration 4-35). On peut ensuite rappeler le cas du peintre orientaliste Rochegrosse, déjà mentionné sur la figure 14, qui illustra dans la même veine plusieurs ouvrages au cours des années 1920. Enfin, nous avons rattaché à cette nébuleuse de l'Institut le peintre et humoriste Jean-Louis Forain, élu quai Conti en 1923. Peu avant son décès en 1931, l'artiste illustra quelques titres de Giraudoux ou de Courteline.

L'autre regroupement significatif du secteur, « la SGBO », rassemble des graveurs sur bois membres de cette société dont le « centrage esthétique » se situe nettement au sein des académistes. Cette nébuleuse de la SGBO se recoupe en partie, comme le montre la figure 18, avec celle de l'Institut. Jacques Beltrand, le graveur de Maurice Denis, par ailleurs illustrateur lui-même et éditeur, fut un membre fondateur et actif de la SGBO. Cet artiste présida également la Société des Peintres Graveurs Français pendant les années 1930 et 1940 et enseigna la gravure sur bois aux Beaux-Arts. Acteur donc de la plupart des institutions pertinentes pour le champ, Beltrand incarne, avec Maurice Denis, le pôle institutionnel de l'activité, au même titre que Henry Bordeaux et Albert Besnard l'incarnent pour les champs littéraire et artistique. Issu d'une famille de graveurs de reproduction, Beltrand illustra lui-même quelques titres (par exemple : Paul Valéry, *Maîtres et amis*, chez l'artiste, 1927, illustration 4-36). Parmi les autres xylographes de la SGBO, on peut citer Paul Baudier (position reportée sur la figure), lui aussi membre d'une famille de graveurs, avec une trentaine de titres à son actif (par exemple : Remy de Gourmont, *Lettres à Sixtine*, André Plicque, 1927, illustration 4-37), Gabriel Belot, qui illustra également plusieurs ouvrages, dont le plus connu, *L'Île Saint-Louis*, date de 1917 (illustration 4-38), Paul-Émile Colin, autre membre fondateur de la société (dont on peut citer : Georges Duhamel, *La Pierre d'Horeb*, Manuel Bruker, 1927, illustration 4-39), Pierre Gusman (positionné sur la figure 18), qui assura le secrétariat de la SGBO pendant toute la durée de son existence et illustra 7 à 8 titres (par exemple : Auguste-Pierre Garnier, *Le Chemin vers la mer*, Garnier frères, 1930, illustration 4-40), Jules-Léon Perrichon, qui travailla surtout pour l'éditeur Helleu et Sergent, avec une quinzaine d'ouvrages réalisés jusqu'en 1926, ou enfin Fernand Siméon, lui aussi partie prenante des premières heures du bois gravé et qui n'illustra pas moins de 30 titres au cours des années 1920 (par exemple : Claude Tillier, *Mon oncle Benjamin*, Helleu

et Sergent, 1926, illustration 4-41). Plusieurs de ces graveurs réalisèrent eux-mêmes une part de leurs ouvrages. Toutefois le plus caractéristique de ces membres de la SGBO à la fois graveurs et architectes de leurs livres est Louis Jou. Cet artiste-artisan réalisa ainsi 35 ouvrages de 1918 aux débuts des années 1930, à l’instar de *L’Évangile selon Saint Matthieu*, Les Livres de Louis Jou, 1928 (illustration 4-42). On notera sur la figure la proximité de Jou avec la zone « Art-Déco ». Ses productions, classées au sein du secteur académique, présentent en effet des éléments décoratifs les rapprochant de cette zone esthétique particulière, plus centrée chez les esthètes. Il faut signaler, enfin, que quelques membres de la SGBO se singularisent en n’appartenant pas au secteur des académistes. Il en est ainsi par exemple de F.-L. Schmied et de R. Bonfils, positionnés tous deux chez les esthètes dans la nébuleuse « art déco », ou encore d’Hermann-Paul, de Falké et de Carlègle que nous retrouverons chez les hédonistes.

Pour clore cette revue du secteur des académistes, il reste à mentionner les illustrateurs « mondains ». Devambez et J.-É. Blanche, présents tous deux sur la figure 14, n’illustrèrent chacun qu’un seul ouvrage au début des années 1920. Ils n’apparaissent donc plus sur la figure 18, du moins en tant qu’illustrateurs⁸⁹. En revanche, on peut signaler dans cette zone plusieurs auteurs d’ouvrages licencieux à l’instar de Luc Lafnet (positionné sur la figure) qui, sous divers pseudonymes, illustra une quinzaine de titres (par exemple : Louise Dormienne, *Les Caprices du sexe*, 1928, illustration 4-43) puis, en s’approchant du pôle temporel, d’Antoine Calbet, avec 6 ou 7 titres, également « légers », publiés à la même période, enfin d’Alméry Lobel-Riche (position reportée sur la figure) et de Paul-Émile Bécot, auteurs tous deux d’une dizaine d’ouvrages de la même veine (par exemple, pour Lobel-Riche : Oscar Wilde, *Salomé*, Éd. d’art Devambez, 1930, illustration 4-44). Nous verrons qu’il y a continuité dans cette zone avec la nébuleuse « grand public » du secteur des hédonistes.

Les principaux éditeurs opérant au sein du secteur des académistes sont – outre Vollard pour Émile Bernard – Léon Pichon (pour un certain nombre des graveurs de la SGBO notamment), Helleu et Sergent ainsi que Devambez, en ayant en tête que plusieurs des artistes « académistes », à l’instar de Jou, s’auto-éditèrent. Le principal critique à l’œuvre dans cette zone est Noël Clément-Janin⁹⁰, comme cela a été mentionné pour le champ artistique. Nous

⁸⁹ Devambez est reporté sur la figure en tant qu’éditeur.

⁹⁰ Le positionnement de Clément-Janin sur la figure 18 (commenté à titre d’exemple) est basé sur les réponses du critique à l’enquête de la revue *Plaisir de bibliophile* déjà citée pour le cas de Claude Roger-Marx. Clément-Janin donna 6 titres centrés parmi les académistes, 3 titres relevant de la nébuleuse « art déco » – donc proches de la frontière académistes/esthètes – et un seul titre, illustré par Hermine David, positionné au sein du secteur des esthètes : Georges Première, « Les plus beaux livres illustrés des dix dernières années », dans *Plaisir*

reportons de même sur la figure 18 la revue *L'Art et les artistes*, celle-ci rendant particulièrement compte des travaux d'illustration de cette partie du champ.

Le secteur des hédonistes comporte les mêmes regroupements que ceux identifiés pour le champ artistique. Le large ensemble des illustrateurs « grand public » s'étend du secteur des académistes jusqu'à l'angle inférieur droit de la figure. Louis Berthomme Saint-André, positionné près du pôle temporel, illustra une dizaine d'ouvrages, tous érotiques (par exemple : Pierre Louÿs, *Trois filles et leurs mères*, Aux dépens d'un amateur, 1929, illustration 4-45). Édouard Chimot présente un profil proche de celui de Berthomme, avec une vingtaine de titres à son actif (par exemple : Pierre Louÿs, *Aphrodite*, chez l'artiste, 1929, illustration 4-46). On pourrait encore citer, dans la même zone, Léon Courbouleix. Carlègle, l'un des illustrateurs « prolifiques » de l'entre-deux-guerres, se situe à l'interface entre les illustrateurs « grand public » et le groupe des « dessinateurs et humoristes ». Comme les artistes précédemment cités, il intervint principalement pour illustrer des textes faciles (par exemple : René Boylesve, *La Leçon d'amour dans un parc*, Mornay, 1929, illustration 4-47). Carlègle fut à la fois membre de la SGBO et l'un des collaborateurs de *La Gazette du bon ton*. Son profil est donc mixte. Non loin de Carlègle sur la figure, on trouve André Collot, lui aussi positionné à l'interface entre les deux groupements du secteur (par exemple : Boccace, *Contes*, Lib. Paul Cotinaud, 1930, illustration 4-48). Comme nous l'avions observé pour le champ de l'art, cette partie haute (sur la figure) de la nébuleuse « grand-public » se présente, au plan esthétique, comme une extension, en mode dégradé, des productions mondaines du secteur académique. En « descendant » dans cette zone, donc en se rapprochant de l'illustration populaire, nous mentionnons Lucien Jaquelux, l'illustrateur attiré chez Ferenczi de Félicien Champsaur. Champsaur et Jaquelux sont d'ailleurs reportés en positions homologues sur les figures 12 et 18. Parmi les nombreux ouvrages produits par ce « tandem », on peut citer, à titre anecdotique, *Le Combat des sexes*, qui a la particularité de comporter, outre les 75 « dessins en bleu » de Jaquelux, quatre hors-texte d'Albert Besnard « de l'Académie française » (l'illustration 4-49 montre un dessin de Jaquelux et l'un de ces hors-texte). Besnard devait avoir quelques affinités particulières avec Champsaur pour prendre part à une telle publication. Dans cette même zone mixte entre éditions littéraires et illustrés populaires, on pourrait également citer les travaux d'Henri Armengol et de Fabius Lorenzi, qui intervinrent d'ailleurs quelquefois avec Jaquelux.

de bibliophile, 6^e année, n° 24, 1930, p. 212. On notera que les positionnements de Clément-Janin sont homologues entre le champ de l'art (figure 14) et celui de l'illustration (figure 18).

La nébuleuse des réalistes et des expressionnistes (« L'École de Paris ») déborde, rappelons-le, sur le secteur des hédonistes, près du centre de la structure. Parmi les illustrateurs œuvrant dans cette zone, on trouve notamment le belge Frans Masereel, un graveur sur bois qui illustra 11 titres de 1920 à 1928 (par exemple : Romain Rolland, *Jean-Christophe*, 5 vol., Albin Michel, 1925-1927, illustration 4-50) ainsi que le peintre Pascin, dont nous avons évoqué le parcours. Cet ami de Daragnès et de Gus Bofa illustra de l'ordre de cinq ouvrages au cours des années 1920 (par exemple : Charles Perrault, *Cendrillon*, Trémois, 1929, illustration 4-51).

Avant d'aborder la nébuleuse des « dessinateurs et humoristes », on peut traiter du cas particulier d'Hermann-Paul. Cet artiste, anarchiste, dreyfusard et pacifiste avant la Grande Guerre, collaborait à l'époque à *L'Assiette au beurre* et à d'autres périodiques humoristiques. Pendant le conflit, il devint « jusqu'au-boutiste » et ce fut en réaction vis-à-vis de l'esprit cocardier d'Hermann-Paul et du Salon des Humoristes dont il était l'une des figures que Gus Bofa fonda, avec Daragnès et leurs amis du *Crapouillot*, le Salon de l'Araignée. Hermann-Paul termina sa carrière au périodique d'extrême-droite *Je suis partout*. L'artiste apparaît sur la figure 18 dans la zone des « polémistes », à l'instar, comme nous l'avons explicité précédemment, d'Henri Béraud pour le champ littéraire et de Camille Mauclair pour celui de l'art. Membre de la SGBO, Hermann-Paul intervint essentiellement par la gravure sur bois et fut l'un des plus actifs illustrateurs de la période avec près d'une trentaine d'ouvrages entre 1918 et 1930 (par exemple : Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, Mornay, 1928, illustration 4-52).

La nébuleuse des « dessinateurs et humoristes » comporte en premier lieu Gus Bofa, positionné à proximité des expressionnistes. Nous avons évoqué la carrière de cet artiste en seconde partie. Bofa réalisa une trentaine d'ouvrages entre 1918 et le début des années 1930, notamment des albums dont il était le seul auteur, texte et images (par exemple : *Malaises*, Terquem, 1930, illustration 4-53). L'une de ses œuvres-maîtresses en matière d'illustration de textes est *L'Assassinat considéré comme un des beaux-arts* de Thomas de Quincey, Éd. Eos, 1930 (illustration 4-54). Jean Bruller est reporté sur la figure non loin de Gus Bofa dont il était, aux dires de ce dernier, un imitateur (par exemple : Jean Racine, *Les Plaideurs*, Les Bibliophiles du Palais, 1932, illustration 4-55). Bruller avait également une activité de critique de bibliophilie. Son nom apparaît donc en police *Segoe print*. L'artiste n'avait à l'époque aucune « existence » dans le champ littéraire. Il est cependant remarquable de noter que Gisèle Sapiro⁹¹

⁹¹ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953, op. cit.*, p. 87.

place le même Jean Bruller, devenu Vercors, dans le champ littéraire de l'Occupation en position strictement homologue à la sienne, dix ans auparavant, dans le champ de l'illustration !

Vient ensuite, dans la même nébuleuse, tout un groupe de « dessinateurs » parmi lesquels on peut citer Pierre Falké, Joseph Hémard, Guy Arnoux, Lucien Boucher et Jacques Touchet. Seuls Falké, Hémard et Boucher apparaissent sur la figure. La plupart de ces artistes furent des proches de Gus Bofa et de Daragnès, participèrent au Salon de l'Araignée et furent partie prenante de l'aventure de La Banderole. Falké illustra de l'ordre de 25 titres entre 1918 et le début des années 1930 (par exemple : Auguste Gilbert de Voisins, *Le Bar de la Fourche*, L'Artisan du livre, impr. Daragnès, 1928, illustration 4-56). Avec une cinquantaine d'ouvrages à son actif sur la même période, Hémard est sans doute l'illustrateur le plus productif de l'entre-deux-guerres, devançant ainsi Daragnès, avec, il est vrai, des thèmes abordés plus « faciles » que ceux traités par ce dernier. Un exemple typique des productions d'Hémard est : Georges Courteline, *Le Train de 8h47*, Éd. du Trianon, 1930, illustration 4-57. Arnoux, spécialisé en ouvrages militaires, n'était intervenu « que » pour une quinzaine de titres (par exemple : Henri Béraud, *Le Vitriol de lune*, Mornay 1931, illustration 4-58). L'artiste avait collaboré, comme Carlègle, à *La Gazette du bon ton*. Il apparaît en fait un « pontage » entre cette zone des dessinateurs, dans le secteur des hédonistes, et la nébuleuse « Art-Déco » dans le secteur des esthètes. Des artistes ayant « au départ » des profils esthétiques assez proches, comme Guy Arnoux et Charles Martin, firent en effet carrière dans l'une ou l'autre zone, après avoir, le cas échéant, franchi la « porte-étroite » en référence à la figure 16. Jacques Touchet a, lui, un profil plus proche de celui d'André Collot, mentionné précédemment (exemple-type de ses ouvrages : *Les Quinze Joies du mariage*, Kieffer, 1930, illustration 4-59). Lucien Boucher, enfin, qui était intervenu, rappelons-le, à La Banderole proposait des illustrations assez proches, dans leur dessin, de celles d'Albert Dubout évoqué ci-dessous (exemple-type d'œuvre de Lucien Boucher : François Villon, *Poésies*, Éd. du Trianon, 1930, illustration 4-60).

Nous terminons cette revue de la nébuleuse des « dessinateurs et humoristes » en citant le jeune Albert Dubout dont le premier livre illustré, *Les Embarras de Paris* de Boileau, parut chez Kra en 1929 (illustration 4-61). Ses ouvrages en série sur Rabelais, Villon, Daudet etc. rencontrèrent par la suite un grand succès.

Le secteur des hédonistes constitua globalement, pendant l'entre-deux-guerres, un créneau commercial significatif. De nombreux éditeurs, petits ou prestigieux, s'y intéressèrent par conséquent. On observe ainsi une large dispersion des intervenants sans lien évident, la

plupart du temps, avec les profils des artistes concernés⁹². On retrouve par exemple Léon Pichon pour Carlègle et Hermann-Paul, ces deux illustrateurs étant des graveurs sur bois dont l'éditeur se fit une « spécialité ». René Kieffer intervint pour des artistes aussi différents que Joseph Hémard et Frans Masereel. Il en est de même pour Devambez qui édita à la fois Chimot et Arnoux etc. Nous avons déjà mentionné Jean Bruller comme le critique le plus pertinent pour le secteur ainsi que *Le Crapouillot* en tant que « revue » caractéristique. Un seul « Salon » apparaît sur la figure 18, le Salon de l'Araignée. Celui-ci, lancé comme nous l'avons vu par Gus Bofa, est en effet centré sur le secteur des hédonistes⁹³. Il faut cependant rappeler que ce Salon exposa des artistes allant bien au-delà du cercle des humoristes proches de son fondateur. Il accueillit ainsi Pascin, le jeune surréaliste Yves Tanguy, Laboureur ou encore l'expressionniste allemand George Grosz. La toile de l'Araignée sur la figure 18 s'étendrait donc à presque tous les secteurs, à l'exception sans doute de celui des académistes.

Les « mauvais maîtres » et les « métèques » de l'illustration

La littérature et l'art eurent leurs ténors, Béraud et Mauclair, en matière de polémique envers les mauvais maîtres et les métèques. Cette même polémique – homologue – exista au sein du champ de l'illustration. Elle fut cependant portée, dans ce cas, par de multiples acteurs relevant généralement du clan des « académistes », à l'instar de Massis en littérature.

On se souvient ainsi des vitupérations de Noël Clément-Janin à l'encontre des « rébus » de Picasso censés illustrer les *Saint Matorel* de Max Jacob⁹⁴ ou d'Armand Lanoux déplorant encore, en 1937, le mauvais exemple donné par Derain avec *L'Enchanteur pourrissant*⁹⁵. Les fauves et les cubistes, même assagis, se virent ainsi accusés, tout au long de l'entre-deux-guerres, d'avoir dévoyé l'art d'illustrer. Des arguments racistes ou à connotation politique furent également utilisés dans ces débats. Le même Clément-Janin parlait, par exemple, de l'« illustration d'extrême gauche »⁹⁶ pour désigner les travaux des « déformateurs », termes que l'on pourrait imaginer correspondre aux artistes de l'avant-garde, surréaliste en l'occurrence. Mais il n'en est rien et le critique entendait par là les cubistes ou ex-cubistes et la plupart des artistes du secteur des « esthètes » dans notre structure. Clément-Janin s'en prit aussi aux illustrateurs étrangers et visiblement aux expressionnistes d'origine juive :

⁹² Aucun nom d'éditeur n'est donc reporté sur la figure 18 pour le secteur.

⁹³ A *contrario* de la plupart des autres expositions ou Salons, ouverts aux travaux de toutes catégories.

⁹⁴ Citation fournie dans le chapitre Réception de l'œuvre de Kahnweiler.

⁹⁵ Citation complète dans les premières pages de cette partie.

⁹⁶ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928, op. cit.*, vol. 1, p. 105.

Comme bien l'on pense, cette Fantaisie autorise tous les délires. Les uns sont exquis, et les autres exécrables. On prisera l'esprit de Laboureur, la grâce de Marie Laurencin [...], mais on goûtera moins la lourdeur, la niaiserie et la trivialité de certains autres, venus des bords lointains des marécages lithuaniens, polonais, tchéco-slovaques ou des Échelles du Levant⁹⁷.

Les métèques de Mauclair sévissaient donc également en illustration ! Ce que le libraire et éditeur Léopold Carteret confirmait en s'en prenant, lui, à l'art nègre envahissant les livres :

L'art nègre [les italiques sont de l'auteur], ne souriez pas, nous est parfois, sinon imposé, du moins largement offert, et si nous ne résistons pas, *quel avenir noir* ce serait pour l'amateur de livres illustrés !⁹⁸

Sur ce thème, on se rappellera d'ailleurs l'intervention de Pierre Mornand à propos des illustrations de Derain pour *L'Enchanteur pourrissant* :

Nous avons sous les yeux des images évocatrices de contrées lointaines et barbares où, [...], des êtres aux formes simiesques serpentent, s'accroupissent ou s'érigent immuables comme des idoles nègres⁹⁹.

Les deux sujets de polémique, mauvais maîtres et métèques, se trouvaient ainsi réunis.

Le champ de l'illustration de vulgarisation

La structure du champ de l'illustration littéraire présentée sur la figure 18 couvre tous les niveaux de l'édition illustrée, depuis les ouvrages de prestige d'un Daragnès en passant par les opuscules de luxe d'un Kahnweiler jusqu'aux séries de vulgarisation comme *Le Livre moderne illustré*. Clément Serveau, par exemple, apparaît sur cette figure en tant qu'illustrateur à la fois pour l'édition de luxe et pour « sa » collection chez Ferenczi. Il peut cependant être utile, notamment pour la réinterprétation de l'œuvre de cet artiste, d'examiner spécifiquement la structure d'un sous-champ de l'illustration correspondant aux seules séries de vulgarisation.

Le créneau éditorial de la vulgarisation littéraire fut principalement occupé pendant l'entre-deux-guerres par les collections de Fayard (*Le Livre de demain*) et de Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*)¹⁰⁰. La structure proposée *in fine* pour cette activité sera donc bâtie sur la base de ces deux séries. Les historiens du livre ou de l'édition considèrent souvent ces collections comme des publications intermédiaires entre les ouvrages de luxe et les illustrés populaires¹⁰¹. Un tel point de vue amènerait à positionner ces séries (auteurs et artistes) en partie droite des

⁹⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁸ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, *op. cit.*, vol. 3, p. 12.

⁹⁹ Pierre Mornand, « André Derain », dans *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁰ Les « anciennes » séries, comme *La Modern-Bibliothèque* du même Fayard, allaient bientôt disparaître, rappelons-le, et les collections concurrentes, comme celle de Baudinière, avaient une diffusion marginale.

¹⁰¹ Par exemple : Isabelle de Conihout, « La conjoncture de l'édition », dans *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, *op. cit.*, p. 85.

figures 12 et 18, typiquement dans la zone « grand public » de ces structures. L'examen de la littérature proposée par ces collections, d'une part, et du positionnement dans le champ de leurs illustreurs, d'autre part, montre que cette interprétation n'est pas fondée. Le sous-champ de l'illustration de vulgarisation présente au contraire une structure homologoue, pour l'essentiel, à celle du champ général. Il est ainsi possible de représenter, selon la figure 19 ci-dessous, le « millefeuille » des quatre champs homologues considérés dans cette recherche, celui de la littérature (figure 12), celui de l'art (figure 14), celui de l'illustration (figure 18), enfin celui de l'illustration de vulgarisation.

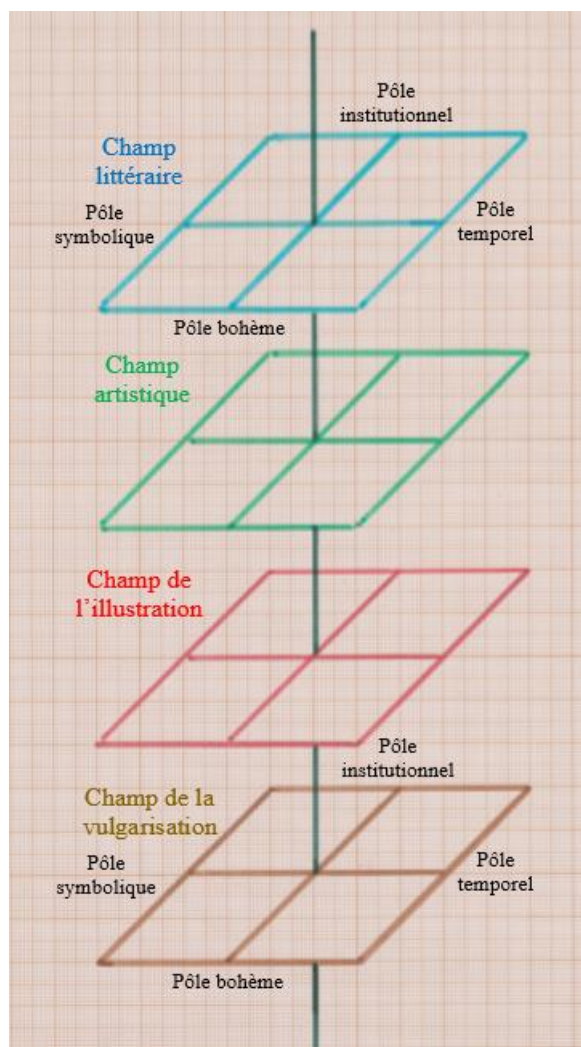


Figure 19 Les quatre champs homologues considérés dans cette thèse

Cette dernière activité présente toutefois la particularité d'avoir une « emprise » réduite par rapport au champ général de l'illustration en termes à la fois de littérature proposée et d'artistes impliqués. Nous nous proposons donc, dans ce paragraphe, de documenter cette

emprise apparaissant sous la forme d'une zone grise sur la figure 20 ci-dessous. La structure proprement dite de l'illustration de vulgarisation ne sera présentée qu'au chapitre suivant après l'examen du parcours dans le champ du *Livre moderne illustré*.

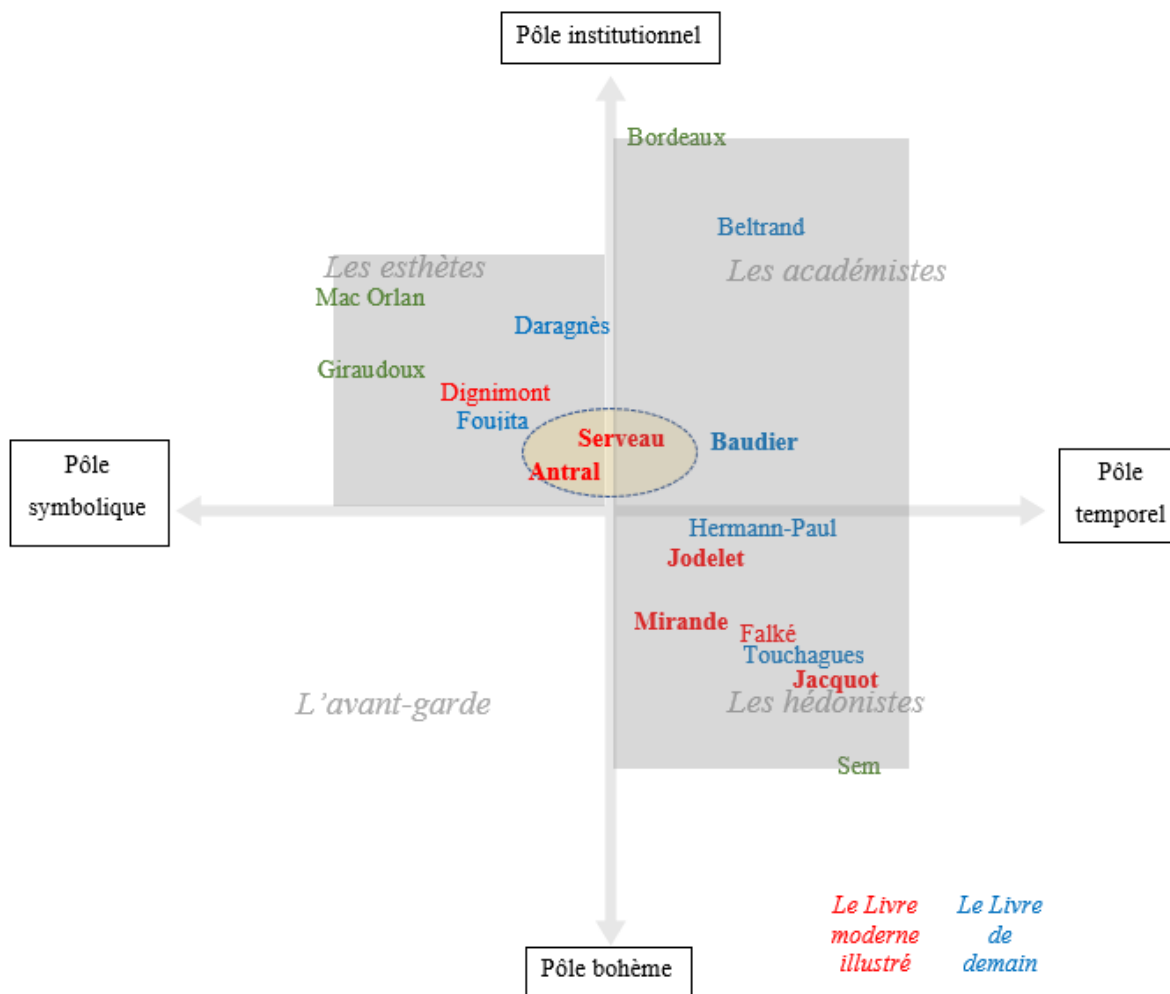


Figure 20 Le champ de l'illustration de vulgarisation

Sur le plan littéraire, on observe, tout d'abord, que ni la collection de Fayard, ni celle de Ferenczi ne comportent de textes d'avant-garde. Dans le secteur des esthètes, ces séries n'ont diffusé d'ouvrages que jusqu'à un certain niveau symbolique. Gallimard, en effet, n'avait pas souhaité, comme nous l'avons indiqué, voir ses auteurs diffusés dans ces collections « grand public ». Giraudoux (position en vert sur la figure), principalement publié par Ferenczi, et Mac Orlan, réédité pour un titre¹⁰² par Fayard, marquent ainsi, en référence à la figure 12, la limite

¹⁰² Pierre Mac Orlan, *Marguerite de la nuit*, bois originaux de Guy Dollian, Fa150, 1935.

dans ce secteur de l'emprise littéraire de l'activité. Comme nous l'avons vu en troisième partie, le principal pourvoyeur de textes dans cette zone fut Grasset, avec notamment ses 4 M, Mauriac, Maurois, Montherlant et Morand. On y trouve aussi, dans les deux collections, les œuvres de Colette. Les romans de « mœurs modernes », tels que nous les avons dénommés, ceux de Lucie Delarue-Mardrus par exemple, (RMM sur la figure 12), constituent toutefois l'essentiel des ouvrages « esthètes » diffusés par Fayard comme par Ferenczi.

Chez les académistes, l'emprise littéraire du sous-champ de vulgarisation s'étend presque jusqu'au pôle institutionnel puisque Fayard, notamment, diffusa largement les romans d'un Henry Bordeaux, par exemple. En revanche, ni l'une ni l'autre collection ne publia de romans notoirement « grand public », comme ceux de Delly par exemple. L'emprise de l'activité (zone grise) est donc tronquée sur la droite de la figure, y compris dans le secteur « hédoniste ». L'essentiel en fait des textes académistes réédités par Fayard et par Ferenczi étaient constitués de romans de « mœurs anciennes » (RMA sur la figure 12), faisant pendant aux romans de « mœurs modernes » chez les esthètes. Au sein du secteur hédoniste, enfin, les deux éditeurs s'en tinrent, pour leurs collections de vulgarisation, à un niveau minimum de littérature. Il n'y a donc ni roman populaire ni écrits trop faciles dans les deux séries, la limite, inférieure sur la figure, de l'activité pouvant correspondre à un ouvrage comme *La Ronde de nuit* de l'humoriste Sem¹⁰³.

Pour ce qui est des illustrateurs et de leurs travaux, nous avons procédé à un recensement des intervenants pour les deux collections¹⁰⁴. On ne trouve, parmi ceux-ci, ni artiste d'avant-garde¹⁰⁵ ni aucun des « grands esthètes »¹⁰⁶ cités sur la figure 18. Mais on n'observe pas, non plus, d'illustrateurs notoirement « grand public » à l'instar de Chimot ou de Collot, positionnés dans la partie droite de la même figure. Les cas d'artistes opérant à la fois pour ces collections et pour des illustrés populaires sont de même rarissimes¹⁰⁷. En première approche, il y aurait donc un recouvrement entre la zone grise correspondant à l'emprise littéraire de l'activité et l'espace des illustrateurs de ces collections. Nous affinerons cette analyse au chapitre suivant. À ce stade, nous souhaitons simplement donner un éclairage sur le positionnement des acteurs

¹⁰³ Sem, *La ronde de nuit*, dessins de Sem gravés sur bois par L. André, Fa6, 1923.

¹⁰⁴ Cette répartition des illustrateurs par secteur a été présentée en détail pour *Le Livre moderne illustré*. Un travail équivalent a été effectué pour *Le Livre de demain*.

¹⁰⁵ Comme nous l'avons précisé, deux des illustrateurs du *Livre moderne illustré*, Prassinis et Colucci, ont « côtoyé » l'avant-garde mais sans vraiment en faire partie.

¹⁰⁶ Les Dufy, les Rouault, etc.

¹⁰⁷ À titre de rappel, nous n'avons identifié, pour *Le Livre moderne illustré*, qu'un seul illustrateur, Michel Jacquot, qui ait eu ces deux activités.

de cette activité, celui des illustrateurs principaux des deux séries et celui de quelques intervenants particuliers, mentionnés ici parce que déjà cités au titre du champ artistique (figure 14) ou du champ de l'illustration (figure 18).

Nous avons d'abord fait apparaître sur la figure 20 une « nébuleuse jaune » située en position centrale à cheval entre le secteur des esthètes et celui des académistes. Cette zone correspond aux positionnements d'une dizaine d'illustrateurs parmi les principaux intervenants des deux séries¹⁰⁸ : Jean Lébédoff (illustration 4-62), Renefer (illustration 4-63) et Jean-Alexis Morin-Jean (illustration 4-64) pour *Le Livre de demain*, Clément Serveau¹⁰⁹, Gérard Cochet, François-Martin Salvat, Georges Tcherkessof et Robert Antral pour *Le Livre moderne illustré*, enfin Roger Grillon et Constant Le Breton pour les deux collections. Seuls Serveau et Antral (illustration 4-65), qui apparaissaient sur la figure 18, sont reportés nommément au sein de ce groupement (leur nom est repris en rouge au titre de la collection de Ferenczi et en gras en tant qu'illustrateur principal). Les artistes de cette « nébuleuse jaune » sont typiquement des illustrateurs « généralistes », comme Serveau, Salvat ou Le Breton¹¹⁰, ou des artistes positionnés dans l'un ou l'autre secteur mais à proximité de la frontière entre académistes et esthètes. Paul Baudier, l'un des principaux intervenants du *Livre de demain* (son nom apparaît en bleu et en gras) (illustration 4-66), est en revanche reporté, comme sur la figure 18, en « plein » secteur des académistes, au sein de la nébuleuse de la SGBO, une société dont il était, comme cela a été évoqué, un membre actif. Trois autres illustrateurs principaux, cette fois de la collection de Ferenczi, sont positionnés parmi les hédonistes¹¹¹, dans la nébuleuse des « dessinateurs et humoristes » : Jodelet, Mirande et Jacquot.

Quelques autres noms sont reportés sur la figure au titre, cette fois, de cas particuliers¹¹². On retrouve ainsi, pour *Le Livre de demain*, Jacques Beltrand, Foujita, Daragnès, Hermann-Paul, Louis Touchagues et Sem. Hermann-Paul, positionné dans la zone des « polémistes » (figure 18), illustra quatre titres de la collection. Foujita¹¹³ (illustration 4-67), Daragnès¹¹⁴

¹⁰⁸ La liste des principaux illustrateurs du *Livre moderne illustré* a été donnée en troisième partie. Celle de la collection Fayard est fournie en référence : Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, 2014, *op. cit.*, vol. 1, p. 67.

¹⁰⁹ Nous ne donnons pas de références d'illustration, sauf exceptions, pour les intervenants du *Livre moderne illustré*, celles-ci ayant été largement fournies en troisième partie.

¹¹⁰ Comme nous l'avons signalé en troisième partie.

¹¹¹ Se référer à la typologie des illustrateurs du *Livre moderne illustré* présentée en troisième partie.

¹¹² Les positions de ces illustrateurs ne sont pas données en date de leur intervention mais sont reprises de la figure 18.

¹¹³ Pierre Louÿs, *Les aventures du roi Pausole*, bois gravés de Foujita, Fa36, 1925.

¹¹⁴ Eugène Montfort, *La Belle-Enfant*, bois gravés de Daragnès, Fa24, 1925.

(illustration 2-24 à 2-26) et Beltrand n'intervinrent que pour un ouvrage chacun. Comme nous l'avons vu, Daragnès joua probablement un rôle de conseil pour Fayard au lancement de la série. Quant à Beltrand, qui incarne le pôle institutionnel du champ, il fut sollicité en 1924 par Fayard pour graver des dessins de Victor Hugo accompagnant un texte de Louis Barthou¹¹⁵. L'éditeur sollicita Foujita en 1925 en réaction sans doute à l'intervention de Dignimont pour *Le Livre moderne illustré*. Touchagues¹¹⁶ (illustration 4-68) et Sem¹¹⁷ (illustration 4-69), enfin, sont deux humoristes. Nous n'avons reporté sur la figure, pour la collection de Ferenczi, que Dignimont qui illustra, à la demande de son ami Serveau, deux titres de la série¹¹⁸, et Pierre Falké. Cet artiste, présent au sein de la nébuleuse des dessinateurs sur la figure 18, travailla en fait pour les deux collections, souvent pour imager des textes « exotiques », à l'instar de *L'Île de volupté* de Myriam Harry¹¹⁹ ou de *La Dame de Malacca* de Francis de Croisset¹²⁰.

Cette brève présentation permet de confirmer que l'emprise littéraire et artistique de cette activité de vulgarisation n'est en aucun cas limitée à la région « grand public » des champs concernés comme cela a pu être suggéré. Le champ de l'illustration de vulgarisation présente au contraire une structure analogue à celle du champ principal, avec cependant une « bande passante » restreinte, excluant notamment l'avant-garde et décentrée vers les académistes. Nous reprendrons cette analyse après avoir traité plus en détail du *Livre moderne illustré*.

Le parcours dans le champ de la gravure sur bois

Nous avons évoqué précédemment les parcours de divers auteurs et artistes dans leurs champs respectifs. Il est évidemment possible de faire de même pour des illustrateurs. C'est notamment ce que nous ferons par la suite en réinterprétant l'œuvre de Daragnès ou celle de Serveau. Nous faisons le choix ici d'examiner le parcours non d'un acteur du champ, mais d'une technique de gravure. L'« histoire » de la gravure sur bois est en effet un élément-clef de la compréhension de l'illustration de l'entre-deux-guerres. Ce parcours est décrit sur la figure 21 ci-dessous.

¹¹⁵ Louis Barthou, *Les amours d'un poète*, dessins de Victor Hugo gravés par J. Beltrand, Fa17, 1924.

¹¹⁶ Michel Georges-Michel, *Les montparnos*, bois de Louis Touchagues, Fa125, 1933. Touchagues, également peintre, apparaissait sur la figure 14.

¹¹⁷ Déjà cité comme auteur.

¹¹⁸ Notamment Francis Carco, *Les innocents*, bois gravés de Dignimont, Fe7, 1924, illustration 3-23.

¹¹⁹ Myriam Harry, *L'île de volupté*, bois de Pierre Falké, Fa7, 1923.

¹²⁰ Francis de Croisset, *La dame de Malacca*, bois de Pierre Falké, Fe286-287, 1938.

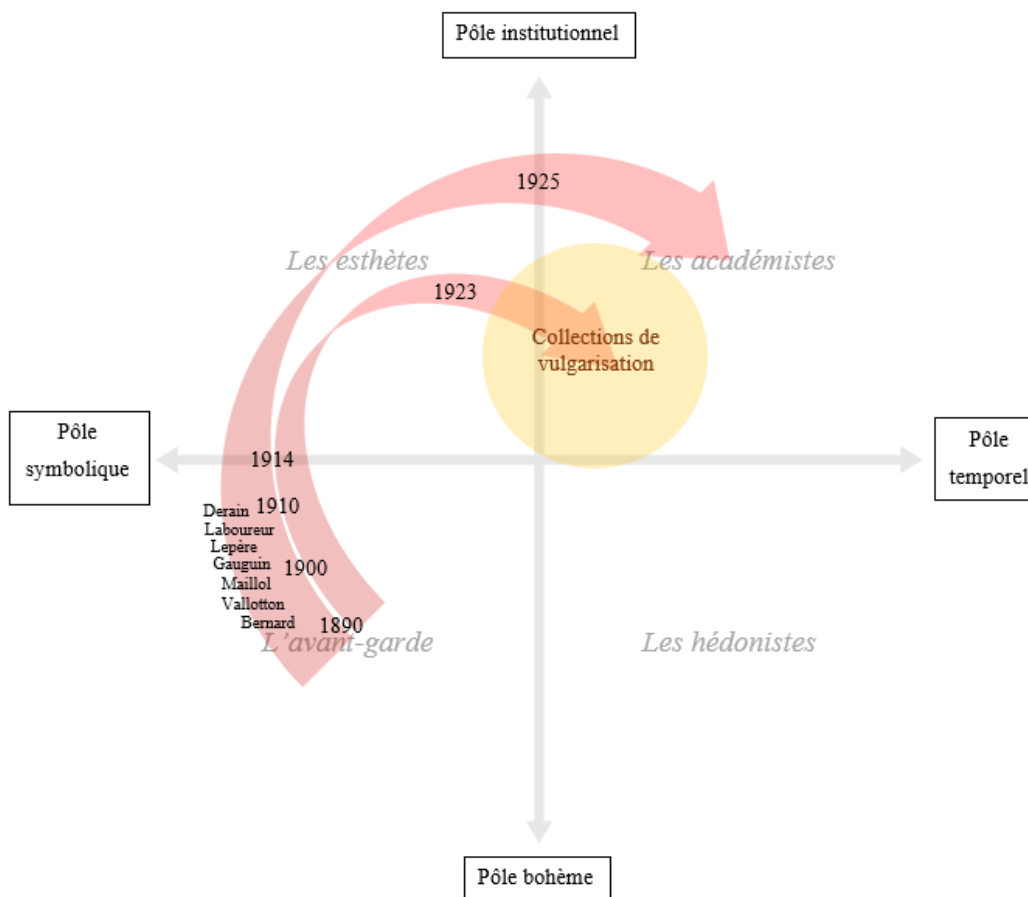


Figure 21 Le parcours de la gravure sur bois

Celle-ci représente le champ global de l'illustration et son évolution au cours du temps, la figure 18 étant une « photographie » de sa structure en 1930. La « nouvelle » gravure sur bois, dite sur bois de fil, émergea en France dans l'avant-garde aux environs de 1890, avec comme principaux acteurs à l'époque Émile Bernard, Félix Vallotton, Aristide Maillol et Paul Gauguin. Parallèlement à ce mouvement, plusieurs graveurs sur bois de reproduction se convertirent, sous l'influence d'Auguste Lepère, à la gravure de création. Ce dernier incita également de jeunes artistes, comme Jean-Émile Laboureur, à pratiquer ce procédé. Le nombre d'acteurs en matière de gravure sur bois s'accrut donc pendant les années 1900-1910. Il s'agissait cependant encore d'une technique d'avant-garde lorsqu'Apollinaire et Derain la choisirent en 1909 pour illustrer *L'Enchanteur pourrissant*, d'autant plus que l'artiste prit le parti d'un dessin primitif et d'une taille grossière. Mais, dès 1914, ce procédé commençait à se répandre et plusieurs de ses praticiens initiaux, comme Laboureur, l'abandonnèrent.

La gravure sur bois, délaissée par l'avant-garde en 1918, se développa alors, de manière fulgurante, tout à la fois chez les esthètes et chez les académistes à la faveur notamment des transferts de l'un à l'autre secteur à l'issue du conflit. La demande était telle au début des années 1920 qu'il fallut même convertir à cette technique des dessinateurs du secteur des hédonistes, tâche à laquelle Daragnès s'employa. Du fait de cet engouement, Fayard puis Ferenczi firent le choix du bois gravé pour accompagner, en 1923, leurs nouvelles séries de vulgarisation.

Dès lors, ce procédé parut galvaudé aux yeux des bibliophiles et, en 1925, la plupart des artistes « esthètes » l'avaient, à leur tour, abandonné pour l'eau-forte ou pour la lithographie¹²¹. Seuls les graveurs de la nébuleuse SGBO, au sein donc des académistes, persistèrent quelques temps dans cet art. Mais à la fin des années 1930, cette société avait disparu. Il n'y avait guère alors que les illustrateurs œuvrant pour Fayard et pour Ferenczi et quelques artistes de province qui pratiquaient encore cette technique. Au lendemain de la dernière guerre mondiale, le bois gravé « disparut », en même temps que les deux collections de vulgarisation.

Des appariements artistes-auteurs par homologie

Le modèle proposé et son application à l'appariement artiste-auteur

Nous présentons rapidement dans ce paragraphe le modèle conceptuel de l'illustration développé dans cette thèse puis une première mise en œuvre de celui-ci pour rendre compte des appariements artistes-auteurs observés.

Pierre Bourdieu a en quelque sorte résumé sa théorie des champs en une seule formule :

$$(\text{disposition} + \text{capital}) \times \text{champ} = \text{pratique}^{122}$$

Dans un champ culturel, par exemple, une œuvre (« pratique » dans l'équation ci-dessus) résulte ainsi de la conjonction entre les dispositions de son auteur (« disposition + capital ») et sa position dans le champ (effet de champ). Bourdieu observe par ailleurs, en situation stable¹²³, un ajustement « quasi miraculeux »¹²⁴ entre les dispositions des acteurs et les positions qu'ils occupent. Nous reviendrons ci-après sur cette nouvelle homologie et ses exceptions. Il se déduit,

¹²¹ Nous traitons de la gravure sur bois en noir et non du procédé sophistiqué de reproduction des images en couleurs par des passes multiples de gravures sur bois, tel que Daragnès s'en fit une spécialité.

¹²² Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 479.

¹²³ Ce qui est, rappelons-le, notre hypothèse de départ.

¹²⁴ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *art. cit.*, p. 116 et Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 226.

à ce stade, de ce constat et de la formule ci-dessus que la position d'un acteur dans son champ détermine, en règle générale, tous les éléments liés à sa pratique.

Appliqué à l'illustration, ce principe permet déjà d'affirmer que les modalités d'appariement illustrateur-texte (qui relèvent de la « pratique ») sont largement définies par la position de l'artiste dans la structure (figure 18). Il en est ainsi par exemple de l'alternative texte contemporain/texte classique ou ancien. Les académistes, artistes et auteurs réunis par homologie, « ne reconnaissent [en effet] leurs contemporains que dans le passé »¹²⁵ tandis que les acteurs de l'avant-garde « n'ont de contemporains qu'ils reconnaissent et qui les reconnaissent que parmi les autres producteurs d'avant-garde »¹²⁶. Il s'ensuit *a priori* une propension des artistes à intervenir pour des œuvres classiques allant en croissant du secteur de l'avant-garde à celui des esthètes, puis de celui des esthètes à celui des académistes¹²⁷.

Dès lors qu'il est question de textes contemporains, c'est-à-dire d'œuvres représentant (encore, le cas échéant) un enjeu dans le champ littéraire – « un auteur du passé est présent [dans le champ] dans la mesure exacte où il est encore un enjeu »¹²⁸ rappelle ainsi Bourdieu –, la formule du sociologue peut être appliquée, selon le modèle développé dans cette recherche, de manière différentielle entre le champ de l'illustration et celui de la littérature, ce qui donne :

$$(\text{disposition} + \text{capital})^{I/A} \times \text{champ}^{I/A} = \text{pratique}^{I/A}$$

où l'exposant I/A a trait au rapport entre l'illustrateur et l'auteur.

En termes d'appariement entre acteurs contemporains, cette formule se traduit par une condition d'homologie de position. L'association entre un illustrateur et un écrivain a ainsi d'autant plus de chance de se produire que les deux intervenants se trouvent en positions homologues, ou du moins rapprochées, dans leurs champs respectifs (figure 19) (effet différentiel de champ)¹²⁹.

Le modèle de l'illustration proposé ici stipule, en réalité, que les appariements artiste-auteur sont tous régis par une règle d'homologie entre le champ de l'illustration et celui de la

¹²⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 263.

¹²⁶ *Loc. cit.*

¹²⁷ Le cas du secteur des hédonistes est plus complexe à « déduire » du modèle. Nous verrons ultérieurement ce qu'il en est.

¹²⁸ *Loc. cit.*

¹²⁹ Les affinités particulières existant entre des artistes et des auteurs situés en positions homologues ont, bien entendu, déjà été soulignées. Cf. par exemple Dario Gamboni, « À travers champs : pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique », *art. cit.*, p. 26. En revanche, les implications en matière d'illustration d'une homologie de position n'ont pas fait jusqu'ici l'objet de développements.

littérature : homologie préférentielle avec la littérature passée pour certains secteurs du champ, homologie de position pour la littérature contemporaine, en vigueur dans tous les secteurs.

Cette règle de l'homologie n'est qu'une autre manière de traduire l'adage bien connu « qui se ressemble s'assemble ». Pour les acteurs contemporains des deux champs, nous nous sommes « simplement » employés, en bâtissant les structures homologues de la littérature et de l'illustration (figures 12, 14, 18 et 20), à préciser ce que « se ressembler » veut dire.

Un corollaire de cette règle de l'homologie est la « spécialisation » de chacun des secteurs du champ (figures 18 et 20), voire de certaines zones à l'intérieur de ces secteurs, en termes de genre littéraire, par transposition homologique de la cartographie des genres apparaissant dans la structure de la littérature (figure 12) vers la structure de l'illustration (figures 18 et 20).

Au-delà des effets de champ considérés jusqu'ici, les formules proposées font apparaître une autre condition d'appariement illustrateur-auteur ayant trait cette fois aux dispositions de l'artiste. Celles-ci doivent en effet être adaptées à l'auteur et au texte. Les dispositions étant, en règle générale, ajustées aux positions, ainsi que nous l'avons vu, cette condition s'efface la plupart du temps devant l'homologie. Mais il existe des exceptions. Un artiste et un auteur peuvent ainsi occuper des positions homologues en ayant eu, par exemple, des parcours très différents, d'où des dispositions inadaptées les unes aux autres, et une probabilité d'appariement faible ou nulle. Nous expliquerons ainsi, par exemple, l'absence de tout projet de collaboration entre certains acteurs pourtant bien « placés » pour faire œuvre commune.

Il convient enfin de noter que ces règles d'appariement ne valent que si l'illustrateur ou les deux acteurs de l'ouvrage sont « libres » de leur choix. Un éditeur peut en effet solliciter un artiste qui, du fait de sa position dans le champ, serait *a priori* peu enclin à intervenir pour le projet considéré. Il semble cependant que, dans la majorité des cas, les éditeurs ont fait le choix de l'homologie – sans le formuler ainsi, bien sûr – par ce que celle-ci avait toutes les chances d'aboutir à un ouvrage réussi, comme nous le verrons à propos de la résonance symbolique images-texte. Nous donnerons cependant des exemples de ces « exceptions à la règle » attribuables à une intervention de l'éditeur.

Une règle de l'homologie largement vérifiée

Nous avons tout d'abord cherché à vérifier la validité du modèle proposé à propos du choix entre littérature contemporaine et textes classiques. Un échantillon de 1 700 ouvrages de

l'entre-deux-guerres¹³⁰ a ainsi été classé entre les quatre secteurs de la structure (figure 18). Nous avons ensuite relevé la proportion de textes contemporains pour chacune de ces régions. La figure 22 ci-dessous fait état de ce relevé.

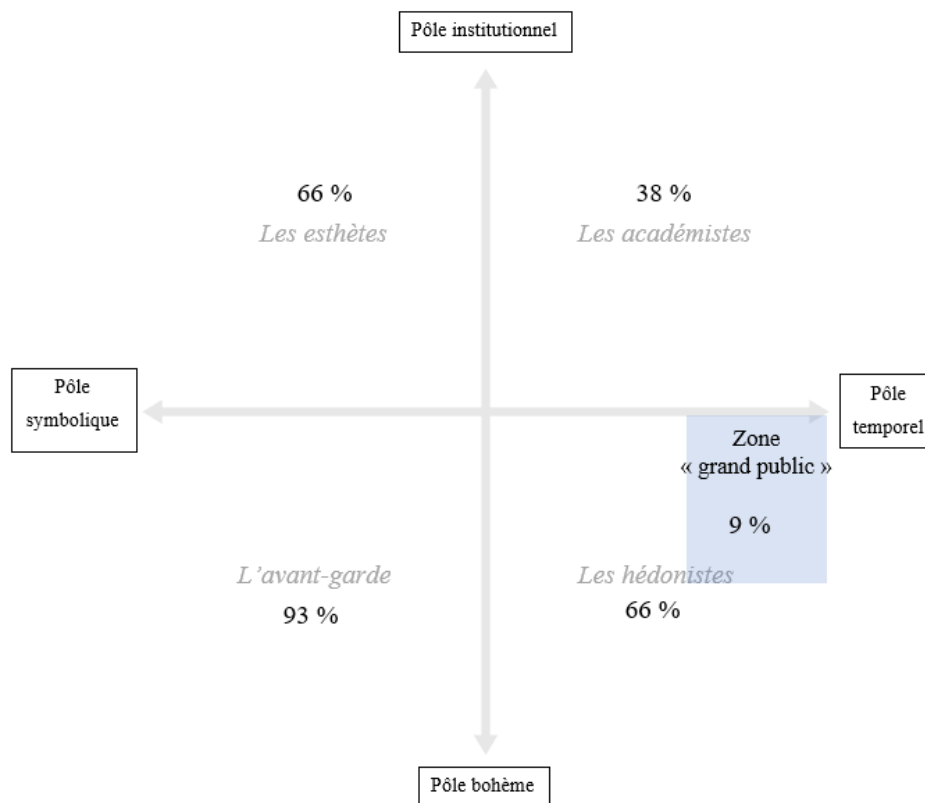


Figure 22 Les proportions de textes contemporains par secteur du champ

On observe ainsi que les artistes d'avant-garde ont essentiellement illustré leurs contemporains (93 %), que les esthètes l'ont fait majoritairement (66 %) et que les académistes, enfin, ont surtout fait le choix de textes classiques (seulement 38 % d'œuvres contemporaines). L'appréhension, sous cet angle, du secteur des hédonistes est un peu plus complexe. La partie supérieure de la nébuleuse « grand public » (figure 18) paraît en effet spécialisée en textes classiques (seulement 9 % d'auteurs contemporains). Il s'agit de « standards » érotiques ou légers (l'Arétin, Nerciat, Louÿs¹³¹ etc.) qui constituaient le fonds de commerce des artistes de cette zone. L'essentiel du secteur des hédonistes s'avère au contraire assez proche dans ses caractéristiques de celui des esthètes en affichant un même taux de 66 % d'œuvres

¹³⁰ Une vérification du modèle sur ce point à partir des seuls corpus étudiés dans cette recherche serait en effet insuffisante. *Le Livre moderne illustré* ne comporte, par exemple, que des romans contemporains.

¹³¹ Décédé en 1925 et devenu un « classique » de l'érotisme.

contemporaines. Comme nous l'avons déjà signalé, la nébuleuse « grand public » s'inscrit dans la continuité du secteur des académistes. À quelques subtilités près dans le secteur des hédonistes, le modèle proposé se trouve ainsi vérifié, du moins en tendance, avec une proportion d'œuvres contemporaines s'abaissant de manière constante de l'avant-garde (93 %) jusqu'à la zone « grand public » (9 %).

Un recouplement du modèle a ensuite été réalisé pour les textes contemporains. Les relevés effectués sur les trois corpus de cette thèse ainsi que sur d'autres ensembles d'ouvrages de l'entre-deux-guerres montrent que plus de 85 % des appariements artistes-auteurs relèvent d'une homologie par secteur (avant-garde/avant-garde, esthète/esthète, etc.) et que plus de 75 % de ces appariements correspondent à une homologie « rapprochée », c'est-à-dire observée sur une zone restreinte à l'intérieur du secteur considéré, à l'instar d'un appariement « surréaliste/surréaliste ». On peut donc bien parler d'exceptions pour les ouvrages illustrés par un « tandem » artiste-auteur non homologue. Le corpus le plus en écart par rapport à cette règle est celui de Kahnweiler, qui n'est globalement « conforme » qu'à 70 %. Comme nous le verrons en effet dans le chapitre consacré à la réinterprétation de son œuvre, la plupart des ouvrages du « cycle Max Jacob » relèvent d'un appariement « esthète » pour l'artiste et « avant-garde » pour l'auteur, à l'instar du tandem Manolo/Reverdy pour *Cœur de chêne*. Les différents corpus de Daragnès (Daragnès illustrateur, La Banderole, etc.) suivent au contraire la norme et il en est de même pour le large ensemble du *Livre moderne illustré*. Nous avons de même examiné le corpus de l'anthologie des livres de peintres de Skira¹³², comportant notamment 154 textes contemporains. Seuls une vingtaine de titres, soit 12 % du total, correspondent à des appariements non homologues par secteur.

Cette norme de l'homologie rend bien sûr compte de tous les « tandems » illustrateurs-auteurs célèbres comme, au sein de l'avant-garde¹³³, Ernst et Éluard ou, parmi les esthètes¹³⁴, Laboureur et Giraudoux, Colette et Segonzac, Carco et Dignimont¹³⁵, etc. La spécialisation de chaque secteur de la structure (figure 18) en termes de genre littéraire « contemporain » est également vérifiée. L'aventure et l'humour prédominent ainsi parmi les ouvrages illustrés par des artistes-hédonistes, les romans historiques, régionaux ou de « mœurs anciennes » chez les

¹³² Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, op. cit.

¹³³ Alyce Mahon, « The poetic jouissance of André Masson », dans *The Dialogue Between Painting and Poetry: Livres d'artistes 1874-1999*, ed. Jean Khalfa, Cambridge, Black Apollo press, 2001, p. 84.

¹³⁴ Voir, par exemple, Antoine Coron, « Livres de luxe », dans *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrentiel : 1900-1950*, op. cit., p. 449.

¹³⁵ On pourrait également mentionner des appariements moins connus comme Yvan Goll avec Chagall, Romain Rolland avec Frans Masereel ou Jaquelux avec Champsaur.

académistes, les romans de « mœurs modernes », les œuvres réalistes ou les romans psychologiques chez les artistes-esthètes ou, enfin, la prose poétique au sein de l'avant-garde. Cette cartographie des genres par secteur s'avère également vérifiée pour les collections de vulgarisation (figure 20) comme *Le Livre moderne illustré*.

Des exceptions intéressantes à étudier

Comme toute règle, celle de l'appariement artiste-auteur par homologie présente des exceptions. Leur examen permet de comprendre, le cas échéant, les circonstances ayant conduit un artiste à intervenir pour un auteur qui lui est « dissemblable ». Nous donnons rapidement quelques exemples de ces pratiques hors-norme en les classant par catégorie.

Quelques-unes de ces exceptions semblent, tout d'abord, dues à une intervention de l'éditeur. Plusieurs des ouvrages du « cycle Max Jacob » de Kahnweiler correspondent ainsi à des appariements disparates attribuables au marchand. Nous reviendrons sur ce sujet.

Il y a ensuite le cas des auteurs présentant, dans leur champ, un « halo » de position particulièrement large, ce qui permet à des artistes de divers secteurs, par exemple, de les illustrer. Nous avons cité le cas de Jouhandeau qui, chez Kahnweiler, a été illustré à la fois par Masson (avant-garde) et par Marie Laurencin (esthète). Paul Valéry est un autre exemple. Sa position apparaît en figure 12 près du pôle symbolique. Par certains de ses écrits, en revanche, cet auteur, qui siégea à l'Académie à partir de 1925, se rapproche des « académistes ». On peut ainsi expliquer, sans doute, l'intervention d'un Jacques Beltrand (l'archétype en illustration de ce dernier secteur) pour l'un de ses ouvrages (illustration 4-36). Il y a le cas inverse d'artistes ayant un large « halo » à l'instar de Pascin, positionné, rappelons-le, chez les hédonistes (figure 18). Son intervention pour illustrer *Fermé la nuit* (illustration 4-70) de Paul Morand, un esthète selon la figure 12, peut ainsi être attribuée à l'étendue de son « halo » de position, que nous avons d'ailleurs signalée en évoquant rapidement son parcours (figure 15).

Un certain nombre d'exceptions à l'homologie paraissent enfin liées à un phénomène d'« hystérésis de position ». Il s'agit du cas où un artiste est amené à intervenir pour un auteur tel que l'un et l'autre se sont trouvés, dans le passé, en position homologue. Des liens se sont alors tissés avant que leurs parcours ne divergent et l'ouvrage produit résulte de cette connivence ancienne. Plusieurs des titres de Mac Orlan illustrés au cours des années 1928 et 1930 par Gus Bofa – un tandem célèbre, mais non homologue, de l'entre-deux-guerres – correspondent, par exemple, à cette situation. L'auteur et l'artiste se sont trouvés en effet en position voisine avant 1914 et encore proche jusqu'en 1920. Mac Orlan a ensuite franchi la

« porte étroite » (figure 16) tandis que Gus Bofa restait chez les hédonistes. On peut ainsi expliquer, sans doute, l'existence d'un titre comme : Pierre Mac Orlan, *À l'hôpital Marie-Madeleine*, illustrations de Gus Bofa, Les Amis de Nandette, 1928 (illustration 4-71). Il est possible également de considérer certains des ouvrages illustrés par Juan Gris ou par Derain au cours des années 1918-1920 comme issus d'un hystérésis de position. Ces deux artistes étaient en effet passés, à cette période, chez les esthètes et ils ont continué à illustrer tel ou tel auteur de l'avant-garde dont ils étaient, précédemment, des « proches » en termes de position.

Les artistes et les auteurs « isolés » sur le plan de l'homologie

Nous n'évoquons ici que très rapidement un thème de recherche restant à approfondir. Il semble en effet que le modèle proposé soit à même d'expliquer pourquoi des artistes comme Braque, Matisse ou Derain se sont abstenus d'illustrer pendant la majeure partie de l'entre-deux-guerres et pourquoi des auteurs comme Valéry ou Gide n'ont eu que des illustrateurs de second rang à la même période. L'explication pourrait être que ces différents « acteurs » de l'un et l'autre champ n'avaient pas – ou n'avaient plus, en fait – à cette période d'homologues, ou tout au moins d'homologues ayant les dispositions adéquates. Derain s'était « isolé » sur le plan de l'homologie (voir les figures 12 et 18) comme sur le plan relationnel. Les « profils »¹³⁶ à l'époque de Braque et de Matisse paraissent incompatibles avec ceux des écrivains de la NRF qui leur sont homologues. Braque ne retrouvera – en matière d'illustration – Francis Ponge, Reverdy et Saint-John Perse que pendant les années 1950. Quant à Matisse, il n'illustrera plus que des textes classiques ou produira *Jazz*. Symétriquement, les homologues plausibles¹³⁷ de Valéry et de Gide, les Bonnard, les Vuillard, les Denis¹³⁸ etc., avaient en quelque sorte continué leur chemin chez les esthètes ou chez les académistes, délaissant ainsi leurs anciens « collègues ». Valéry en sera réduit à s'auto-illustrer¹³⁹ (par exemple : Paul Valéry, *Poésie. Essai sur la poésie et le poète*, 8 eaux-fortes de l'auteur, Paris, Bertrand Guégan, 1928, illustration 4-72) et Gide n'aura plus d'illustrateur significatif après La Fresnaye en 1921 (illustration 4-73).

On peut également attribuer, sans doute, à ce phénomène d'« isolement homologique » la préférence marquée, au cours des années 1930, d'un Picasso ou d'un Maillol pour des textes

¹³⁶ Il faudrait dire, en termes bourdieusiens, les *habitus*.

¹³⁷ En termes d'*habitus*.

¹³⁸ À titre de rappel, l'un des premiers livres de peintres célèbres est *Le Voyage d'Urien* d'André Gide et de Maurice Denis, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893. Bonnard illustrera « encore » *Le Prométhée mal enchaîné* de Gide en 1920.

¹³⁹ Au sens littéral du terme dans ce cas. Nous élargirons ultérieurement la notion d'auto-illustration.

classiques ou anciens¹⁴⁰, ce qui va à l'encontre, au moins dans le cas de Picasso, de la norme du secteur de l'avant-garde impliquant d'illustrer un homologue contemporain.

De telles réflexions relèvent d'une histoire « bourdieusienne » comparée de la littérature et de l'art que nous évoquerons en conclusion de ce travail de recherche.

Des factures d'image caractéristiques de chaque secteur

Pierre Bourdieu observe que, dans un champ culturel, la forme des œuvres est largement déterminée par la position de leur auteur dans le champ :

[...] on peut poser l'hypothèse (confirmée par l'analyse empirique) d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme* [italiques de l'auteur], et l'espace des positions dans le champ de production¹⁴¹.

Ce constat, inhérent au modèle de l'illustration développé dans cette recherche, conduit à prévoir des formes d'images spécifiques à chacun des secteurs de la structure du champ, voire caractéristiques de certaines zones de ces secteurs. Nous nous proposons de vérifier la validité du modèle sur deux aspects de la forme des illustrations, leur structure graphique, que nous avons dénommée leur facture, et l'usage de la couleur.

Structure du champ et factures d'image

L'examen des corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau nous a permis de mettre en évidence l'existence, au cours de l'entre-deux-guerres, de quatre grandes familles de facture d'image en matière d'illustration, l'écriture picturale, la reconstruction, l'académisme et la schématisation. Ces factures sont définies dans le glossaire et des exemples-types ont été fournis. Nous avons ensuite vérifié sur un plus large ensemble d'ouvrages que cette typologie en quatre factures permettait de rendre compte de l'ensemble des productions de l'entre-deux-guerres¹⁴². À titre d'exemple, les corpus de cette thèse ne comportent aucune image abstraite, à l'instar des travaux de Sima (illustration 4-8). Le concept d'écriture picturale s'est avéré cependant utilisable pour de telles illustrations.

¹⁴⁰ Picasso intervient en 1931 pour *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et pour *Lysistrata* d'Aristophane en 1934. Il faut attendre 1936 pour voir l'artiste renouer avec un auteur contemporain, en l'occurrence Éluard.

¹⁴¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 339.

¹⁴² Il faut d'ailleurs noter que l'illustration, par comparaison à la peinture, conduit à une réduction de la diversité des formes. Le format du livre et l'usage de la gravure privilégient en effet le graphisme et réduisent par exemple l'utilisation et l'impact visuel de la couleur. Les développements qui suivent ne s'appliquent donc qu'au champ de l'illustration et il faudrait complexifier cette analyse si l'on souhaitait faire un lien entre les formes observées dans le champ de l'art en général et la structure de ce champ selon la figure 14.

Ayant répertorié les factures d'image des trois corpus étudiés, nous avons pu associer à un certain nombre d'illustrateurs la pratique préférentielle d'une facture. Nous avons par ailleurs corrélé, pour les corpus étendus, l'usage de ces factures avec le genre littéraire des textes illustrés. La structure du champ ayant été bâtie (figure 18), nous avons alors rapproché ces données de facture des positions d'illustrateurs ainsi que des zones de genre littéraire reportées sur la figure 18 par homologie avec la figure 12. Ce travail de report, lissé statistiquement, conduit à la figure 23 ci-dessous.

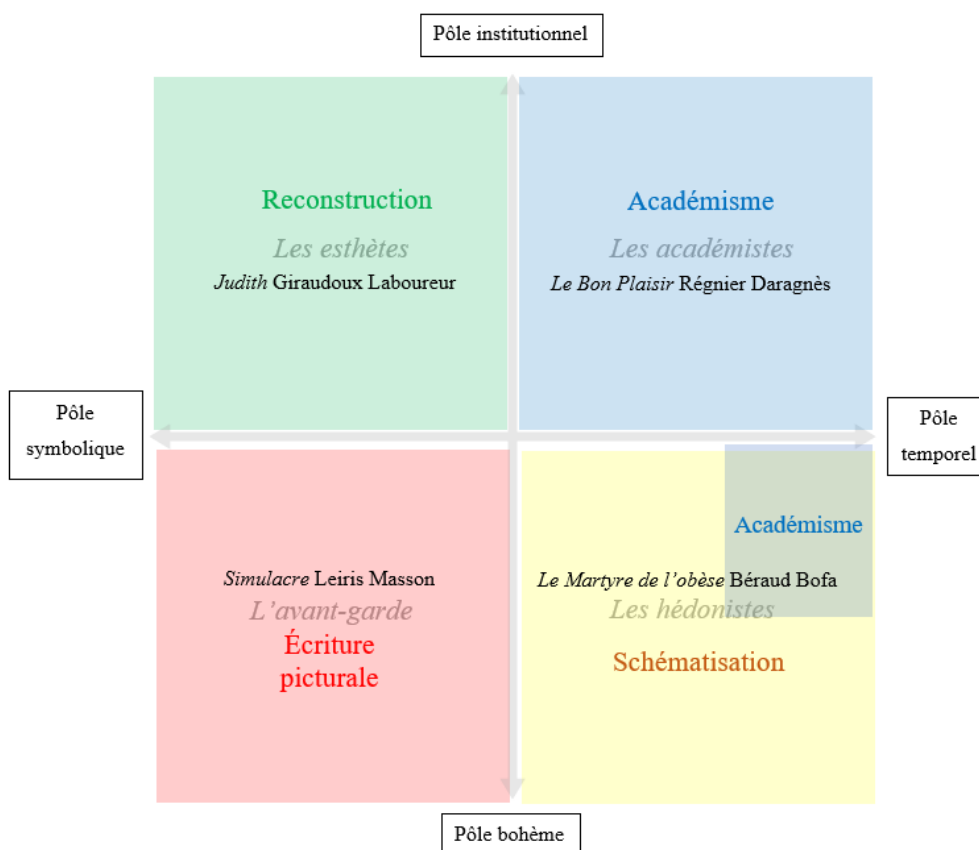


Figure 23 Les factures d'image par secteur du champ

Une étroite corrélation apparaît ainsi entre facture d'image et secteur du champ : l'écriture picturale est le propre de l'avant-garde (exemple-type : **illustration 1-57**, *Simulacre* de Leiris et de Masson), la reconstruction du secteur des esthètes (**illustration 2-65**, *Judith* de Giraudoux et de Laboureur) et l'académisme des académistes, bien sûr (**illustration 2-10**, *Le Bon Plaisir* de H. de Régnier et de Daragnès). Seul le secteur des hédonistes est composite avec l'usage d'une facture schématique dans la majeure partie de cette région (exemple-type : **illustration 2-47**, *Le Martyre de l'obèse* de Béraud et de Gus Bofa) et celui d'une forme abâtardie de

l'académisme dans la partie supérieure de la zone « grand public », qui se singularise donc, comme cela était le cas en matière de genre littéraire. Il faut noter que nous n'avons décidé de désigner sous le nom d'« esthètes », par exemple, le groupe des illustrateurs pratiquant la reconstruction, comme cela apparaît dans les trois premières parties, qu'après avoir mené entièrement la démarche que nous venons de décrire. Autrement dit, la dénomination des quatre secteurs de la structure a précédé celle des groupements d'artistes associés à la pratique d'une certaine facture.

Nous avons pris soin de vérifier et de compléter la cartographie des factures de la figure 23 en élargissant l'éventail des ouvrages examinés. C'est dans ce cadre qu'il a paru nécessaire, par exemple, de considérer l'usage de deux sortes de factures dans le secteur des hédonistes. Aucun ouvrage de type « grand public », tels que ceux illustrés par Berthomme Saint-André ou par Chimot, ne fait en effet partie des corpus étudiés dans ce travail de recherche.

La corrélation entre facture d'image et position dans le champ s'avère particulièrement élevée. On peut ainsi vérifier que lorsqu'un artiste positionné dans un secteur est amené à illustrer un auteur d'un autre secteur – une exception donc à l'appariement par homologie –, celui-ci conserve sa manière d'illustrer « d'origine », celle définie par sa position dans le champ. Les illustrations de Jacques Beltrand (un académiste), par exemple, pour le texte *Maîtres et amis* de Paul Valéry (un esthète) sont de facture académique (illustration 4-36). Celles de Pascin (un hédoniste) accompagnant *Fermé la nuit* de Paul Morand (un esthète) restent de facture schématique (illustration 4-70). Il en est de même pour Gus Bofa illustrant Mac Orlan en 1928 (illustration 4-71).

Du fait de cette corrélation forte, la facture des images produites par un artiste a été utilisée en tant que l'un des multiples éléments permettant de déterminer sa position dans le champ (figure 18 ou 20), au même titre que son réseau de relations, son implication dans tel ou tel groupement artistique, ses écrits sur l'art ou sur l'illustration, etc. Il n'y a guère que les illustrateurs « généralistes », comme Daragnès ou Serveau, qui aient produit, du moins à certaines périodes, des images de facture variable selon, par exemple, le sujet traité (des illustrations académiques pour des textes d'académistes etc.). Mais, dans ce cas, ces images ne sont que peu marquées en termes de facture. L'ensemble de ces observations permet alors, à nouveau, de confirmer le positionnement de ces artistes, en l'occurrence près du centre de la structure, à la frontière entre académistes et esthètes.

Cette répartition des factures par secteur prévalut à peu près tout au long de l'entre-deux-guerres. Dès lors, les illustrateurs qui changèrent de position dans le champ au cours de cette période évoluèrent en termes de facture de leurs images. Nous ne donnerons que l'exemple des humoristes, comme Chas Laborde ou Oberlé, qui, aidés par Daragnès, franchirent la « porte étroite » (figure 16), passant ainsi des hédonistes aux esthètes. On pourra vérifier que le graphisme de leurs images évolua de la schématisation (par exemple illustration 2-31) à la reconstruction (par exemple illustration 4-84). On notera enfin l'adéquation entre les factures d'images propres à chaque secteur et les « valeurs » prédominant en leur sein.

La diagonale de la couleur

Il est également possible d'observer une certaine corrélation entre l'usage par un artiste de la couleur et sa position dans le champ. Le noir et le blanc étaient, au cours de l'entre-deux-guerres, des « valeurs » prisées au sein de deux « régions » diamétralement opposées dans les champs culturels, celle des académistes, près du pôle institutionnel, et celle de l'avant-garde, près du pôle symbolique.

Les premiers méprisaient la couleur¹⁴³ pour son côté vulgaire, féminin, etc. Les seconds, férus de l'art pour l'art et néokantiens, considéraient la couleur comme une concession à l'hédonisme. On pense alors à Paul Valéry, à Georges Braque, à André Gide, à Kahnweiler, à André Breton etc. Dans un discours prononcé à un dîner de la SPGF¹⁴⁴ en novembre 1933, Paul Valéry, qui gravait à l'occasion, célébra ainsi l'union des écrivains et des graveurs pour la plus grande gloire du Blanc et du Noir :

Voilà qui nous rapproche, Messieurs. Nous communions dans le Blanc et le Noir, dont la nature ne sait rien faire. [...]. Elle a besoin d'un matériel littéralement infini. Mais, nous, fort peu de chose, et s'il se peut, beaucoup d'esprit. [...]. *Intelligenti pauca*, dit-on en latin, n'est-ce point la commune et orgueilleuse devise de tous ceux réunis ici pour la plus grande gloire du Blanc et du Noir ?¹⁴⁵

Par homologie entre l'ensemble des champs, on peut ainsi s'attendre à voir le noir et le blanc prédominer, dans la structure de l'illustration, au sein de ces deux zones opposées et la couleur prévaloir dans une large bande diagonale allant des esthètes aux hédonistes.

C'est ce que l'on peut vérifier sur la figure 24 ci-dessous, rassemblant statistiquement les données de 1700 ouvrages de la période. Chez les académistes, en effet, la gravure en noir et

¹⁴³ Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, op. cit., p. 213.

¹⁴⁴ La Société des Peintres Graveurs Français, présidée à l'époque par Jacques Beltrand.

¹⁴⁵ Paul Valéry, *Petit discours aux peintres graveurs prononcé au dîner de la Société des peintres-graveurs français le 29 novembre 1933*, s.l., s. d., BNF Tolbiac, cote 16-Z PIECE-612, [p. 5].

blanc domine – relativement – dans l’angle supérieur droit de la figure, de Maillol à Guérin et à Lafnet. Symétriquement, le noir et le blanc, ou les couleurs sombres, prévalent en bas à gauche de la figure, de Braque à Masson. Les illustrations des esthètes, de Matisse à Schmied (la zone « art déco ») et celles des hédonistes, de Falké à Dubout, sont au contraire majoritairement colorées. Nous évoquerons cette corrélation à propos notamment du *Livre moderne illustré*.

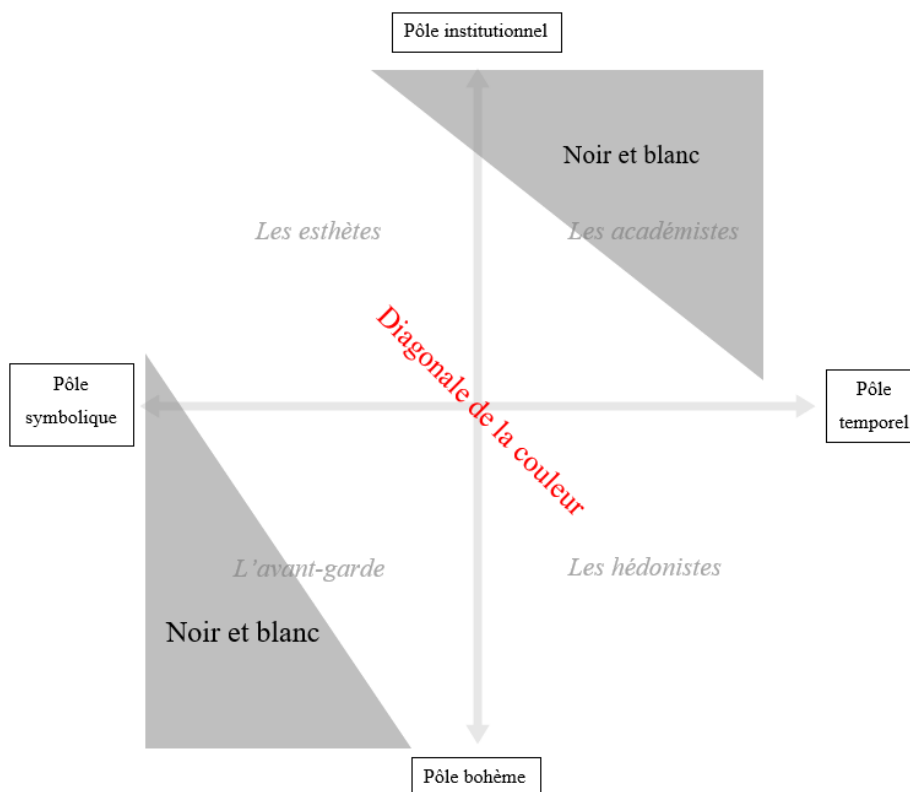


Figure 24 L’usage de la couleur dans le champ

La relation couleur-position dans le champ est cependant bien plus lâche que celle observée pour les factures d’image. De nombreux esthètes, par exemple, pratiquèrent essentiellement la gravure en noir, à l’instar de Luc-Albert Moreau (illustrations 2-91 et 2-94).

Rapport images-texte et structure du champ

Le rapport images-texte est une « forme » des œuvres spécifique au champ de l’illustration, au même titre que la facture des images est une « forme » dans le champ de l’art, dont l’illustration est un sous-champ. Dès lors, selon le modèle développé, le rapport images-texte d’un ouvrage est déterminé par la position de son illustrateur dans le champ. Autrement

dit, à chaque position dans la structure de la figure 18 est associée une catégorie particulière de rapport images-texte, appelée un mode d'illustration¹⁴⁶, ou un nombre limité de ces catégories. Quatre modes ont été identifiés à l'examen des corpus étudiés : l'homologie de structure, l'interprétation, la narration et la décoration. Leurs définitions sont fournies dans le glossaire. Ces modes ont ensuite fait l'objet de commentaires en particulier au cours des deux premières parties de cette étude. Nous avons ensuite répertorié les modes employés pour les divers ouvrages, ce qui a permis, notamment, d'associer à chaque illustrateur ou à chaque agrégat d'illustrateurs ses modes d'illustration préférentiels. Nous avons également corrélé les rapports images-texte observés avec les genres littéraires, rendant ainsi possible un croisement des données. Ayant établi la structure du champ (figure 18), nous avons pu alors cartographier, selon la figure 25 ci-dessous, les modes d'illustration mis en œuvre dans le champ. Divers sondages ont ensuite été effectués sur un plus large ensemble d'œuvres. Ils ont permis de vérifier la validité de la démarche et de confirmer cette cartographie.

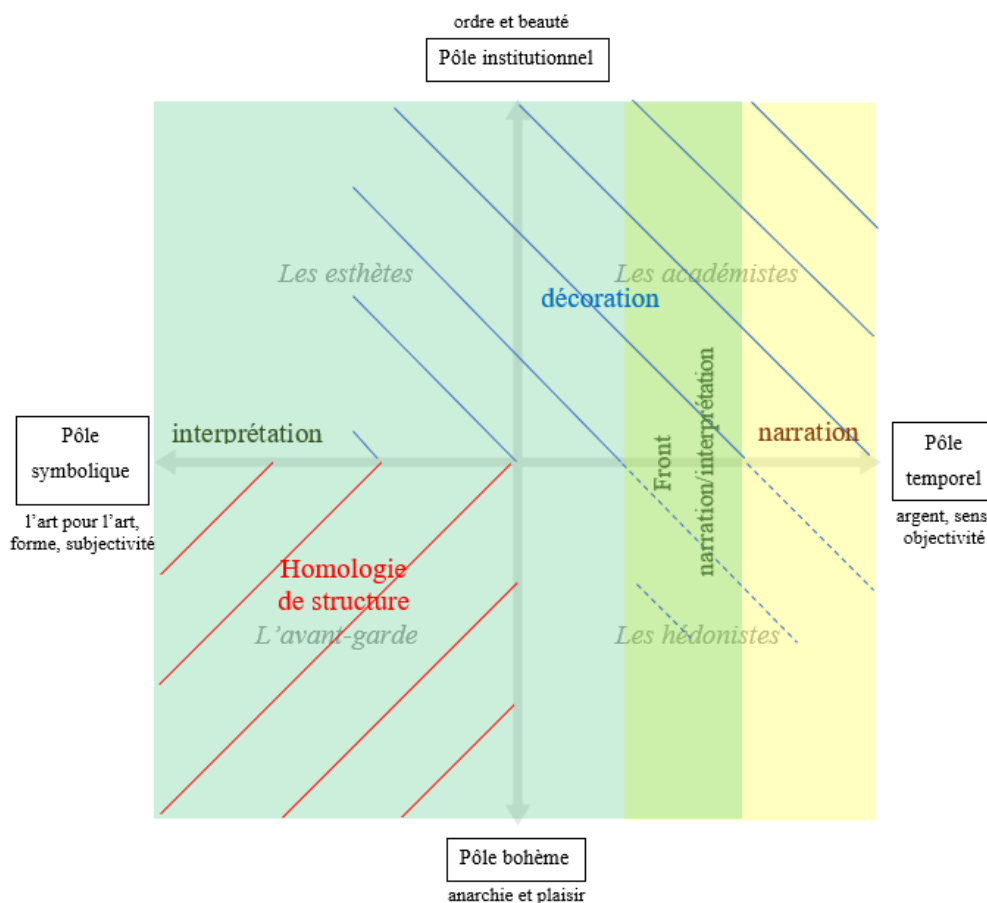


Figure 25 Rapport images-texte et structure du champ

¹⁴⁶ Se référer si nécessaire au glossaire.

La pratique de l'interprétation (en vert sur la figure) s'étend sur presque toute la structure du champ. Ce mode d'illustration est d'ailleurs le seul en vigueur en partie gauche du secteur des esthètes. La narration (en jaune) s'avère, au contraire, cantonnée en partie droite de la figure. Cette manière d'illustrer est associée, au sein du secteur académique, avec des textes classiques ou anciens (figure 22) ou, pour la littérature contemporaine, avec des genres (figure 12) tels que l'histoire ou les relations de voyage. Elle est couramment pratiquée chez les hédonistes (figure 12) pour l'illustration de textes légers, celle des récits d'aventure ou encore l'imagerie des textes humoristiques. Par définition, pourrait-on dire, la narration et l'interprétation s'excluent l'une l'autre alors que l'homologie de structure et la décoration sont *a priori* compatibles avec l'un et l'autre mode. Le « front » narration/interprétation (zone jaune/vert) s'avère, en 1930, à peu près localisé sur une verticale proche de la médiane au sein des deux secteurs des académistes et des hédonistes. Cette observation vaut d'ailleurs pour l'ensemble des niveaux d'édition de l'activité, des collections de luxe aux séries de vulgarisation, confirmant ainsi l'homologie entre les divers sous-champs. Nous reviendrons sur ce sujet à propos du *Livre moderne illustré*.

L'homologie de structure (hachures en rouge sur la figure) apparaît comme strictement limitée au secteur de l'avant-garde. Nous avons conclu, à l'examen du corpus de Kahnweiler, que l'emploi d'une facture d'écriture picturale était un préalable à la mise en œuvre de ce rapport images-texte particulier. Or cette facture est caractéristique de l'avant-garde (figure 23), d'où le cantonnement de ce mode à cette région du champ. Toutefois l'homologie de structure n'est pas le seul mode mis en œuvre dans ce secteur et la plupart des ouvrages produits dans cette zone comportent une part d'interprétation du texte.

Le mode décoratif fut assez largement utilisé, en complément de l'interprétation ou de la narration, chez les académistes et chez les esthètes (hachures bleu), dans une version relativement contenue chez les académistes, exubérante dans la zone « art déco », enfin plus réservée dans la région du réalisme poétique – on se souvient, par exemple, des élégantes lettrines de Daragnès pour les cahiers de Colette –. Chez les fauves et les cubistes assagis, de même que, par exemple, chez Chagall, on ne peut plus parler de décoration en tant que mode d'illustration mais d'une esthétique décorative. La zone d'extension du mode décoratif s'arrête donc, chez les esthètes, au seuil de cette région.

Les artistes d'avant-garde ne prisait guère la décoration. Kahnweiler, réticent vis-à-vis du surréalisme orthodoxe et de la notion-même de peinture surréaliste, reconnaissait cependant à ce mouvement son absence de toute compromission « décorative » :

Les tics agaçants de certains surréalistes, [...], les allures de société secrète du « mouvement », avec les louanges officielles aux uns, l'anathème lancé aux autres, [...], ne doivent pas nous faire oublier qu'il y a, chez les surréalistes – hérité d'ailleurs en partie de dada – un besoin de spontanéité, de vérité, la haine du « truquage » artistique qui fausse cette vérité (donc de tout arrangement décoratif en peinture) [...] ¹⁴⁷.

Quant aux illustrateurs du secteur des hédonistes, les Bofa, les Pascin etc., ils furent également, dans l'ensemble, peu enclins à décorer leurs ouvrages. Là encore, la partie supérieure de la zone « grand public » fait un peu exception ainsi que, en partie, la nébuleuse des « dessinateurs » située à côté (zone en hachures bleu pointillé). Nous avons en effet signalé la proximité de profil entre certains des illustrateurs de cette région, comme Carlègle ou Arnoux, et les artistes « art déco ».

Nous commentons rapidement, maintenant, un exemple d'utilisation des informations issues des corpus de cette thèse pour bâtir la figure 25. Le « cœur de corpus » Émile-Paul frères chez Daragnès (24 ouvrages) est centré au sein du secteur des esthètes. Il s'agit en effet de textes contemporains d'auteurs-esthètes pour la plupart (figure 12), des Giraudoux, des Morand, des Larbaud, des Toulet, etc., illustrés par des artistes-esthètes (figure 18), des Chas Laborde, des Segonzac, des Hermine David, des Laboureur, des Daragnès, etc. Le relevé des factures d'image pratiquées donne 80 % de reconstruction (figure 23) et celui des modes d'illustration utilisés (figure 25) donne 90 % d'interprétation, 5 % de narration et 5 % de décoration. Nous pourrions multiplier les exemples de ces « reports » de données collectées sur les corpus de Kahnweiler ou du *Livre moderne illustré*. Il a fallu, évidemment, lisser les données issues des diverses sources et simplifier le zonage obtenu pour aboutir à la figure 25.

La répartition des divers modes d'illustration dans la structure du champ s'avère plus complexe que celle des factures d'image. La pratique d'au moins deux modes est possible dans chaque secteur et de trois chez les académistes, en l'occurrence la narration ou l'interprétation et la décoration. Le zonage mis en évidence sur la figure 25 paraît conforme à la grille des valeurs du champ. Narration et interprétation se répartissent en effet le long de l'axe horizontal en allant du sens (la signification) près du pôle temporel à la forme près du pôle symbolique. La décoration est privilégiée dans la région proche du pôle institutionnel dont la beauté est l'une

¹⁴⁷ Daniel Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, op. cit., p. 196.

des valeurs. Décoration et couleur se recourent sur la zone « art déco ». On peut noter, encore, une relation d'homologie entre les modes d'illustration d'un secteur et la littérature qu'il recouvre. La manière d'illustrer chez les académistes correspond ainsi souvent à des pratiques anciennes, en phase avec les textes illustrés. On se remémorera, par exemple, les imageries néo-médiévales de Louis Bouquet pour *La Pucelle à la rose* à La Banderole (illustration 2-37) ou celles de *Cléomadès* de Jean Lébédoff chez Émile-Paul frères. En réalité, chacun des secteurs de la structure semble privilégier un certain type de rapport images-texte issu d'une homologie préférentielle. Dans l'avant-garde, il s'agit d'une homologie de structure. Au sein du secteur des esthètes, d'une homologie de forme. Chez les académistes, d'une homologie de norme (même académisme images-texte). Enfin, chez les hédonistes, d'une homologie de sens.

En termes d'autonomie du champ par rapport à la littérature, la narration est évidemment symptomatique d'une soumission au texte, *a contrario* de l'interprétation. L'homologie de structure est synonyme d'une libre connivence. Le cas de la décoration est en revanche plus délicat à appréhender sous cet angle. Dans le secteur des académistes, les éléments décoratifs employés vont en général dans le sens d'une soumission au texte (il s'agit presque d'enluminures). C'est moins le cas dans la région des esthètes où c'est plutôt le livre qui est décoré (plus que le texte), les ouvrages « art déco » ayant un statut ambigu. Le secteur des académistes, cumulant narration et décoration « serviles », se confirme donc comme le pôle d'hétéronomie du champ, que ce soit en rapport avec le pouvoir et avec l'argent ou vis-à-vis de la littérature. Cette analyse complète les éléments précédemment avancés à propos de l'autonomie du champ dans le chapitre précédent.

Résonance symbolique et structure du champ

Au cours de nos développements sur l'autonomie du champ, nous avons mis en avant l'existence d'une valeur spécifique à celui-ci, la « résonance symbolique » images-texte, cette perception d'un libre accord entre les deux modes d'expression¹⁴⁸. Une telle valeur fut attribuée, dès l'entre-deux-guerres, à un certain nombre d'ouvrages, montrés ainsi en exemple par les critiques, dans un processus qui concourut à l'*illusio*¹⁴⁹ du champ. D'autres titres, en particulier ceux produits par l'avant-garde surréaliste, ne virent reconnue, ou pleinement reconnue, leur consonance particulière que plus tardivement, notamment par Yves Peyré sous le nom de

¹⁴⁸ À titre de rappel, la notion de résonance symbolique est définie dans le glossaire.

¹⁴⁹ Terme bourdieusien signifiant, rappelons-le, « croyance partagée ». Cf. le paragraphe correspondant du chapitre 10.

« livres de dialogue ». Nous nous proposons, dans ce paragraphe, d'éclairer les conditions d'observation de cette résonance symbolique à l'aide du modèle proposé.

La résonance images-texte est, comme nous l'avons vu, un jugement de valeur porté par un critique sur le rapport images-texte d'un ouvrage traduisant, à ses yeux, un accord particulier entre les deux modes d'expression¹⁵⁰. Selon le modèle développé dans cette étude, un tel accord ne peut être perçu que s'il y a homologie de position¹⁵¹ et adéquation des dispositions. Pour une œuvre contemporaine, l'homologie des positions de l'artiste et de l'auteur impliqués, selon la figure 26 ci-dessous, est ainsi un élément essentiel.

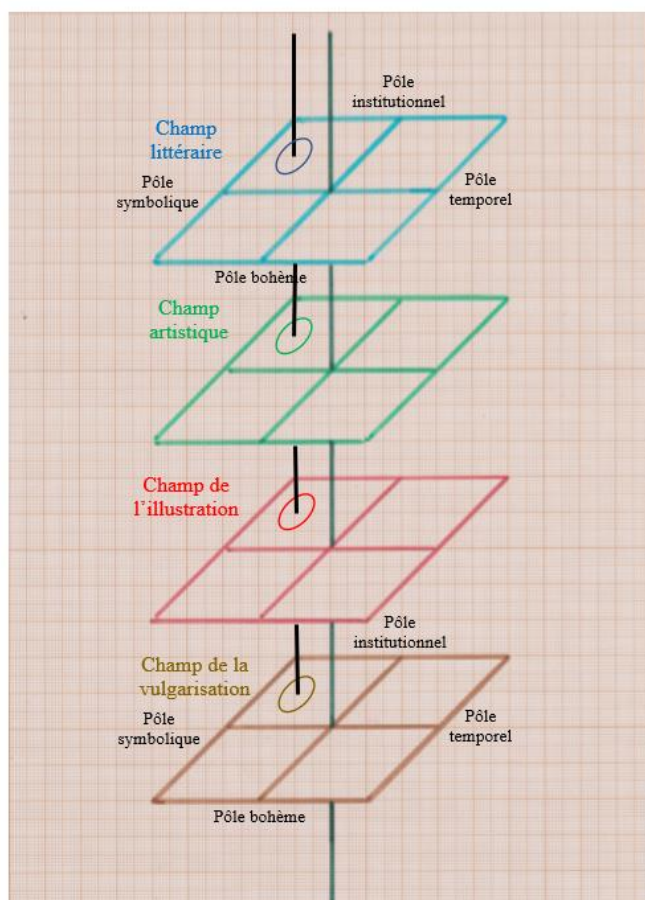


Figure 26 L'homologie : l'une des conditions d'une résonance images-texte

Les conditions d'observation d'une résonance images-texte, telles que nous venons de les préciser, peuvent être réunies en tout point de la structure, dans le champ général de l'illustration

¹⁵⁰ Cf. le glossaire.

¹⁵¹ Au sens large, c'est-à-dire en tenant compte des textes classiques ou anciens : cf. le paragraphe « appariements ».

ou dans le champ restreint de la vulgarisation et pour toutes sortes de textes, classiques ou contemporains. Ainsi, lorsqu'en 1930, Roger-Marx indiquait sa préférence¹⁵² pour un ouvrage comme *Beauté mon beau souci* de Valéry Larbaud illustré par Laboureur (illustration 4-74) ou lorsque Clément-Janin, répondant à la même enquête¹⁵³, donnait en tête de sa sélection *L'Oblat* de J.-K. Huysmans accompagné d'eaux-fortes de P.-A. Bouroux (illustration 4-75), les deux critiques mettaient en avant la résonance particulière entre les images et le texte qu'ils avaient perçue pour ces deux titres, l'un positionné au cœur du secteur des esthètes, comme Roger-Marx lui-même, et l'autre au sein des académistes, à l'instar de Clément-Janin. Jean Bruller plaça, lui, en 1931¹⁵⁴, en tête des ouvrages qu'il trouvait remarquables, *Robinson Cruséo* illustré par Pierre Falké (illustration 4-76). Falké et Bruller apparaissent parmi les hédonistes sur la figure 18.

Finalement, « tout se passe comme » s'il fallait que l'auteur de l'évaluation de ladite résonance soit lui-même sensiblement en position d'homologie avec l'illustrateur et l'écrivain pour être en mesure de l'apprécier, du moins à sa juste valeur...Peyré pourrait ainsi se trouver, lui aussi, avec le décalage dans le temps des générations symboliques, en homologie avec les 28 tandems artistes-écrivains que l'historien du livre retient comme auteurs de « livres de dialogue » au cours de l'entre-deux-guerres¹⁵⁵. Il s'agit, là encore, d'un phénomène d'homologie, avec le champ de la critique, cette fois.

Ce phénomène de résonance images-texte étant observable, potentiellement, dans les quatre secteurs de la structure, il est possible d'associer, selon la figure 27 ci-dessous, à chacune de ces régions un type particulier de résonance selon l'homologie images-texte préférentielle correspondante¹⁵⁶. Pour les ouvrages de l'avant-garde, on parlera ainsi de résonance de structure (on pense à *Simulacre* de Leiris et de Masson, **illustrations 1-57** à 1-59), chez les esthètes, de résonance de forme (*Judith* de Giraudoux et de Laboureur, **illustrations 2-64**, **2-65** et 2-66, par exemple), au sein des académistes, d'une résonance de norme (à l'instar du *Livre de Tobie* de Maurice Denis et de Jacques Beltrand, **illustration 4-30**), enfin d'une résonance de sens chez

¹⁵² Georges Première, « Les plus beaux livres illustrés des dix dernières années », dans *Plaisir de bibliophile*, 6^e année, n° 24, 1930, p. 212.

¹⁵³ *Loc. cit.*

¹⁵⁴ Jean Bruller, « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », dans *Arts et métiers graphiques*, art. cit., p. 49.

¹⁵⁵ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 231-236.

¹⁵⁶ Ces homologies préférentielles par secteur ont été listées en fin du paragraphe ayant trait aux rapports images-texte.

les hédonistes (même ironie grinçante chez Gus Bofa et chez Thomas de Quincey dans *L'Assassinat considéré comme un des beaux-arts*, illustration 4-54).

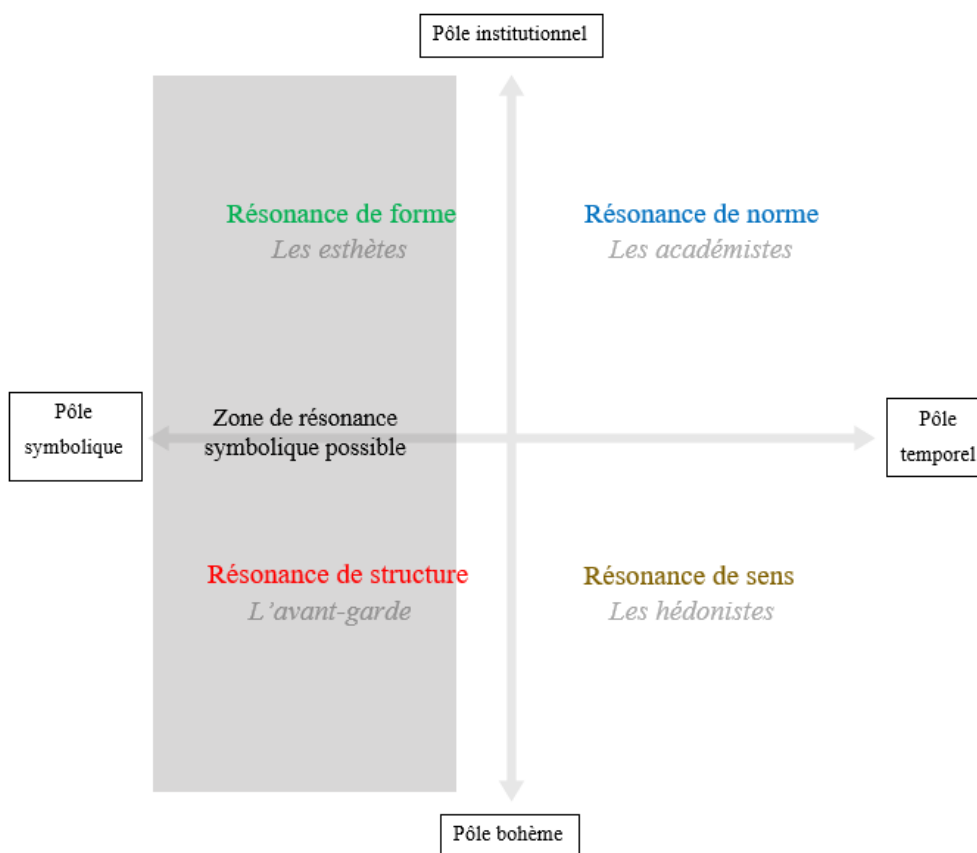


Figure 27 Résonance symbolique et structure du champ

Pour qu'il y ait « résonance symbolique », enfin, il faut aussi que cette consonance images-texte soit exempte de toute soumission de l'un des modes d'expression à l'autre. Dès lors, seules les œuvres positionnées dans la zone d'autonomie du champ peuvent prétendre à ce statut. Cette région correspond sensiblement aux deux secteurs en partie gauche de la structure (zone grise de la figure 27 ci-dessus).

Le modèle de l'illustration proposé permet donc de comprendre et de représenter les diverses conditions à réunir pour l'observation d'un phénomène de résonance symbolique. Celles-ci s'avèrent porter à la fois sur les positions et les dispositions, et concerner autant l'observateur que l'illustrateur et l'auteur. Ces réflexions débouchent notamment sur une « théorie » des livres de dialogue sur laquelle nous reviendrons à propos de la réinterprétation de l'œuvre de Kahnweiler.

Une cartographie des genres en matière d'illustration

La dénomination et les frontières des diverses catégories d'ouvrages illustrés font l'objet de discussions. L'usage de l'arsenal théorique et graphique développé dans cette recherche devrait permettre d'éclairer ces débats. La figure 28 ci-dessous représente ainsi, pour l'entre-deux-guerres, sur fond de la structure du champ (figure 18), l'enveloppe des « livres de peintres » au sens des œuvres listées par François Chapon¹⁵⁷ (zone violette), ainsi que celle des « livres de dialogue » retenus par François Peyré¹⁵⁸ (zone rouge). Cette dernière zone, confinée à l'avant-garde, apparaît comme un sous-ensemble des « livres de peintres » précédemment cités. Il est possible de désigner par « livres d'illustrateurs » la zone complémentaire dans la structure de celle des « livres de peintres » (zone brune). Enfin, nous avons reporté sur la figure la zone des « architectes du livre » (cercle pointillé). Les Daragnès, les Jou, les Schmieid, les Sylvain Sauvage, etc. s'avèrent en effet tous rassemblés dans cette partie du champ.

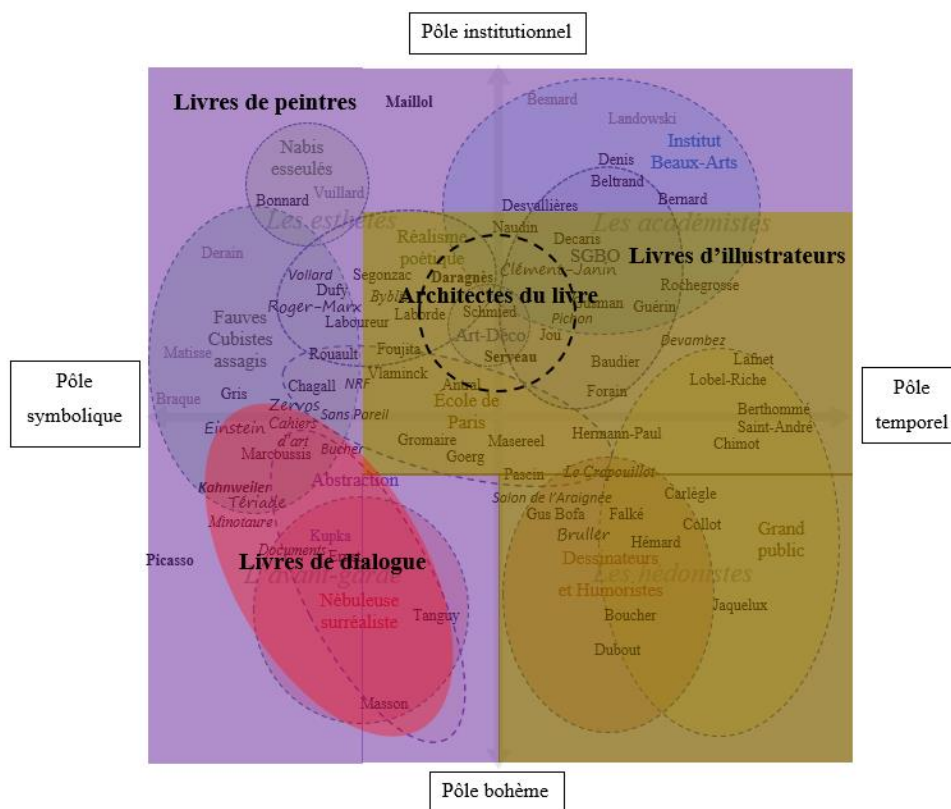


Figure 28 Une cartographie des genres en illustration

¹⁵⁷ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit.

¹⁵⁸ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit.

Cette cartographie permet de débattre, par exemple, de l'intérêt de telle ou telle catégorie ou de la position d'une frontière. On peut ainsi noter que l'ensemble des « livres de peintres » considéré par Albert Skira dans son anthologie de 1946¹⁵⁹ est plus étendu que celui pris en compte par Chapon. En suivant la définition des « livres de peintres » de l'éditeur, l'enclave brune observée sur la figure 28 au sein du secteur des esthètes et correspondant à des travaux d'« illustreurs » se trouverait donc réduite.

Le processus d'autonomisation du champ de l'illustration

Nous achevons cette présentation du modèle de l'illustration et de ses utilisations possibles en commentant le processus d'autonomisation du champ par rapport à la littérature. Rappelons au préalable que l'autonomie dont il s'agit est affaire de croyance partagée entre les acteurs du champ et son public. Comme nous l'avons montré au chapitre précédent, un large consensus exista au cours de l'entre-deux-guerres quant à la possibilité de créer des illustrations « libres ». Mais cet état du champ, ou cet état d'esprit partagé, résulta d'un processus dont on peut essayer de cerner l'historique.

Nous avons vu qu'en 1930 (figure 25), le front de la narration était situé sur une verticale en partie médiane des deux secteurs des académistes et des hédonistes. Il a également été signalé que le mode décoratif avait souvent un caractère « servile » chez les académistes, ainsi que, partiellement, chez les esthètes. Il est ainsi possible de représenter qualitativement, sur la figure 29 ci-dessous, le « front de l'autonomie » du champ à cette période par une rayure verticale légèrement inclinée vers la gauche et traversant les deux secteurs situés en partie droite. Ce « front » sépare le champ en deux zones, l'une d'autonomie (à gauche) et l'autre d'hétéronomie (à droite). Notre propos est de suivre sur la figure le déplacement de ce front au cours du temps.

Il est communément admis que l'illustration fut une activité soumise à la littérature pendant l'essentiel du XIX^e siècle. Les premières images clairement « autonomes » émergèrent pendant les années 1870-1880, à l'instar des illustrations de Manet pour *Le Fleuve* de Charles Cros (1874)¹⁶⁰. La zone d'autonomie du champ était alors réduite à une petite région de l'avant-garde ou du secteur des esthètes, mais à proximité immédiate du pôle symbolique, occupée précisément par des peintres comme Manet. Le front de l'autonomie se déplaça ensuite vers la

¹⁵⁹ Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, op. cit.

¹⁶⁰ Voir par exemple : François Chapon, op. cit., p. 15-17.

droite. Au cours des années 1890-1900, les Symbolistes et les Nabis élargirent nettement, au sein de l'avant-garde, la zone d'autonomie de l'illustration¹⁶¹, tandis que les travaux des esthètes de l'époque, les Eugène Grasset, les Auguste Lepère etc., se partageaient entre l'interprétation, la narration et la décoration. Le front de l'autonomie en 1900 était localisé en partie médiane des deux secteurs. Le processus d'émancipation du champ s'intensifia pendant les années 1910 du fait d'une intervention plus fréquente de peintres dans cette activité et de l'apparition du cubisme. En 1918, la zone d'autonomie s'étendait sur la presque totalité des secteurs de l'avant-garde et des esthètes. Le front continua à se déplacer pendant l'entre-deux-guerres, mais plus lentement. On peut rappeler cependant que le champ de la vulgarisation passa brusquement en 1923 de la servilité à l'autonomie, ou presque, avec le lancement des nouvelles collections de Fayard et de Ferenczi.

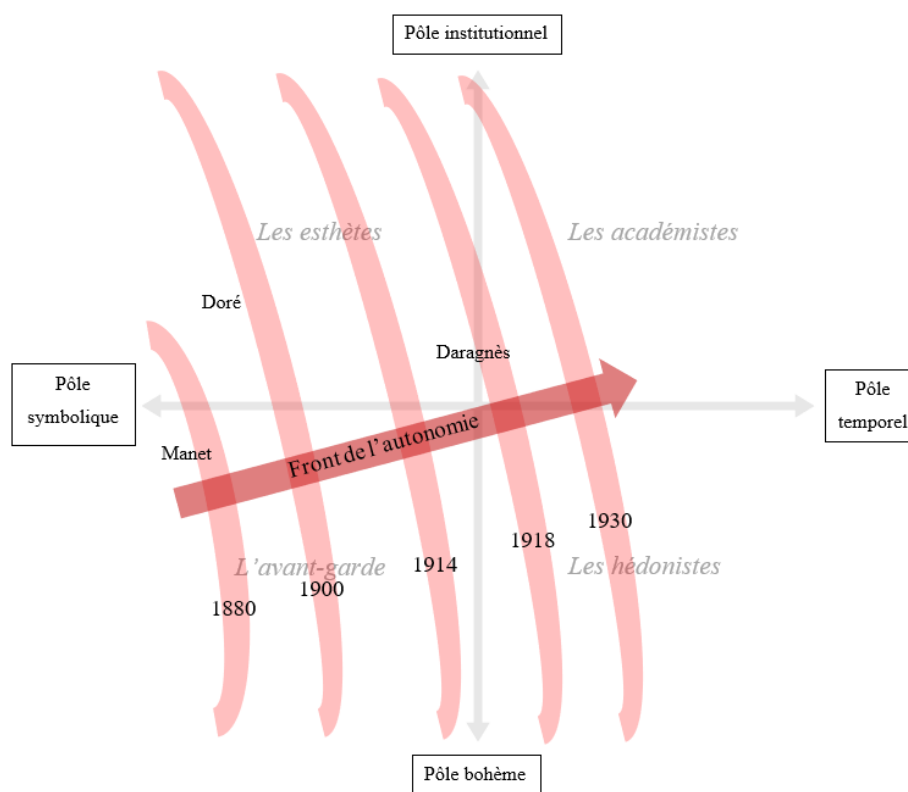


Figure 29 L'autonomisation du champ de l'illustration

¹⁶¹ Cf. par exemple : Luce Abélès, « Les revues de l'image et du livre (1890-1897) et l'illustration en question », dans *L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations*, Évanghélia Stead, Hélène Védrine, dir., *op. cit.*, p. 176-178, Alexia Kalantzis, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896) : une utilisation symboliste du rapport texte-image », dans *ibid.*, p. 288-293, ou encore Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 93-94 et p. 178-189.

À titre d'illustration de cet historique, il est possible de suivre au cours du temps le « vol » du *Corbeau* de Poe, illustré par Édouard Manet et par Gustave Doré aux environs de 1880, puis par Daragnès en 1918. Comme le souligne Ségolène Le Men, les illustrations de Manet relèvent de l'interprétation du poème tandis que celles de Doré sont plus proches du texte¹⁶². Les deux ouvrages se positionnent donc de part et d'autre du front en 1880 (figure 29)¹⁶³. Les images de Daragnès pour sa version du *Corbeau* de 1918 sont certes « autonomes » mais, avec 20 % de narration, elles ne sont guère éloignées du « front », comme le montre la figure.

Le champ artistique et le sous-champ de l'illustration s'autonomisèrent ainsi avec quelque 50 années de décalage, la littérature ayant dicté aux artistes pendant plusieurs décennies le sujet – voire la forme – de leurs images. Il est cependant intéressant de noter que les acteurs majeurs de ce processus d'autonomisation sont les mêmes pour l'art et pour l'illustration, malgré ce décalage dans le temps. Manet est ainsi considéré comme l'initiateur principal d'une émancipation générale de l'art. Cet artiste fut aussi l'auteur des premières illustrations autonomes. Le champ artistique, ensuite, atteignit une pleine autonomie avec Picasso et l'avènement du cubisme. *Les Demoiselles d'Avignon* constituent ainsi une rupture. Ce même peintre, ensuite, fit montre d'une totale liberté dans sa manière d'« illustrer » et donna ainsi, avec *Le Siège de Jérusalem* notamment¹⁶⁴, le signal de l'émancipation de l'illustration. Se référant à cet ouvrage, François Chapon écrivait ainsi :

L'illustration désormais affranchie de toute servitude descriptive, réalité autonome qui n'a de valeur propre qu'en prenant forme hors de toute sujétion, ne peut être qu'un rythme plastique accordé à celui qui naît de la lecture¹⁶⁵.

En somme, ce *Siège de Jérusalem* s'avère être au champ de l'illustration ce que *Les Demoiselles* sont à l'art.

¹⁶² Ségolène Le Men, « Manet et Doré, l'illustration du *Corbeau* de Poe », *art. cit.*, p. 4-21.

¹⁶³ Pour le positionnement de Doré dans la structure, voir notamment : Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, *op. cit.*, p. 302-304.

¹⁶⁴ Totalement illustré, comme nous l'avons signalé, par homologie de structure, c'est-à-dire sans rapport aucun avec le sens du texte.

¹⁶⁵ François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.*, p. 106.

Chapitre 12

Une interprétation bourdieusienne des œuvres éditoriales de Serveau, de Daragnès et de Kahnweiler

Nous complétons dans ce chapitre l'appréhension des œuvres éditoriales de Serveau, de Daragnès et de Kahnweiler initiée lors des trois premières parties. L'approche bourdieusienne déployée dans cette recherche permet en effet de situer le parcours de ces acteurs et leurs publications dans l'ensemble de l'activité, d'une part, et d'éclairer, d'autre part, certains des aspects restés inexpliqués de leurs travaux. Ce faisant, nous apporterons quelques compléments au modèle général de l'illustration proposé.

Le parcours dans le champ du *Livre moderne illustré*

Ce paragraphe retrace l'histoire du *Livre moderne illustré* en tant que parcours de cette collection dans le champ de l'illustration de vulgarisation.

Au chapitre précédent, nous avons présenté l'emprise de cette activité de vulgarisation en termes à la fois de littérature proposée et d'artistes impliqués (figure 20). Le champ de la vulgarisation apparaît ainsi comme un espace analogue au champ principal de l'illustration mais avec une « bande passante » excluant notamment l'avant-garde. L'étude du parcours dans cet espace du *Livre moderne illustré* permettra, au paragraphe suivant, de mettre en évidence la structure un peu particulière de cette activité.

Au cours d'une première phase d'édition, s'étendant de 1923 à 1925, la phase « académique », Henri Ferenczi et Clément Serveau voulurent asseoir la légitimité de la collection. On observe ainsi que *Le Livre moderne illustré* comporte à cette période, pour l'essentiel, des romans de « mœurs anciennes » (47 % des titres, tableau 40), souvent écrits par des Académiciens, et illustrés de manière académique (62 % de facture académique sur le total, tableau 44). Le « cœur » des publications de cette phase peut donc être positionné dans le champ sous la forme d'une nébuleuse de couleur bleue apparaissant sur la figure 30 ci-dessous dans l'angle du secteur académique, avec comme ouvrage-type *Némésis* de Paul Bourget illustré par Serveau, Fe14, 1924 (**illustration 3-24**) (étoile noire sur la figure 30). Le directeur artistique

de la collection fut d'ailleurs le principal intervenant au cours de cette période. L'artiste était à l'époque « encore » placé chez les académistes¹ (figures 14, 15 et 18), près de la frontière avec la zone des esthètes et en l'occurrence au sein de la nébuleuse bleue de la figure 30.

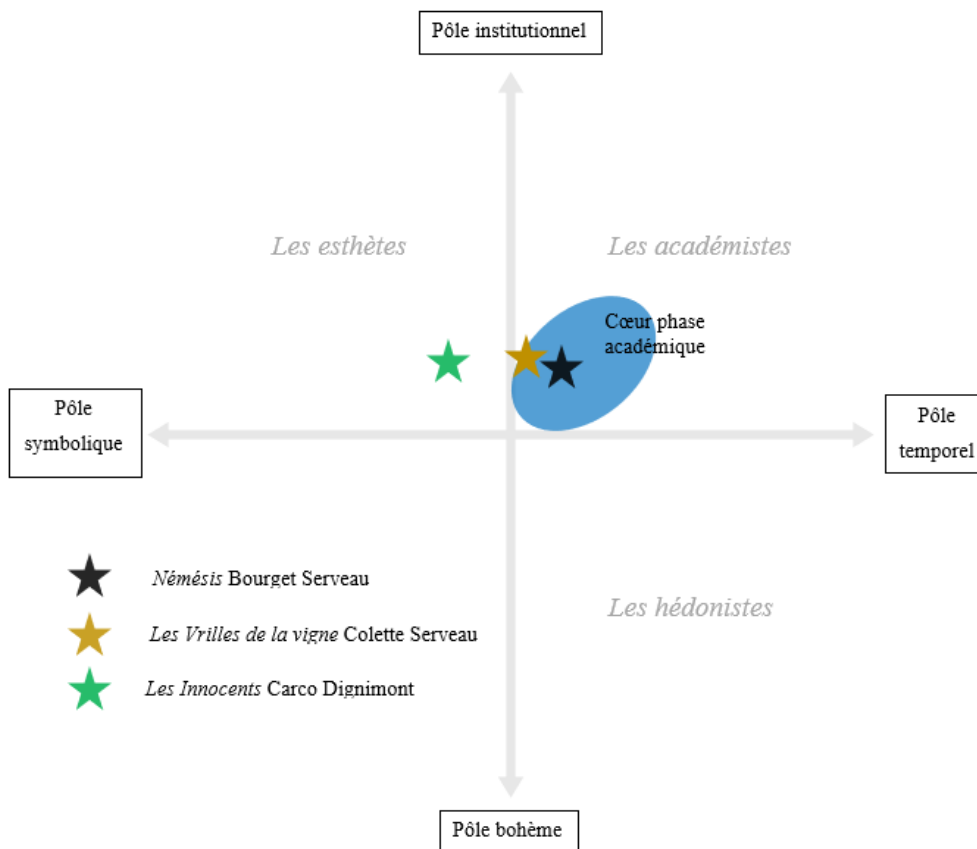


Figure 30 La phase académique du *Livre moderne illustré* 1923-1925

Serveau fit montre, lors de cette phase en particulier, d'une propension marquée à décorer les ouvrages pour lesquels il avait choisi d'intervenir (58 % de mode décoratif lors de la phase académique, tableau 48). On peut citer dans ce cadre le premier titre – emblématique – de la collection, *Écrit sur de l'eau* de Francis de Miomandre, Fe1, 1923 (illustration 3-20). Plusieurs autres travaux de Serveau, également décorés, relèvent d'une inspiration « art nouveau », à l'instar des *Vrilles de la vigne* de Colette (Fe6, 1923, illustration 3-22, étoile brune sur la figure). Interprétée comme une forme ancienne de « reconstruction », cette facture particulière d'image rapproche les œuvres correspondantes du secteur « esthète ». Quoi qu'il en soit, il semble

¹ Dans le champ de l'art, donc dans le champ de l'illustration.

possible de relier cette tendance de l'artiste à la décoration d'une proximité, à cette période, de son parcours personnel dans le champ (figure 15) avec la zone « art déco » (figure 18).

Pour les titres qu'il n'illustra pas lui-même, Serveau sollicita en premier lieu des illustrateurs académistes ou des généralistes positionnés à proximité de ce secteur. Nous avons en troisième partie cerné au plus près les divers profils de ces artistes « académistes ». Le principal groupe identifié parmi ces illustrateurs correspond à des graveurs sur bois, membres pour nombre d'entre eux de la SGBO et souvent des acteurs historiques du renouveau de la xylographie. Ce constat s'avère en parfaite cohérence avec la figure 18 et l'on peut vérifier un recouvrement entre la nébuleuse SGBO de cette figure et la zone bleue de la figure 30. Gabriel Belot – Marc Elder, *La Passion de Vincent Vingeame*, Fe30, 1925, illustration 4-77 –, ou Honoré Broutelle, par exemple, firent ainsi carrière dans le bois gravé et furent des membres actifs de cette société. Leur cadet Maximilien Vox – René Boylesve, *Souvenirs du jardin détruit*, Fe16, 1924, illustration 4-78 –, lui aussi membre de la SGBO, se fit également connaître par ses gravures avant d'aborder d'autres horizons².

On peut d'ailleurs à ce stade apporter un éclairage complémentaire sur les profils des artistes faisant carrière au sein du secteur académique. Il apparaît, pour simplifier, deux populations parmi ces acteurs du champ de l'art ou de l'illustration, ceux qui y entrèrent par la grande porte, celle des Beaux-Arts, à l'instar de Serveau³, et *a fortiori* celle des Prix de Rome, et ceux qui y pénétrèrent par la petite porte, comme la plupart des graveurs sur bois que nous venons de citer. Ces derniers ne pouvaient prétendre aux commandes de l'État ou aux postes honorifiques et devaient trimer pour vivre. C'est précisément dans ce vivier que Fayard et Serveau puisèrent leurs ressources pour agrémenter les textes académiques. Ces mêmes graveurs sur bois se devaient par ailleurs de faire état de travaux particulièrement conformes aux normes régissant le secteur s'ils voulaient y être acceptés. Ce fut le cas, par exemple, pour Gabriel Belot avec *L'Île Saint-Louis* que nous avons déjà cité (illustration 4-38). Camille Mauclair, le pourfendeur des métèques⁴ en matière artistique, pouvait ainsi écrire de Belot :

De souche Bourguignonne, il [...] est pleinement français. La juste renaissance récente de la gravure sur bois a donné trop souvent lieu à des pastiches médiévaux, à des laideurs cubistes ; chez Belot, aucune affectation de ce genre. [...]. Il est l'exemple même de ce que

² Nous avons mentionné au début de cette partie que Vox devint directeur artistique chez Grasset avant de devenir un expert en typographie.

³ À ceci près que Serveau quitta progressivement le secteur académique.

⁴ Il s'agit, comme nous l'avons vu, des expressionnistes étrangers mais aussi des Derain, des Picasso, des Braque, etc., tous accusés d'avoir dénaturé la peinture française.

peut produire la forte simplicité de l'inspiration populaire lorsqu'elle s'unit à la maîtrise du métier et à l'honnêteté profonde d'une conscience [...]⁵.

On notera ensuite que *Le Livre moderne illustré* et *Le Livre de demain*, qui ne publiaient que des textes contemporains, prenaient les artistes du secteur académique à « contretemps », en quelque sorte, puisqu'ils intervenaient en général pour des textes classiques ou anciens (figure 22). Cet élément donne une explication supplémentaire à la forme et à l'étendue – limitée – de la nébuleuse bleue sur la figure 30 : seuls des graveurs de moindre renom « institutionnel » acceptèrent d'intervenir pour les collections de vulgarisation⁶.

Dès cette première phase du *Livre moderne illustré*, Serveau commença toutefois à élargir la palette des artistes intervenants, en cohérence avec un début, timide, d'ouverture littéraire de la collection. Il sollicita ainsi son ami de guerre – ou plutôt d'hôpital – Dignimont pour illustrer deux textes, notamment *Les Innocents* de Carco, Fe7, 1924 (illustration 3-23) (étoile verte sur la figure 30). C'est le premier exemple net d'un appariement esthète/esthète au sein de la série. Ce fut également le premier ouvrage du tandem célèbre Carco/Dignimont dont Serveau fut à l'origine, dans sa collection « grand public », plus d'une année avant l'édition de luxe. En revanche, le même Serveau choisit de faire intervenir un débutant, P. François, lauréat du Prix Gustave Doré, pour illustrer *Le Bal du comte d'Orgel* de Raymond Radiguet, Fe28, 1925. Le jeune artiste créa des images essentiellement académiques. La « rencontre » avec Radiguet, décédé à cette date, était manquée.

Henri Ferenczi étendit plus largement l'éventail littéraire de la collection au cours de sa phase suivante d'édition, dite d'esthétisation, 1926-1931 (tableau 40). Les romans de « mœurs modernes » prirent le pas sur ceux de « mœurs anciennes », les romans psychologiques apparurent etc. Le cœur des textes publiés par *Le Livre moderne illustré* se trouva dès lors réparti entre les secteurs académique et esthète. Corrélativement, homologie oblige, Serveau sollicita à parts presque égales des artistes de ces deux mêmes zones pour illustrer cet ensemble de titres (46 % de facture académique, 38 % de facture reconstruction sur le total de la phase, tableau 44). Le noyau principal des publications du *Livre moderne illustré* à cette période peut

⁵ Camille Mauclair, « BELOT, Gabriel », dans Édouard-Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains : 1910-1930...*, Paris, Art et édition, 1930-1936, vol. 1, p. 103.

⁶ La figure 20 fait cependant état d'une exception, l'intervention de Jacques Beltrand pour Fayard, sollicité par l'éditeur pour reproduire des dessins de V. Hugo. Ce cas particulier, unique, pourrait s'expliquer par le parcours atypique de l'artiste qui fut, en quelque sorte, un graveur de reproduction « sorti du rang », devant une part au moins de sa carrière institutionnelle à son « attelage » avec Maurice Denis dont il grava pratiquement toutes les illustrations.

ainsi être positionné dans le champ, sur la figure 31 ci-dessous, sous la forme d'une nébuleuse verte empiétant sur les secteurs académique et esthète.

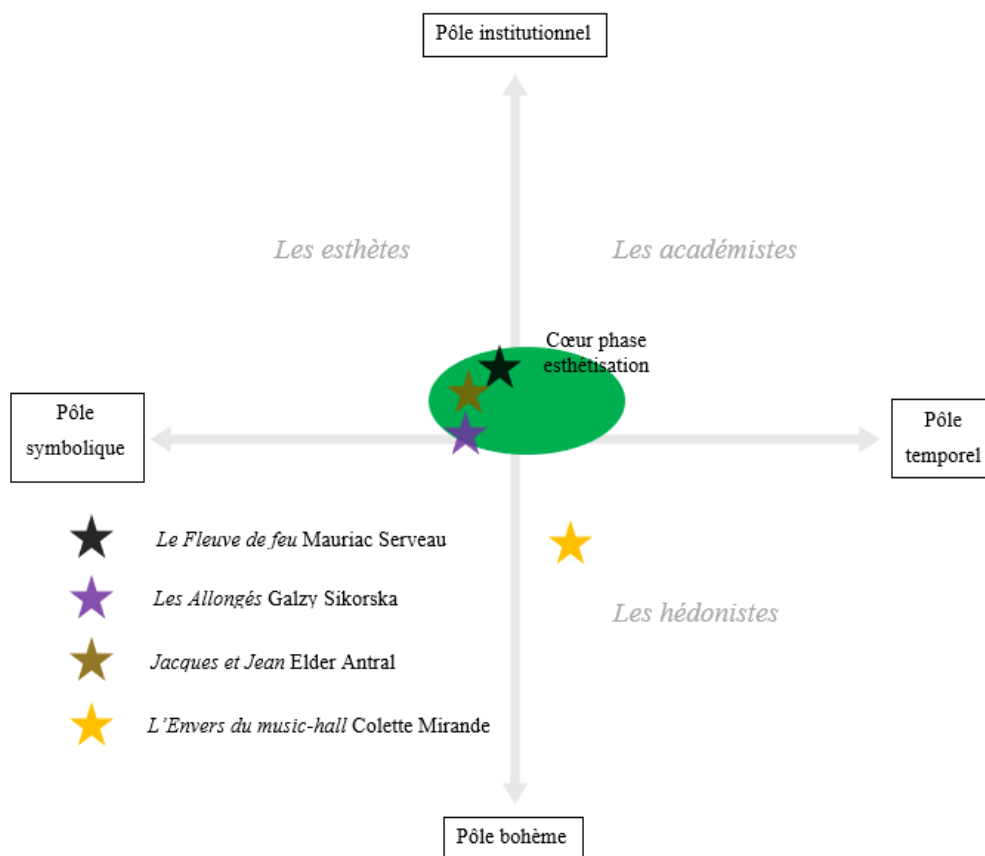


Figure 31 La phase d'esthétisation du *Livre moderne illustré* 1926-1931

Nous ne rappellerons que deux exemples d'interventions académiques datant de cette période, celle de Pierre Lissac (illustration 3-37) et celle d'Emmanuel Jodelet⁷ (illustration 3-27). La série des illustrations de la collection relevant nettement du secteur des esthètes méritent en revanche plus d'attention. Il y a d'abord ces images « modernistes » d'un certain S. R. Ahu, un artiste peu connu⁸, qui intervint pour *Marise jeune fille* de Pierre Villetard, Fe33, 1926 (illustration 3-25). On peut citer ensuite le roman de Mauriac, *Le Fleuve de feu*, illustré par Serveau (Fe38, 1926, illustration 3-26) (étoile noire sur la figure 31) et commenté en troisième

⁷ Comme nous l'avons expliqué en troisième partie, le « profil esthétique » de Jodelet est particulier, partagé entre académisme et hédonisme, ce qui est rare.

⁸ Ahu n'est référencé que pour un seul titre dans l'édition de luxe, illustré de la même manière que cet ouvrage chez Ferenczi, inspirée du cubisme et de Robert Delaunay.

partie, ou encore l'intervention d'Andrée Sikorska pour *Les Allongés* de Jeanne Galzy (Fe70, 1929, **illustration 3-31**) (étoile violette), longuement interprétée également.

En termes de positionnement dans le champ, *Le Fleuve de feu* témoigne d'un passage encore timide mais réel de Serveau dans le camp des esthètes dès avant les années 1930, soit plutôt en anticipation, semble-t-il, par rapport à son parcours de peintre (figure 15). L'artiste commença également à cette période à délaisser la décoration (tableau 48). Serveau continua toutefois à utiliser un mode décoratif pour certains titres et notamment lorsqu'il intervenait pour les ouvrages de Colette (par exemple : Colette, *La Seconde*, Fe131, 1931, illustration 3-38). Nous reviendrons sur ce sujet ultérieurement. Quant à l'intervention d'Andrée Sikorska, elle se positionne près de la zone expressionniste de la figure 18, selon l'analyse que nous avons développée en troisième partie.

On peut mentionner enfin, toujours parmi ces travaux d'esthètes, la première intervention du peintre Robert Antral dans la collection avec *Jacques et Jean* de Marc Elder, Fe118, 1931 (illustration 4-65) (étoile brune). Antral et Elder peuvent être tous deux classés parmi les réalistes, l'artiste (figure 18) comme l'auteur. Comme cela a été signalé, Antral commença ses travaux pour *Le Livre moderne illustré* en 1931, au moment précis où Serveau initiait sa transition esthétique vers le réalisme (figure 7, troisième partie).

Tous les titres que nous venons de citer correspondent à des appariements esthète/esthète et sont illustrés selon le couplage reconstruction/interprétation caractéristique du secteur. Il s'agit dès lors, au moins pour certains d'entre eux⁹, de candidats potentiels à l'observation d'une résonance images-texte. Mais les critiques de l'époque faisaient peu de cas de ces collections de vulgarisation.

D'autres ouvrages de la phase d'esthétisation ne relèvent cependant pas de la nébuleuse verte sur la figure 31. Un certain nombre de titres, en effet, sont plus légers ou humoristiques, ou furent en tout cas confiés par Serveau à des dessinateurs ou à des humoristes du secteur hédoniste. Henry Mirande est l'exemple le plus marquant de ces artistes, avec quatre interventions pendant cette phase, à l'instar de Colette, *L'Envers du music-hall*, Fe90, 1929 (illustration 3-36) (étoile jaune sur la figure 31). Ce dernier ouvrage fait partie des quelques titres apparaissant à la fois dans le corpus « Daragnès » et parmi les publications du *Livre moderne illustré*. Une comparaison rapide des images 2-91 et 3-36 permet, si nécessaire,

⁹ L'écart de position Mauriac-Serveau rend improbable l'observation d'une réelle résonance pour ce titre, quelle que soit la pertinence de l'intervention – allégorique comme nous l'avons vu – de l'artiste.

d'appréhender la manière avec laquelle un même sujet peut être traité par un esthète, L.-A. Moreau en l'occurrence, et par un hédoniste, Mirande dans ce cas.

Une évolution significative intervint, enfin, pour la série de Ferenczi au cours de cette phase d'esthétisation : le passage à la couleur. Nous l'avions expliqué, en troisième partie, par une volonté de l'éditeur de se démarquer de Fayard à un moment où Ferenczi avait décidé de doubler la fréquence de parution de la collection (1928). Cette explication peut maintenant être complétée en observant que, entre les figures 30, 31 et 32, la collection se plaçait désormais au sein de la « diagonale de la couleur » (figure 24). Autrement dit, les illustrateurs qui intervinrent au cours de cette période et de la suivante n'étaient pas « dépayés » en produisant des images colorées. Il en alla différemment du point de vue des critiques, comme nous l'avons vu.

Au cours de la phase suivante d'édition du *Livre moderne illustré*, dite de transition, 1932-1936, Henri Ferenczi procéda à une assez large ouverture de la ligne littéraire, politique et idéologique de la collection. Parurent ainsi à cette période, comme nous l'avons vu, des textes de Céline ou de Giraudoux, deux titres de Malraux et, sur le plan des mœurs, des ouvrages comme *Ces plaisirs...* de Colette ou *L'Ange et les Pervers* de Lucie Delarue-Mardrus. *Le Livre moderne illustré* s'ancra également dans l'actualité sociale et politique avec une fréquence élevée de romans réalistes ou populistes et de textes marqués politiquement. On peut rappeler dans ce cadre les ouvrages de Carco, de Céline, de Thérive, de Lemonnier, de Chamson, d'Istrati – pas moins de 4 titres d'Istrati parurent au cours de cette phase –, etc.

En termes de ligne artistique, la collection connut une évolution singulière à cette période. Serveau donna en effet aux artistes qu'il sollicitait la possibilité de ne fournir « que » des dessins, généralement en couleurs. Autrement dit, *Le Livre moderne illustré* se mit lors de cette phase en marge du champ de l'illustration pour une partie au moins de ses parutions¹⁰. Serveau, ensuite, sollicita une proportion plus élevée que précédemment de dessinateurs ou d'humoristes, à l'instar de Michel Jacquot. Ces derniers, peu enclins en général à graver, préférèrent d'ailleurs souvent le dessin. La proportion d'images de facture schématique, jusque-là limitée, atteignit presque à cette période celle des illustrations de facture « reconstruction » (tableau 44). Les images académiques, en revanche, devinrent l'exception. Le positionnement dans le champ du « cœur » de la collection au cours des années 1932-1936 se présente dès lors sous la forme d'une nébuleuse (jaune) s'étendant du secteur des esthètes à celui des hédonistes,

¹⁰ L'appartenance au champ impliquait l'usage de la gravure, même si cette exigence faisait l'objet de certaines exemptions.

selon la figure 32 ci-dessous. Il y a lieu de noter que l'étendue de cette zone jaune correspond aux positionnement des œuvres et des illustrateurs dans le champ mais non à la fréquence d'occurrence des titres dans chaque secteur. La collection comporta en effet une proportion un peu plus élevée d'ouvrages « esthètes », contrairement à ce que pourrait laisser penser la figure.

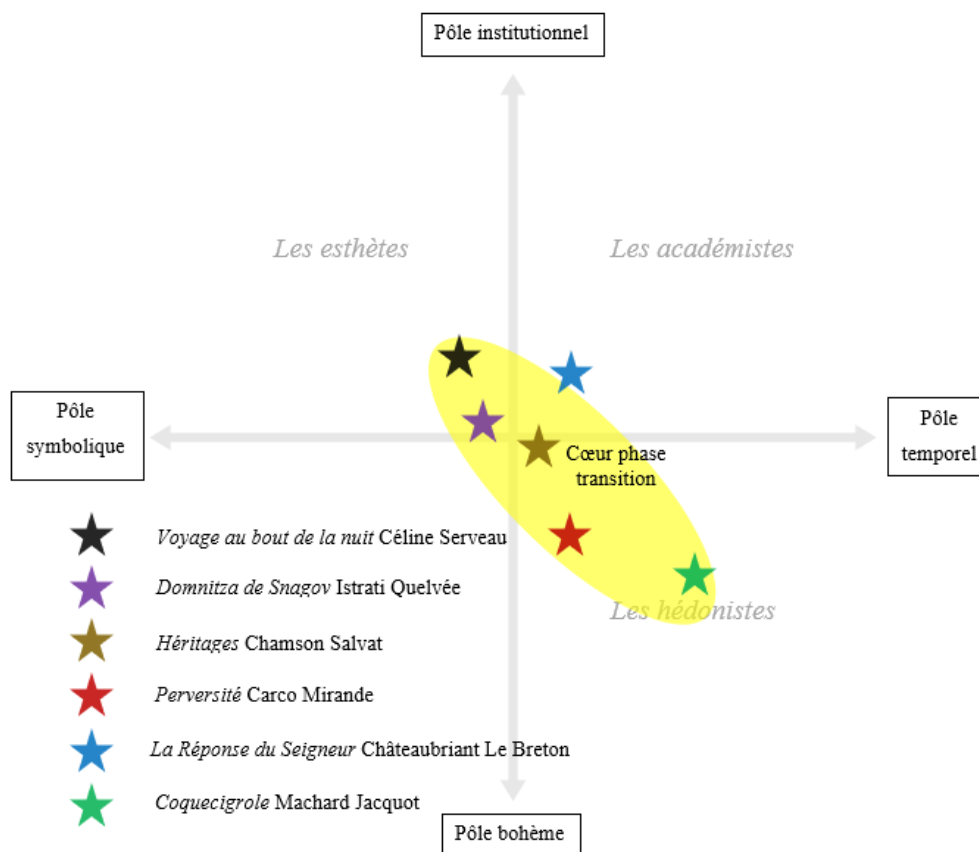


Figure 32 La phase de transition du *Livre moderne illustré* 1932-1936

Dans la partie « esthète » de cet ensemble, on peut donner les exemples du *Voyage au bout de la nuit* de Céline (Fe226ab, 1935, illustration 3-61) (étoile noire sur la figure 32) et de *Simon le pathétique* de J. Giraudoux (Fe243, 1936), tous deux illustrés par Serveau, celui de *Hans le marin* d'Édouard Peisson illustré par Antral (Fe206, 1934) ou encore l'intervention du peintre François-Albert Quelvée pour *Domnitza de Snagov* de Panaït Istrati (Fe230, 1935, illustration 3-63) (étoile violette). Il s'agit d'appariements esthète/esthète et d'ouvrages ayant toutes les caractéristiques du secteur correspondant. Cette partie de la nébuleuse est en fait la « suite logique » des positionnements successifs de la collection lors des deux phases précédentes.

La portion « hédoniste » de la même nébuleuse est composite. On y trouve un certain nombre de titres humoristiques ou d'aventure traditionnellement illustrés par des hédonistes à l'instar de l'intervention de Michel Jacquot pour *Coquecigrole* d'Alfred Machard (Fe142, 1932, illustration 4-79) (étoile verte) ou de celle d'Emmanuel Jodelet pour *Le Sphinx a parlé* de Maurice Dekobra (Fe223, 1935). D'autres ouvrages apparaissent au contraire comme une spécificité de cette phase. Il s'agit de textes populistes ou réalistes localisés, au sein du champ littéraire (figure 12), près du centre de la structure, dans l'angle du secteur hédoniste. L'exemple-type de ces titres est *Héritages* d'A. Chamson illustré par François-Martin Salvat (Fe209, 1934, **illustration 3-58**) (étoile brune sur la figure 32). Salvat faisait partie, comme cela a été signalé, de ces illustrateurs généralistes, positionnés près du centre de la structure, et susceptibles d'intervenir dans l'un ou l'autre secteur selon le texte qui leur était soumis. Tous les exemples que nous venons de citer relèvent peu ou prou de couplages hédoniste/hédoniste en termes d'auteur et d'artiste impliqués. Il apparaît en revanche, au cours de cette phase de transition, plusieurs exemples d'appariements « esthète » pour l'auteur/« hédoniste » pour l'artiste, correspondant à une sorte de suremploi, par Serveau, d'humoristes ou de dessinateurs. Deux ouvrages de Carco¹¹ illustrés l'un par Mirande¹², *Perversité* (Fe150, 1932, illustration 3-45) (étoile bistre) et l'autre par Paul Jacob-Hians¹³, *Prison de femmes* (Fe250, 1936, illustration 3-64) relèvent de cette configuration.

Une part limitée, enfin, des publications de cette période se rattachent au secteur académique, à l'instar de *La Réponse du Seigneur* d'Alphonse de Châteaubriant illustré par Constant Le Breton (Fe235, 1935, illustration 4-80) (étoile bleue). Le Breton appartenait au même groupe d'illustrateurs généralistes que Salvat, comme nous l'avons explicité en troisième partie. Cet artiste était par exemple intervenu peu de temps auparavant pour *Les Conquérants* de Malraux. Serveau lui-même, bien que, désormais, nettement positionné chez les esthètes, illustra également l'un ou l'autre titre académique à cette période, preuve de sa capacité à déborder, lui aussi, du cadre principal de ses travaux.

L'emprise dans le champ de la collection au cours de cette phase de transition détonne nettement par rapport à celles des périodes précédentes et suivante en comparant les figures 30, 31, 32 et 33 à venir. La série évolua en effet régulièrement, textes et illustrations, de l'académisme à l'esthétisme entre 1923 et 1939. Une extension particulière vers l'hédonisme

¹¹ Un esthète rappelons-le.

¹² Pour mémoire, un humoriste.

¹³ Le profil de Jacob-Hians est intermédiaire entre celui des hédonistes et celui des esthètes.

s'observe au contraire à cette période intermédiaire. Nous avons associé, en troisième partie, ce phénomène à la crise esthétique personnelle que traversa Serveau lors de son passage d'une peinture académique et mondaine au réalisme. Cette analyse est confortée par l'interprétation donnée ici du parcours du *Livre moderne illustré* dans le champ, mais en tant qu'un jeu d'influence réciproque entre la collection et l'artiste. Serveau s'exposa en effet au cours de cette période à de multiples textes réalistes ou ancrés dans l'actualité, soit pour les illustrer lui-même, soit pour en confier l'accompagnement à d'autres artistes. On peut imaginer qu'un tel contact ait eu une influence sur son art en contribuant à l'éloigner un peu plus du formalisme académique. Ses nouveaux centres d'intérêt eurent en retour un impact sur ses choix en tant que directeur artistique de la série. Il sollicita par exemple à de multiples reprises lors de cette phase de transition son nouvel ami Robert Antral, un peintre réaliste qu'il invita à exposer avec lui au Petit Palais en juin 1934. Les hédonistes, ensuite, épris de sens et de narration (figure 11), ont pu, à ses yeux, apporter aux illustrations de certains textes une proximité avec la réalité et une tonalité populaire auxquelles l'esthétisme ne pouvait sans doute pas prétendre. Il faut croire, enfin, que la crise esthétique traversée par Serveau fut suffisamment profonde pour que l'artiste ait été conduit à faire s'écarter du champ « sa » collection, au moins pendant un temps. En tout cas, ce moment singulier passé, la série reprit sa route vers l'esthétisme.

Le niveau symbolique de la littérature (figure 12) proposée par *Le Livre moderne illustré* continua de s'élever au cours de la dernière phase d'édition de la collection, dite moderniste, 1937-1939. Les textes réédités par Ferenczi au cours de cette période furent en effet centrés, pour l'essentiel, au sein du secteur esthète à l'instar de romans psychologiques de Mauriac ou de Giraudoux, tous deux particulièrement représentés à cette période, de romans de « mœurs modernes » comme ceux de Lucie Delarue-Mardrus, le genre littéraire dominant lors de cette phase, ou encore de récits réalistes tels que ceux écrits par des Carco, des Marc Elder, des Édouard Peisson, des Charles Plisnier, des Marie Le Franc, etc. *Le Livre moderne illustré* accentua parallèlement son ouverture politique et idéologique avec la parution, à titre d'exemple d'une certaine ligne pacifiste de la collection, de *Amok* de Stefan Zweig en 1939, exemplaire en tant que l'un des rares textes d'auteurs étrangers parus dans la collection.

La série revint brusquement au bois gravé en noir en janvier 1937, le coût de la couleur étant sans doute devenu prohibitif ainsi que nous l'avons avancé en troisième partie. Serveau sollicita à cette période une large majorité d'illustrateurs esthètes. Les exemples d'appariements esthète/esthète abondent par conséquent au sein de la collection lors de cette phase, avec des ouvrages répondant à tous les canons de la zone. Corrélativement, la nébuleuse (rouge)

représentant le positionnement principal de la série apparaît sur la figure 33 ci-dessous dans le secteur des esthètes, avec une emprise au sein de celui-ci plus étendue que lors des phases précédentes.

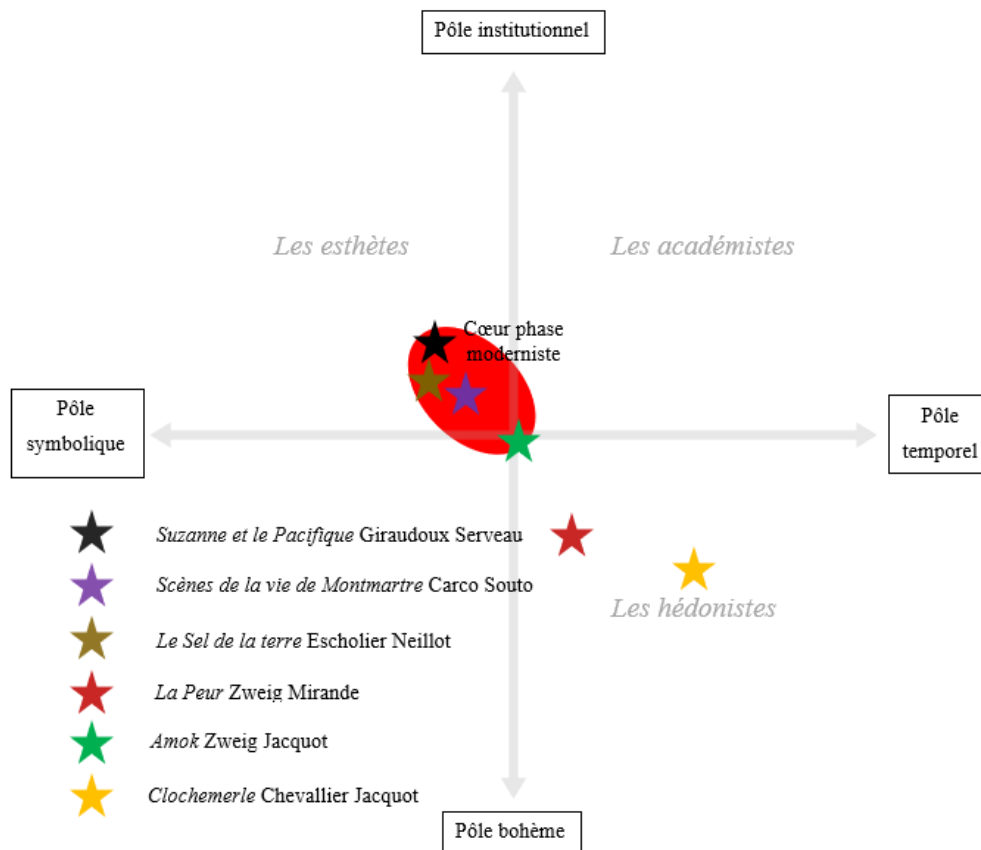


Figure 33 La phase moderniste du *Livre moderne illustré* 1937-1939

Parmi les nombreuses œuvres figurant dans cette zone, nous citerons *Suzanne et le Pacifique* de Giraudoux illustré par Serveau (Fe330, 1939, illustration 3-77) (étoile noire sur la figure 32), *Scènes de la vie de Montmartre* de Carco et de Souto (Fe324, 1939, illustration 3-74) (étoile violette), *Duo* de Colette illustré par Colette Pettier (Fe290, 1938, illustration 3-69) ou encore *Le Sel de la terre* de Raymond Escholier illustré par Louis Neillot (Fe302, 1938, **illustration 3-72**) (étoile brune). C'est également lors de cette phase que l'on peut observer quelques interventions d'artistes proches de l'avant-garde, comme celles de Mario Prassinis¹⁴

¹⁴ Proche un temps des surréalistes comme nous l'avons indiqué.

(par exemple : F. de Miomandre, *Olympe et ses amis*, Fe279, 1937, illustration 3-68) ou de Gio Colucci¹⁵ (par exemple : J. Giono, *Le Serpent d'étoiles*, Fe278, 1937, illustration 3-67).

Les cas d'interventions « académiques » sont marginaux à cette période. Tout au plus peut-on citer les illustrations de Renefer pour un ouvrage du « terroir », *La Bourrine* de Marc Elder, Fe262, 1937. Il est intéressant, en revanche, de suivre l'éventuelle évolution des illustrateurs hédonistes, très présents lors de la phase précédente comme nous l'avons vu. Mirande intervint à nouveau à plusieurs reprises. Serveau sollicita cet artiste pour illustrer notamment le premier titre de Stefan Zweig paru dans la collection, *La Peur* (Fe271, 1937, illustration 4-81, étoile bistre). Mirande proposa des images schématiques et narratives, totalement dans les normes hédonistes et ce fut le cas pour toutes ses interventions. Serveau fit également appel à Michel Jacquot. Pour *Clochemerle* de Gabriel Chevallier (Fe274, 1937, illustration 3-66) (étoile jaune), l'artiste s'en tint à des dessins humoristiques. Mais pour une bonne part de ses autres travaux, Jacquot passa assez nettement à la reconstruction des formes et à l'interprétation du texte. Ce fut ainsi le cas pour le second roman de Stefan Zweig, lui aussi confié par Serveau à un « hédoniste », *Amok* (Fe308, 1939, illustration 4-82) (étoile verte). Autrement dit, on décèle chez Jacquot un passage, au moins partiel, chez les esthètes à la fin des années 1930, ce qui ne semble pas être le cas de Mirande du moins d'après ses travaux pour *Le Livre moderne illustré*¹⁶. Une telle évolution pourrait également concerner Pierre Falké, un dessinateur jusque-là du moins « ancré » chez les hédonistes (figure 18). Son unique intervention pour Serveau (*La Dame de Malacca* de Francis de Croisset, Fe286-7, 1938) présente en effet plusieurs des caractéristiques « esthètes ». En amenant à l'illustration des débutants et des artistes divers, Serveau tint un certain rôle de « passeur », au sens bourdieusien du terme¹⁷, vers le champ, ou du moins vers le sous-champ de la vulgarisation. Il exerça également ce rôle en attirant vers l'illustration « noble », celle de textes esthètes, des artistes comme Jacquot¹⁸ ou peut-être comme Falké.

Nous avons souligné à de multiples reprises les interactions entre le parcours personnel de Serveau et celui du *Livre moderne illustré*. La figure 34 ci-dessous superpose la trajectoire

¹⁵ Un peintre cubiste.

¹⁶ Les travaux du même Mirande pour Daragnès relèvent en effet du secteur des esthètes. Nous reviendrons sur ce sujet ultérieurement.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 510.

¹⁸ *Amok* fut curieusement la dernière intervention du genre pour Jacquot. Compromis sous l'Occupation avec les Allemands, l'artiste disparut du monde de la presse et de l'illustration après sa condamnation à la Libération.

du peintre dans le champ artistique issu de la figure 15 (flèche violette)¹⁹ et les positionnements successifs, dans le champ de la vulgarisation, du « cœur » de la collection (nébuleuses de couleur bleue, verte, jaune et rouge pour les quatre phases). Le parallèle est évident, de même que l'impact de la crise esthétique de Serveau au cours des années 1930-1935.

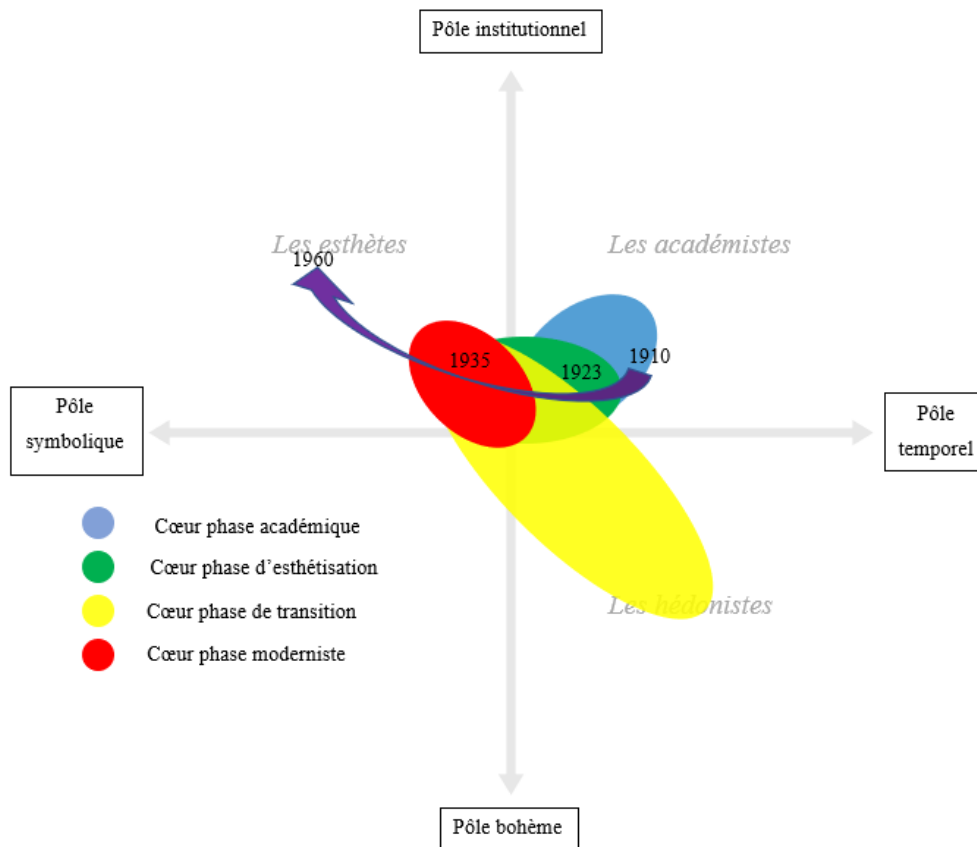


Figure 34 Les parcours de Serveau et du *Livre moderne illustré*

Serveau se positionna la plupart du temps à l'avant-garde de « sa » collection, évoluant lui-même vers le secteur des esthètes avant d'y mener *Le Livre moderne illustré*. Il n'y a guère que l'intervention de son ami Dignimont lors de la phase académique (figure 30) qui ait nettement devancé les siennes. On peut noter d'ailleurs que l'artiste se réserva souvent l'illustration des textes de plus « haut » niveau symbolique – parmi les ouvrages accessibles pour Ferenczi –, ceux de Giraudoux, de Mauriac, de Céline, de Colette etc. Plusieurs de ces titres ont été donnés comme exemples des travaux de Serveau lors des diverses phases. Certains

¹⁹ Les dates placées sur la flèche correspondent aux positions de Serveau dans le champ et non à celles des phases du *Livre moderne illustré*.

d'entre eux font montre d'une réelle connivence images-texte, comme l'avait en son temps souligné le critique Jean-Daniel Maublanc²⁰. L'écart de position auteur-artiste, souvent élevé pour ces ouvrages, rend cependant improbable l'observation d'un phénomène de résonance.

On peut, à ce sujet, commenter les multiples interventions de Serveau pour des œuvres de Colette, sa « collègue » chez Ferenczi. Nous avons observé, en troisième partie, que l'artiste avait pris l'option de décorer la plupart des textes de son amie, en particulier ceux à fort contenu « lyrique », et non de les interpréter comme Serveau savait *a priori* le faire. Il s'agit en fait, à la lueur du modèle proposé, d'une stratégie souvent employée, notamment chez les esthètes, pour traiter ou pour « contourner » des écarts de position artiste-auteur significatifs. Plutôt que de décevoir Colette, en quelque sorte, avec une interprétation limitée ou superficielle de ses écrits, Serveau préféra les accompagner décorativement. Nous retrouverons chez Daragnès des stratégies équivalentes.

On peut enfin, à propos des parcours de Serveau et de « sa » collection, se demander pourquoi un artiste issu des Beaux-Arts et des Arts-Déco et ayant déjà, à l'époque, un certain renom de peintre, accepta de s'investir dans un domaine de second rang, l'illustration, et, qui plus est, pour une série de vulgarisation. Plusieurs raisons peuvent être invoquées dans le cadre de notre approche. Serveau, tout d'abord, ne pouvait prétendre à un Prix de Rome. Une carrière institutionnelle, purement « académique », lui était donc barrée. Ses prestations, importantes et qui s'étendirent sur toute sa carrière, pour la Banque de France sont ainsi le reflet de son statut intermédiaire. L'artiste fit montre ensuite, très tôt, d'une ouverture d'esprit et d'un intérêt marqué pour les travaux, sinon de l'avant-garde, du moins des esthètes. Avec un horizon limité chez les académistes, Serveau s'orienta donc logiquement vers ce dernier secteur, au prix de deux « crises » esthétiques successives. En cohérence ensuite avec son statut intermédiaire et son milieu d'origine, également intermédiaire, la petite-bourgeoisie commerçante, l'artiste apparaît comme particulièrement enclin à pratiquer un art pour le plus grand nombre, à l'instar des billets de banque, des timbres postaux ou, précisément, des collections de vulgarisation. En tout cas, du fait même de son parcours personnel, Serveau s'avéra, comme nous l'avons indiqué en troisième partie, un remarquable « passeur esthétique » vis-à-vis des lecteurs du *Livre moderne illustré*. Peut-on, pour autant, parler d'une vulgarisation de l'art et, si oui, de quel art, au travers des collections de Fayard et de Ferenczi ? Nous examinerons notamment cette question au paragraphe suivant.

²⁰ Cf. le chapitre « réception » en troisième partie.

Retour sur la structure et sur l'autonomie du champ de la vulgarisation

Nous étendons maintenant notre propos à l'ensemble du sous-champ de l'illustration de vulgarisation, en revenant tout d'abord sur la structure de cette activité.

Nous avons présenté, selon la figure 20, l'illustration de vulgarisation comme un sous-champ de l'illustration générale avec une « bande passante » s'appliquant, en première approche, à la fois à la littérature diffusée et aux illustrations. L'étude du parcours dans le champ du *Livre moderne illustré* que nous venons de présenter et celle, équivalente, réalisée par ailleurs pour *Le Livre de demain* permettent d'affiner cette analyse.

L'emprise dans le champ de la littérature diffusée par les deux séries, tout d'abord, est bien conforme à la zone grise apparaissant sur la figure 20, reprise sur la figure 35 ci-dessous (zone « Textes »). Nous avons ainsi reporté sur cette figure les noms des quelques écrivains positionnés en limite de zone à l'instar de Jean Giraudoux ou d'Henry Bordeaux (en rouge).

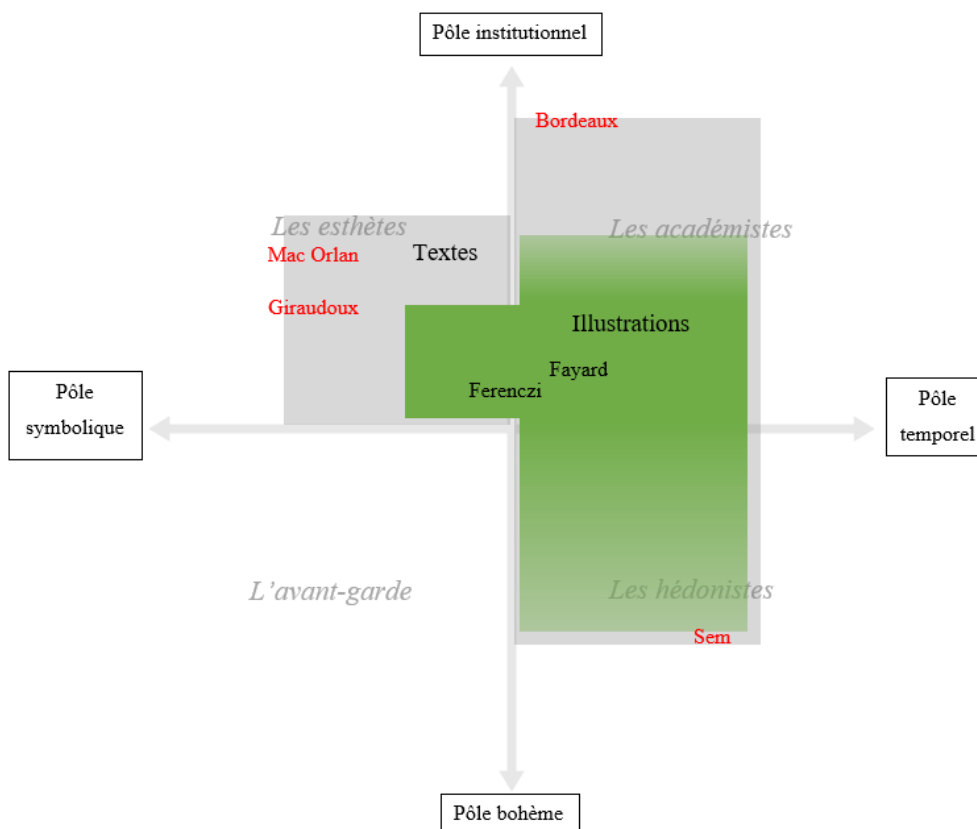


Figure 35 La structure du champ de la vulgarisation

En termes d'illustrations, cette fois, nous avons reporté sur la figure une zone verte²¹ (zone « Illustrations ») correspondant au positionnement des illustrateurs des deux séries pour la période s'étendant de 1923 à 1939²². Chez les académistes, Fayard et Ferenczi firent amplement appel aux graveurs de la nébuleuse SGB0. Il était en revanche exclu qu'ils puissent solliciter des artistes de plus haut niveau institutionnel²³. Du côté des esthètes, il en fut de même, avec des réticences, cette fois, de la part des illustrateurs de position « symbolique » élevée. Quand Serveau fit appel à son ami Dignimont, Fayard rétorqua en sollicitant Foujita. Mais aucun des deux éditeurs ne fut en mesure, par exemple, de faire intervenir Laboureur placé, lui, à l'égal de Giraudoux sur la figure 35. Les deux collections n'eurent en revanche aucun mal à s'assurer la collaboration de dessinateurs ou d'humoristes.

On observe donc un décalage systémique entre les images et les textes sur une portion de la structure du champ de la vulgarisation. Au sein du secteur académique, cet écart est d'abord dû au fait que les collections de Fayard et de Ferenczi ne diffusaient que de la littérature contemporaine. Les Émile Bernard, les Maurice Denis etc. ne s'intéressaient qu'à des textes « consacrés » (figures 18 et 22). Un Henry Bordeaux n'avait donc pas réellement d'homologue avec les dispositions adéquates²⁴ et seuls les artistes académiques de bas niveau institutionnel – c'est-à-dire, pour l'essentiel, les membres de la nébuleuse SGB0 – étaient à même d'intervenir pour ses romans. Un même décalage s'observe d'ailleurs dans l'édition de luxe, avec quelques exceptions, bien sûr, pour les textes contemporains emblématiques de la zone, ceux de Charles Maurras ou de Maurice Barrès. Dans le secteur des esthètes, en revanche, l'écart observé entre littérature et illustrations (figure 35) est bien attribuable au caractère de collection « grand public » du *Livre de demain* et du *Livre moderne illustré*. Les artistes de haut niveau symbolique opérant dans cette zone, ou même de niveau intermédiaire comme Laboureur, n'avaient ni le besoin ni le goût d'intervenir pour ces séries.

Pour les œuvres relevant de cette zone de décalage – la région de couleur grise sur la figure 35 –, les règles d'appariement optimal artiste-auteur ne pouvaient s'appliquer, ou s'appliquer pleinement, et les chances d'observer une résonance images-texte étaient faibles. Les artistes sollicités pour intervenir sur de tels textes faisaient en réalité face à une double

²¹ La couleur vert sombre apparaissant en partie médiane de la zone « Illustrations » donne une indication sur le centrage global des collections, sujet sur lequel nous reviendrons.

²² Soit l'équivalent, toutes phases confondues, du zonage du seul *Livre moderne illustré* présenté sur la figure 34.

²³ Comme nous l'avons expliqué en traitant de la phase académique du *Livre moderne illustré*.

²⁴ Cf. nos développements précédents sur les écrivains ou les artistes « isolés homologiquement », comme Paul Valéry, André Gide, André Derain ou Aristide Maillol.

difficulté. Ces ouvrages, tout d'abord, n'étaient pas faciles à imager. Il s'agissait par exemple (figure 12) chez les esthètes de romans psychologiques ou, chez les académistes, d'essais de morale, tous genres largement délaissés par l'édition illustrée de luxe. L'écart, ensuite, entre leur propre position dans le champ et celle de l'auteur mettait ces artistes en situation inconfortable. Ces commentaires permettent de comprendre pourquoi Serveau, par exemple, se sentant mieux placé que ses collaborateurs, se réservait certains auteurs, les Giraudoux, les Mauriac, etc. Ils apportent également un éclairage sur les diverses stratégies de contournement prévalant au sein du champ, comme celle dont l'artiste usa pour les textes de Colette.

Un examen rapide de la figure 35 montre que les séries de Fayard et de Ferenczi, prises globalement, ont diffusé une sorte de littérature moyenne, décentrée vers l'académisme, et illustrée de manière encore plus moyenne, avec le même décalage, soit « une transposition affadissante de la culture bourgeoise et dite légitime »²⁵ comme l'exprimait Jean-Pierre Bacot en termes bourdieusiens d'ailleurs. Une certaine différenciation peut cependant être faite entre les deux séries. Leurs « centres de gravité » apparaissent sur la figure 35. Comme on peut l'imaginer au travers des commentaires comparatifs émis à plusieurs reprises en troisième partie, la collection de Fayard est centrée, textes et images, au sein du secteur académique en cohérence avec la ligne éditoriale générale, maurrassienne, de la maison. *Le Livre moderne illustré*, en revanche, se positionne plutôt chez les esthètes, avec un léger décalage vers les hédonistes, attribuable à la phase de transition. Ces positionnements se recouvrent pratiquement, homologie oblige, avec ceux des secteurs d'édition littéraire des deux maisons reportés sur la figure 12.

La figure 35 permet également de traiter du thème de la vulgarisation via les collections de Fayard et de Ferenczi. Ces séries étaient destinées à vulgariser la littérature, ce qu'elles firent avec une certaine bande passante (zone grise), en faisant d'ailleurs usage de l'illustration pour rendre leurs textes plus facilement accessibles. Ce faisant, elles contribuèrent également à vulgariser une nouvelle manière d'illustrer, plus éloignée du texte, et des factures d'images jusque-là peu connues ou ignorées du « grand public ». Mais le spectre de cette entreprise de vulgarisation de l'art (zone verte) était plus restreint que celui de la littérature. Il y avait en réalité un déséquilibre fondamental entre les deux processus de vulgarisation : l'un était au

²⁵ Il s'agissait d'un point de vue sur la littérature de ces collections, mais que l'on peut étendre aux illustrations : Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, Ferenczi et de Baudinière », *art. cit.*, p. 44, nota 1.

service de l'autre. Ce constat nous amène à traiter maintenant de l'autonomie du sous-champ de la vulgarisation par rapport à la littérature.

Deux éléments *a priori* surprenants ont été mis en évidence à l'examen des modes d'illustration pratiqués pour la collection de Ferenczi : l'usage très limité de la narration et l'absence de toute continuité en ce domaine par rapport aux séries littéraires « grand public » précédentes, toutes illustrées, rappelons-le, de manière très narrative, avec des légendes à chaque image (illustration 3-15). Ces deux observations, faites également sur la collection concurrente de Fayard, laissent penser que, dès 1918, la faisabilité et l'impératif d'illustrer de manière allusive étaient ancrés dans l'*illusio* du champ au même titre que la gravure originale. Les deux éditeurs, soucieux l'un comme l'autre, de légitimer leurs nouvelles séries, s'inscrivirent dans ce schéma dès le lancement en 1923 de ces collections, donc en rupture franche avec *La Modern-Bibliothèque* et autres séries équivalentes.

Le taux de narration pratiqué sur *Le Livre moderne illustré* semble ensuite particulièrement bas, 8 % en moyenne, si l'on se réfère, par exemple, à ceux observés chez Daragnès, allant jusqu'à 20 ou 30 % pour certains corpus (tableau 55). Cet écart s'explique par la nature des textes, des romans contemporains, publiés par Fayard et par Ferenczi. Les taux élevés de narration chez Daragnès correspondent en effet à des œuvres classiques ou anciennes²⁶ alors que ces mêmes taux observés sur des ouvrages contemporains, comme la plupart des publications Émile-Paul frères, sont voisins de ceux du *Livre moderne illustré*. À textes équivalents, Daragnès ou ses collaborateurs n'étaient donc pas plus « serviles » que les intervenants chez Ferenczi ou chez Fayard. Ces derniers illustreurs semblent au contraire avoir souvent fait usage des stratagèmes mentionnés par Raymond Hesse pour « paraître » interprétatifs²⁷. Pour ce qui est, ensuite, de la décoration, éventuellement servile, on peut noter que Serveau en fit un usage intensif lors des premières phases, plus académiques, de « sa » collection. Mais la série de Ferenczi, dans son ensemble, et celle de Fayard ne se différencièrent pas en ce domaine des pratiques de l'édition de luxe. Le diagnostic général porté sur l'autonomie de l'illustration (figure 29) s'applique donc au sous-champ de la vulgarisation qui ne fut, finalement, ni plus ni moins soumis à la littérature que le champ principal.

²⁶ À l'instar de ses éditions licencieuses des premières années ou de ses publications « traditionnelles » *Au cœur fleuri*.

²⁷ Nous avons évoqué précédemment ces pratiques consistant, par exemple, à ne fournir que des paysages, sans rapport étroit avec le récit ou la trame du texte : Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, *op. cit.*, p. 25-27.

Il n'en reste pas moins que seule une portion de cette activité de vulgarisation, correspondant peu ou prou aux interventions placées dans « l'enclave » verte chez les esthètes sur la figure 35, présente une pleine autonomie, à l'instar des *Allongés* de Jeanne Galzy et d'Andrée Sikorska ou du *Sel de la terre* de Raymond Escholier et de Louis Neillot. Une part, limitée peut-être, mais réelle, de l'œuvre éditoriale de Clément Serveau chez Ferenczi échapperait ainsi au qualificatif de « culture en simili »²⁸.

Un panorama complet des genres en illustration

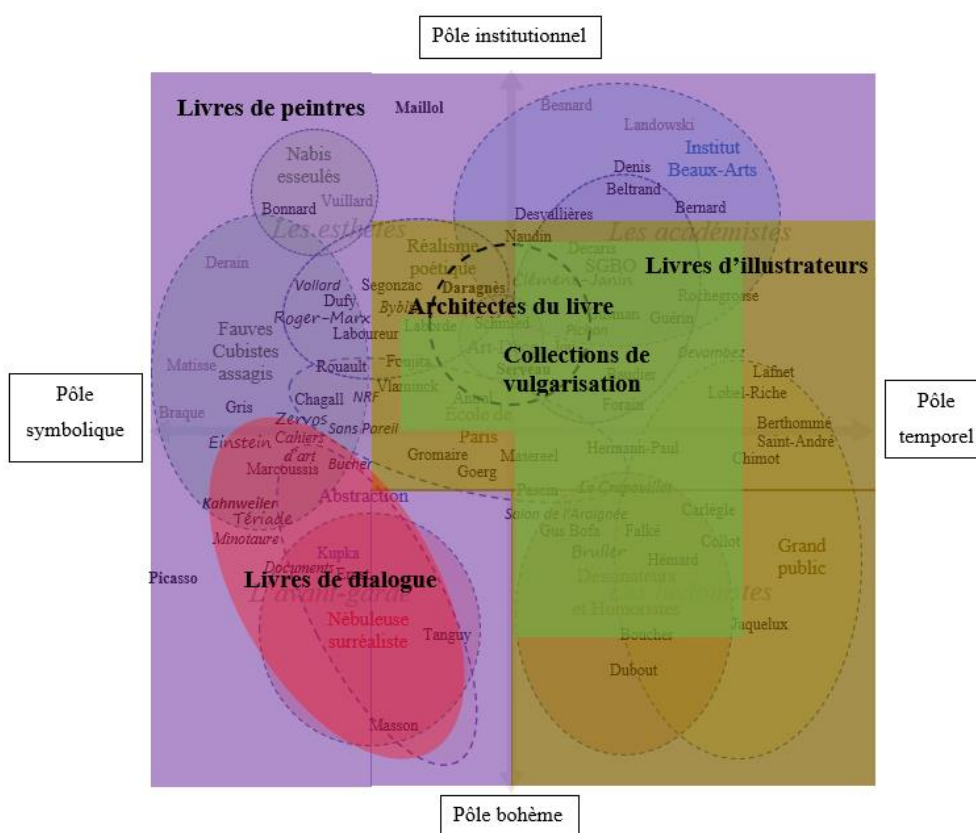


Figure 36 Une vue d'ensemble des genres en matière d'illustration

Il est maintenant possible de présenter une nouvelle vue d'ensemble (figure 36) des différents « genres » ayant prévalu en matière d'illustration au cours de l'entre-deux-guerres en

²⁸ « [ce] substitut dégradé et déclassé (au double sens du terme) de la culture légitime qui procure à bon compte ou au rabais l'illusion d'être digne d'une consommation légitime en unissant les apparences de la légitimité et l'accessibilité qui en est par définition exclusive » : Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *art. cit.*, p. 90.

y intégrant les collections de vulgarisation. Nous avons donc reporté sur la figure 28 la structure de l'illustration de vulgarisation reprise de la figure 35 (zone verte).

L'activité d'illustration pour les séries de Fayard et de Ferenczi apparaît ainsi comme un sous-ensemble des « livres d'illustrateurs » (zone brune), en cohérence avec le profil des intervenants pour ces collections. L'emprise dans le champ de cette activité se présente ensuite comme une image réduite de cette zone brune, regroupée vers le centre de la structure. Une telle représentation est bien conforme à l'analyse que nous venons d'exposer. Les acteurs du champ œuvrant pour Fayard et pour Ferenczi appartenaient en effet à une sorte de noyau central, à même de produire, à quelques exceptions près, l'art « moyen » évoqué.

Le parcours personnel de Daragnès

Avant d'interpréter, à l'aide du modèle proposé, l'œuvre globale de Daragnès en tant qu'architecte du livre, nous nous proposons, dans ce paragraphe, d'appréhender son parcours personnel d'illustrateur. Celui-ci relève, globalement, de la « porte étroite », l'une des trajectoires-types d'écrivain ou d'artiste identifiées selon la figure 16. Il comporte cependant quelques spécificités que nous allons détailler (figure 37 ci-dessous).

Comme de nombreux artistes de l'entre-deux-guerres, Daragnès débuta son parcours au sein de la bohème montmartroise avec ses amis Carco, Mac Orlan, Warnod, Dorgelès etc. Ses dons artistiques, limités probablement, comme ses goûts en ce domaine lui fermèrent les portes des Beaux-Arts et d'une carrière « officielle » comme celle que fit Clément Serveau. Daragnès n'avait pas non plus la personnalité d'un innovateur en matière artistique. En ce sens, il était plus proche d'un Dorgelès ou d'un Warnod que de son ami Carco, qui était, lui, à cette époque, en « recherche » dans le domaine de la poésie²⁹. Daragnès se rangea donc, dès les années 1910, dans le secteur « hédoniste » de la bohème montmartroise, celui-là même qui généra, par exemple, l'épisode fameux du tableau peint par la queue d'un âne. Dorgelès, Warnod, le peintre Girieud³⁰ et quelques comparses montèrent, comme on le sait, un canular, faisant passer pour un tableau d'avant-garde l'œuvre de Lolo, l'âne du père Frédé, le tenancier du Lapin Agile, ainsi que l'explique en détails la fille d'André Warnod :

²⁹ Carco avait créé à cette période, avec Tristan Derème, le groupe des « poètes fantaisistes » s'inspirant des travaux de Paul-Jean Toulet.

³⁰ Comme nous l'avons indiqué en première partie, le jeune Kahnweiler accueillit ce peintre un court moment, à la même période, lors de la création de sa galerie rue Vignon.

Le tableau, signé J.-R. Boronali, anagramme d'Aliboron, chef de « l'école excessiviste », inscrit dans le catalogue sous le titre *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*, attira moquerie, scandale ou indifférence. Avant le vernissage, les journaux avaient reçu un manifeste de Boronali qu'ils publièrent : « Holà ! grands peintres excessifs, mes frères, holà ! pinceaux sublimes et rénovateurs, brisons les ancestrales palettes et posons les grands principes de demain. [...]. Ravageons les musées absurdes. Piétinons les routines infâmes »³¹.

Le parcours de Daragnès divergea donc très vite de celui de ses « voisins » à Montmartre, les Picasso, les Juan Gris etc.

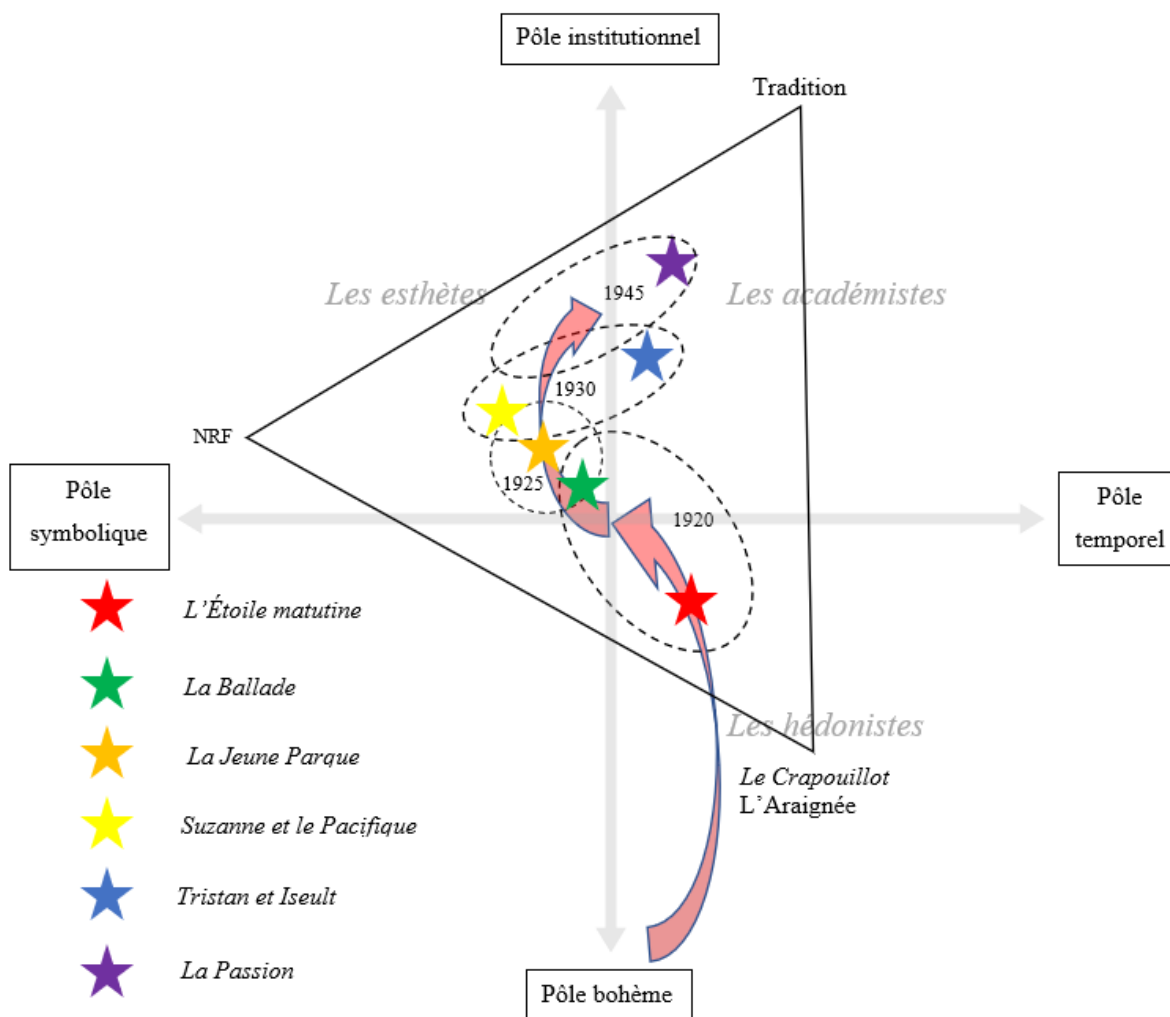


Figure 37 Le parcours personnel de Daragnès

Pour vivre, Daragnès faisait des « petits boulots », entre autres pour les Éditions d'art et de publicité dirigées par un nouvel ami, Gus Bofa. *A contrario* de ce dernier et de toute son équipe, les Chas Laborde, les Mirande etc., Daragnès ne fit jamais de dessin de presse. Il débuta

³¹ Jeanine Warnod, *L'école de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, op. cit., p. 106.

en revanche dans l'illustration en intervenant pour les collections de vulgarisation de l'époque avec *Les Rencontres de M. de Bréot* d'H. de Régnier et *Mathilde et ses mitaines* de Tristan Bernard (illustration 2-4), publiés au cours des années 1914-1915. Ces travaux alimentaires lui mirent en fait le pied à l'étrier pour sa carrière.

Après bien des péripéties, en effet, Daragnès réussit à faire paraître en début d'année 1918 son œuvre majeure, *La Ballade de la geôle de Reading* d'O. Wilde (illustrations 2-5 à 2-7) (étoile verte sur la figure 37). Ce poème et son auteur représentaient encore, à cette époque, un enjeu au sein du champ littéraire malgré le décès du poète en 1900. En choisissant ce texte, Daragnès lançait en quelque sorte un signal envers la nébuleuse de la NRF³². Par la forme de ses illustrations ensuite, l'artiste s'inscrit d'emblée dans les canons, émergents à l'époque, du secteur des esthètes (reconstruction, interprétation). En somme, cette œuvre lui permit de franchir, sans l'aide d'aucun mentor, la « porte étroite », ce difficile passage entre la muraille des académistes, dûment gardée par les Prix de Rome, et le réseau des initiés de l'avant-garde.

Remarquée par L.-P. Fargue, *La Ballade* donna à Daragnès l'accès au réseau du poète, les Gide, les Valéry etc., qu'il put ainsi côtoyer chez Adrienne Monnier. Positionné chez les esthètes, près du centre de la structure, Daragnès fut ainsi en mesure de déployer son activité d'illustrateur, au cours des années 1918-1925, sur trois « tableaux » – que l'on peut d'ailleurs considérer comme trois marchés de bibliophilie –, l'un proche du secteur des hédonistes dont il était issu, le second s'étendant vers les académistes, et le dernier centré chez les esthètes.

Entrent dans la première catégorie les diverses prestations que l'artiste fit, pendant les années 1918-1920, pour une collection de romans d'aventure dirigée par Mac Orlan ainsi que ses interventions, au cours des années 1920-21, pour *À bord de l'Étoile Matutine* de Mac Orlan, paru chez Crès (illustrations 2-18 et 2-19) (étoile rouge sur la figure 37), ou encore pour *L'Amant des amazones* d'A. Salmon, publié par La Banderole cette fois. En conformité avec les standards du secteur « hédoniste », ces textes, plaisants ou d'aventure, sont illustrés de manière plutôt schématique et selon un mode souvent narratif (jusqu'à 50 % de narration pour *L'Amant des amazones*).

Daragnès servit ensuite un public académiste avec une série d'ouvrages d'H. de Régnier et plusieurs éditions licencieuses. Les textes, légers, de l'Académicien, *Monsieur d'Amorcœur* (illustrations 2-8 et 2-9) et *Le Bon Plaisir* (**illustration 2-10**), répondent aux canons du secteur

³² Comme nous l'avons évoqué en deuxième partie, Gide notamment s'était intéressé à la vie et à l'œuvre de Wilde et restait attentif à tout élément nouveau concernant ce poète.

(images académiques, décoration du texte pour *Le Bon Plaisir*). Quant aux ouvrages licencieux, les *Gamiani* et autres *Pièces condamnées* (illustrations 2-11 à 2-13 et 2-20), il s'agit de classiques du genre (une norme du secteur, là encore) illustrés de manière très narrative.

On peut supposer qu'une part au moins de ces travaux répondaient au souci de Daragnès de préparer financièrement, dès cette époque, son projet d'installation à Montmartre. Ses réalisations positionnées au sein même du secteur des esthètes, *Protée* de Claudel en 1920, *Isabelle* de Gide en 1924 et *La Jeune Parque* de Valéry en 1925, relèvent en revanche d'une réelle ambition de la part de l'artiste. Il est possible, au sujet de ces trois œuvres, de commenter, à l'aune du modèle proposé, le processus par lequel un illustrateur peut espérer progresser, dans le champ, en statut symbolique. Il lui faut, pour cela, choisir un auteur positionné plus près du pôle symbolique qu'il ne l'est lui-même au moment considéré. S'il fait un tel choix, et que son intervention est reconnue comme une réussite, autrement dit si la critique observe une résonance symbolique images-texte sur l'ouvrage, un phénomène de transfert de valeur se produit et l'illustrateur progresse dans le champ³³. En cas d'échec, l'artiste reste sur sa position antérieure, voire régresse. Nous avons vu que l'homologie de position était l'une des conditions d'observation d'une telle résonance. Dès lors, tout l'art d'un illustrateur consiste à sélectionner un auteur positionné à un niveau symbolique plus élevé que le sien mais restant cependant à sa portée, de manière à être sensiblement « à sa hauteur » lors de son intervention d'illustration. Le parcours dans le champ d'un artiste correspond ainsi à une série d'incrémentés issus de chacune de ses réalisations³⁴.

Daragnès saisit bien entendu l'opportunité que lui offrit Roger Allard en lui confiant les illustrations de *Protée*. Claudel était bien « distant » dans le champ (figure 12). Comme on peut le comprendre dans un tel cas, l'illustrateur reçut des consignes assez précises de l'auteur. L'ouvrage, guère cité par la critique de l'époque, s'avéra une demi-réussite (illustrations 2-14 et 2-15). Il répondait cependant parfaitement aux canons du secteur (reconstruction, interprétation). Daragnès ne « progressa » donc que de manière marginale à la suite de cette publication. Son ami Henri Jonquières lui demanda ensuite d'illustrer *Isabelle* de Gide. L'ouvrage fut décrié, en partie parce qu'il s'agissait de l'un des premiers essais de burin pour Daragnès, mais pas seulement. En réalité, l'artiste n'avait aucune chance de s'accorder avec l'écrivain compte tenu de leurs positions relatives (figure 12 et 36). Le cas de *La Jeune Parque*

³³ Un transfert inverse de valeur peut se produire entre l'illustrateur et l'auteur. On peut ainsi comprendre qu'un Max Jacob ou qu'un Malraux aient apprécié d'être illustré par un Picasso ou par un Léger.

³⁴ L'illustration de textes classiques ou anciens ne donne lieu, dans ce cadre, à aucun transfert de valeur.

est un peu différent. Valéry et Daragnès s'appréciaient, et c'est l'artiste lui-même qui prit l'initiative de ce projet chez Émile-Paul frères. Comme l'avait fait Claudel, Valéry donna des instructions à Daragnès et lui fournit ses propres dessins pour une part des illustrations. Le parti pris par les deux intervenants fut essentiellement celui de la décoration (illustrations 2-48 à 2-50). L'ouvrage fut apprécié par la critique, et notamment par Roger-Marx, en raison précisément de cette option, en « retrait » par rapport au texte. Autrement dit, il ne fut nullement question d'une résonance symbolique images-poème. Cette publication eut donc un certain effet sur la trajectoire de Daragnès, en raison notamment de l'aura entourant le poète. Le transfert de valeur symbolique correspondant resta cependant limité (étoile brune sur la figure 37). D'autres travaux de l'artiste à la même période reposèrent en revanche sur des positionnements plus adaptés. Il en est ainsi, par exemple, de *Marguerite de la nuit* de Mac Orlan publié chez Émile-Paul frères la même année que *La Jeune Parque*.

Daragnès s'installa avenue Junot en 1928. Ses travaux se répartirent dès lors en deux grandes familles, l'une bien identifiée en deuxième partie, celle des ouvrages d'inspiration traditionnelle et chrétienne, et l'autre que l'on peut appeler maintenant le courant « esthète » de l'artiste. Se rattachent à cette dernière famille, au début des années 1930, des œuvres comme *Suzanne et le Pacifique* de Giraudoux (illustrations 2-74 à 2-76) (étoile jaune sur la figure 37), paru *Au cœur fleuri* en 1928, *La Bohème et mon cœur* de Carco (illustrations 2-59 à 2-61), publié en 1929 chez Émile-Paul frères, *Suite espagnole* du même Carco paru en 1931 aux Éditions de la Belle Page ou encore, *Au cœur fleuri* cette fois, *Cité Nef de Paris* de Suarès (illustrations 2-83 à 2-85). Tous ces travaux relèvent pleinement du secteur des esthètes par le positionnement des auteurs impliqués et par les caractéristiques générales de leurs illustrations.

Au même moment, toutefois, une autre veine d'inspiration de l'artiste émergea, se concrétisant, *Au cœur fleuri*, dans la séquence de ses publications « traditionnelles ». Celle-ci comprit notamment, à cette période, *Tristan et Iseult* paru en 1928 (**illustrations 2-70, 2-71, 2-72 et 2-73**) (étoile bleu sur la figure 37) et, en 1932, *La Chanson de Roland*. À la différence des œuvres précédemment citées, ces travaux répondent, pour l'essentiel, aux critères du secteur académique : textes anciens ou classiques, facture néo-médiévale en partie académique, taux de narration élevé, décoration des ouvrages, etc. La production de Daragnès en 1930 apparaît ainsi comme clivée entre deux tendances – deux zones sur la figure 37 –, l'une tournée vers les esthètes et vers ses amis Giraudoux et Carco, l'autre vers l'académisme, inspirée par ses convictions esthétiques et morales, voire religieuses.

Cette dualité d'inspiration chez Daragnès se perpétua en fait jusqu'à son décès. Au cours des années 1935, on retrouve ainsi, dans les ouvrages traditionnels, les trois volumes de *La Gloire de Don Ramire* de Larreta et, parmi les œuvres « esthètes », le deuxième cahier de Colette (*Notes marocaines* et *La Décapitée*) ou encore *Les Poésies de la dormeuse* de F. Naar, paru chez Kaldor en 1935³⁵. D'autres publications de la même époque, comme *Mîmes* de M. Schwob ou comme *La Genèse de la mer* de J. Michelet, présentent des caractéristiques intermédiaires entre celles des deux familles principales citées. La même situation s'observe en fin de période, avec une inflexion, sans doute, vers les ouvrages traditionnels, concrétisée par *La Passion de N.S.J.C.* finalement publiée en 1945 après dix années de gestation (illustrations 2-98 à 2-102) (étoile violette sur la figure 37).

Il est possible d'interpréter cette dernière œuvre ainsi que l'ensemble des publications de la veine traditionnelle de Daragnès comme des ouvrages d'« auto-illustration »³⁶ – en élargissant l'usage du terme –, c'est-à-dire des textes classiques ou anciens choisis par un artiste pour exprimer, par le biais de leur imagerie, ses sentiments ou ses convictions, à l'instar de ce que fit Picasso via le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Daragnès dédia d'ailleurs les deux œuvres-maîtresses de cette famille d'ouvrages à ses proches, *Tristan et Iseult* à sa future épouse Janine et *La Passion* à sa mère, décédée peu avant.

En partie sous l'Occupation et surtout après la Libération, Daragnès devint plus un imprimeur d'art qu'un illustrateur. Pour sa dernière intervention significative, l'artiste accompagna *Le Cimetière marin* de Valéry avec des images allégoriques évoquant la pensée de son ami décédé. Une telle œuvre (illustration 4-83) se place dans la zone des esthètes, non loin, en 1948, de la frontière³⁷ avec le secteur académique (figure 37). La position de l'artiste dans le champ n'évolua donc qu'assez peu entre 1930 et l'année de son décès.

La trajectoire de Daragnès se présente globalement comme une variante de la « porte étroite » suivie, par exemple, par Mac Orlan (figure 16). L'artiste fit d'ailleurs route commune avec son ami, jusqu'au début des années 1920. Restant largement à l'écart de la NRF et même de Giraudoux, Daragnès se rapprocha alors des positions d'un Carco, par exemple. Sous l'effet d'une inspiration duale, l'artiste resta ensuite cantonné dans une région proche de la frontière

³⁵ Il s'agit, rappelons-le, d'une édition au caractère un peu exceptionnel dans toute l'œuvre de Daragnès par sa forme « janséniste ». En tout cas, elle s'inscrit clairement dans les critères du secteur des esthètes.

³⁶ L'« auto-illustration » au sens large est définie dans le glossaire.

³⁷ En 1935, en effet, une œuvre comme *Le Cimetière marin* aurait été classée au cœur du secteur des esthètes. Mais, en 1948, la roue avait tourné...

entre esthètes et académistes. On peut noter qu'à partir des années 1925, Daragnès côtoya constamment la nébuleuse « art déco », en cohérence avec sa propension marquée, pendant les années 1925-1935, à décorer les ouvrages. Sa trajectoire, ensuite, le rapprocha progressivement du pôle institutionnel, ce qui peut rendre compte, par exemple, de son intervention comme président du jury pour la section du livre de l'Exposition de 1937³⁸. Enfin, l'une de ses dernières œuvres-maîtresses, *La Passion de N.S.J.C.*, relève de l'art sacré, l'un des « genres » artistiques propres à la zone du secteur académique proche de ce pôle institutionnel (figure 14). Nous avons mentionné à ce propos, en deuxième partie, la participation en 1947 de Daragnès à l'exposition *Vingt-cinq ans d'art sacré* organisée au musée Galliera. Cet événement se tint sous l'égide de Paul Claudel, l'auteur-même de la traduction du psaume XXI introduisant *La Passion*.

Ayant rendu compte, dans le cadre du formalisme développé dans ce travail de recherche, du parcours de Daragnès, nous pouvons maintenant l'interpréter à un deuxième niveau. En conclusion de la deuxième partie, nous avons évoqué un Daragnès partagé entre deux pôles, celui de l'Araignée et du *Crapouillot*, que l'on situe maintenant au sein du secteur des hédonistes, et celui de la NRF, de L.-P. Fargue à P. Valéry, proche du pôle symbolique. Au vu de son parcours, il nous faut en considérer un troisième, celui de l'académisme et de la tradition, associé, comme cela a été suggéré, à l'influence de l'abbé Petit. Le parcours de l'artiste peut alors s'interpréter comme étant inscrit dans un triangle (figure 36). Il est possible, selon cette analyse, de positionner chacune de ses œuvres par rapport aux sommets de ce tripode, soit en termes de rattachement, soit en tant que tentative pour s'en approcher.

Le modèle proposé éclaire donc le parcours de Daragnès et la teneur de ses travaux successifs d'illustration. Ce formalisme semble également à même d'expliquer pourquoi certains ouvrages, dont l'existence fut évoquée ou semblerait logique, ne virent jamais le jour. Il en est ainsi d'éventuelles œuvres de L.-P. Fargue illustrées par l'artiste. Daragnès battit pendant des années les pavés de Paris en compagnie de son aîné, devenu son ami et mentor et le poète fréquenta assidûment les ateliers successifs de l'artiste, du quai aux Fleurs jusqu'à l'avenue Junot. Dans ses souvenirs, Fargue évoque d'ailleurs son ami décédé en ces termes :

³⁸ On pourrait noter que les parcours de Daragnès (figure 37) et de Céline (figure 13) se croisent et donc imaginer trouver là les raisons de la connivence, surprenante, entre l'artiste et l'écrivain à la Libération. Cette hypothèse ne tient pas pour des raisons de date. Daragnès s'était éloigné du centre de la structure quand le parcours « esthétique » de Céline passa à proximité. Tout au plus peut-on dire que la position de l'écrivain dans le champ à partir de la fin des années 1930 le place non loin du pôle du *Crapouillot* et de l'Araignée, l'un des trois « déterminants » du parcours de Daragnès comme nous le verrons juste après.

Nous nous retrouverons un soir, avenue Junot, parmi les épreuves et les ébauches, jugés par les seuls livres, unis par des fils de sentiments qui échappent à toute usure, atablés avec les fantômes souriants et fidèles qui, naguère, ont mis dans la mienne la main de Daragnès³⁹.

Et pourtant, Daragnès n'illustra jamais le poète. De la même manière, l'artiste recula sans fin le projet de publier une version illustrée par ses soins de *Sienna la bien aimée* de Suarès, au grand dam de l'écrivain ainsi que nous l'avons vu. Tout laisse penser que, dans l'un et l'autre cas, Daragnès ne se sentit pas ou plus⁴⁰ à la hauteur – homologique – (figure 12 et 37) et préféra donc s'abstenir, soucieux de ne pas décevoir ses amis. Fargue fut ainsi illustré à de nombreuses reprises, mais par d'autres artistes⁴¹.

On peut enfin commenter le parcours de Daragnès en termes d'autonomie par rapport à la littérature. Comme la plupart des illustrateurs de l'entre-deux-guerres, l'artiste proclama son attachement à une manière d'illustrer dénuée de toute allégeance au texte :

Il faut que soit dégagé l'élément poétique et négligée l'anecdote dont les ressources limitées rétrécissent la puissance. Seuls la poésie et l'humain constituent ses bases. Il faut de plus que l'illustrateur ait une sensibilité égale à celle de l'auteur et agir comme s'il devait traduire l'ouvrage dans une autre langue⁴².

Nous avons cependant signalé, en deuxième partie, une certaine propension de Daragnès à utiliser un mode narratif, par comparaison du moins avec ses « collègues » chez Émile-Paul frères, par exemple. Ce constat est en réalité à relier, en premier lieu, au positionnement dans le champ de bon nombre de ses travaux. Daragnès intervint en effet à de multiples reprises au sein des secteurs hédoniste et académiste, moins autonomes que celui des esthètes (figure 29). Il en est ainsi, par exemple, de ses ouvrages licencieux des premières années, de ses interventions à La Banderole ou encore de la plupart de ses publications « traditionnelles » *Au cœur fleuri* (figure 37). Daragnès, ensuite, pratiqua un mode décoratif à caractère souvent « servile ». Ses lettrines, par exemple, très esthétiques, sont bien une mise en valeur du texte, ce qui est une autre forme de soumission, plus subtile que la narration (illustrations 2-61, 2-63, 2-70, 2-75, 2-80, 2-84, 2-88 etc.). L'artiste eut d'ailleurs recours à la décoration dans plusieurs des cas où l'on observe un décalage significatif de position artiste-auteur, à l'instar de *La Jeune Parque*. Il s'agit, en somme, d'une manière de rendre hommage à l'auteur et à son texte. Cette stratégie d'illustration, déjà signalée à propos de Serveau vis-à-vis des écrits lyriques de Colette,

³⁹ Léon-Paul Fargue, *Pour la peinture, op. cit.*, p. 205.

⁴⁰ Daragnès illustra en 1933 *Cité nef de Paris* de Suarès.

⁴¹ On peut citer Boussingault, Alexeieff, R.-Y. d'Alcomare, Galanis, Villeboeuf, Touchagues, Chériane, Burgin, Prassinos, L.-A. Moreau, Valdo-Barbey, Segonzac, etc., ou encore l'ouvrage bien connu *Banalité* illustré de photographies de Roger Parry et Fabian Loris (Gallimard, 1930).

⁴² Jean-Gabriel Daragnès, « Sur l'illustration », dans *Les artistes à Paris, 1937, op. cit.*, p. 40.

apparaît ainsi comme une manière « élégante » de traiter des écarts de position élevés. Il y a lieu, enfin, d'interpréter, en termes d'autonomie, les travaux d'illustration typographique de Daragnès, mis notamment en œuvre pour ses ouvrages « traditionnels ». Il s'agit, à notre avis, d'une forme prononcée de soumission au texte. En composant, dans *La Passion*, ses pages en forme de croix (illustration 2-100), Daragnès doublait en quelque sorte l'aspect narratif de ses images (illustration 2-101), revenant ainsi à l'art d'illustrer du Moyen Âge. L'artiste fut donc un contributeur à l'hétéronomie du secteur académique et, pour une part de ses travaux, à celle du secteur des esthètes. Il n'est pas évident, pour autant, que Daragnès se soit différencié notablement de ses « collègues » illustrateurs si l'on se réfère aux pratiques relevées dans les différents secteurs du champ (figure 29).

Nous concluons ce paragraphe sur le parcours personnel de Daragnès par une remarque incidente. Les acteurs d'un champ n'ont, en général, pas réellement conscience de la stratégie qu'ils mettent en œuvre⁴³. Dans le cas particulier de Daragnès, plusieurs indices laissent penser que l'artiste – et plus encore le maître du livre d'art français – « pensa » largement sa trajectoire, tout en sachant saisir, bien sûr, les opportunités qui se présentaient.

Une interprétation de l'œuvre de Daragnès

Nous interprétons maintenant l'œuvre d'architecte du livre de Daragnès, à *La Banderole*, chez Émile-Paul frères puis *Au cœur fleuri*.

Lancée par Mac Orlan et par Daragnès, *La Banderole* fut, dans une large mesure, une émanation du Salon de l'Araignée ainsi que nous l'avons vu en deuxième partie. Le « cœur »⁴⁴ des publications de cette maison d'édition peut être localisé sans ambiguïté au sein du secteur des hédonistes selon la figure 38 ci-dessous (nébuleuse jaune), en cohérence avec la nature des textes – des récits plaisants ou d'aventure – ainsi qu'avec le profil de leurs illustrateurs – des humoristes ou des dessinateurs, pour l'essentiel –. Les intervenants pour cet ensemble d'ouvrages ont ainsi pour noms Chas Laborde, Gus Bofa, Falké, Boucher ou encore Daragnès. Bofa, Falké et Boucher firent toute leur carrière au sein des hédonistes (figure 18 pour une photographie du champ dix ans après l'époque de *La Banderole*). Chas Laborde évolua en revanche mais, pour ses premiers travaux d'illustration en 1920-1921, l'artiste faisait encore partie du secteur des hédonistes. Nous le retrouverons ultérieurement chez les esthètes lorsqu'il

⁴³ Gérard Mauger, « La théorie de la pratique », dans *Lectures de Bourdieu, op. cit.*, p. 144.

⁴⁴ Le « cœur de *La Banderole* » a été défini et caractérisé en deuxième partie.

intervient pour Émile-Paul frères. Quant à Daragnès, il avait depuis peu franchi la « porte étroite » (figure 37). L'artiste « rayonnait » cependant vers les divers secteurs en fonction de la nature des textes qu'il abordait. Son intervention pour *L'Amant des amazones* d'A. Salmon, l'un des titres de ce « cœur » de La Banderole, relève ainsi de la même zone « jaune » sur la figure 38. Celle-ci « recouvre » par ailleurs les positions du *Crapouillot* et du Salon de l'Araignée, telles qu'elles apparaissent sur la figure 18. Ces entités, en effet, ne changèrent pas significativement de localisation entre 1920 et 1930.

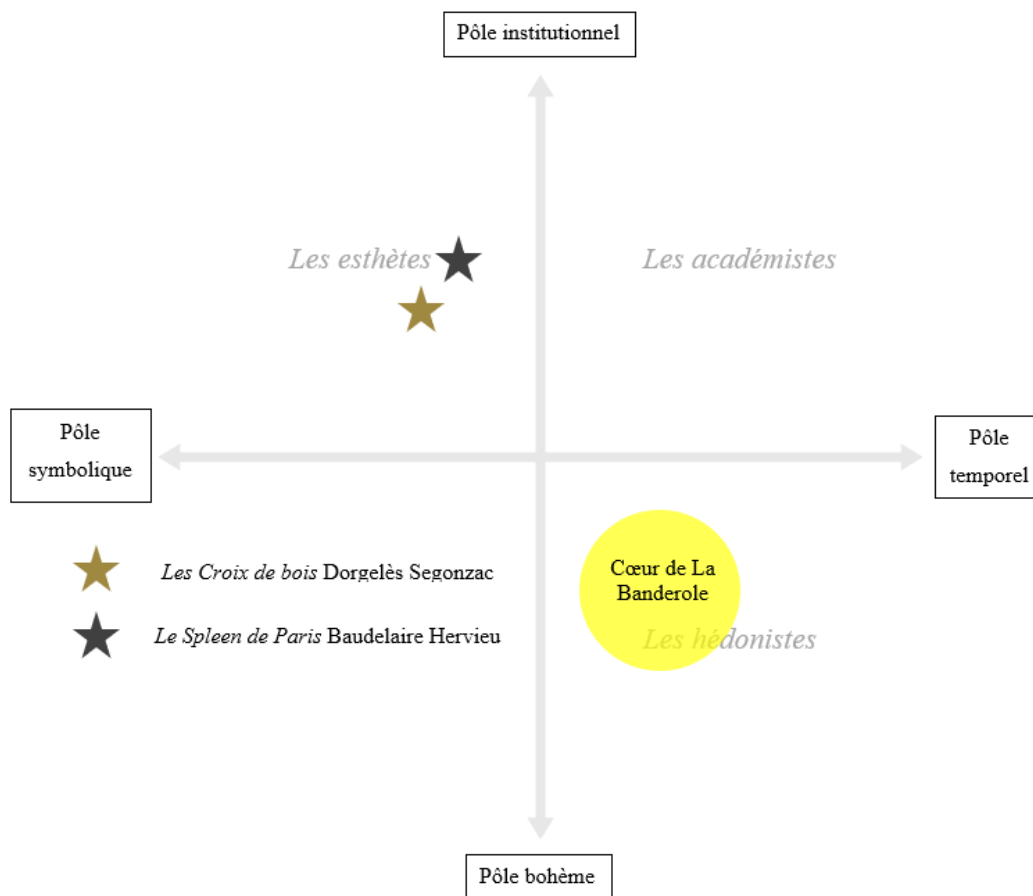


Figure 38 Les éditions de La Banderole 1920-1922

Mis à part le texte de Salmon que nous venons de citer et le premier titre de la série signé par Mac Orlan (illustrations 2-30 à 2-32), la plupart des éditions du « cœur » de La Banderole sont des classiques, en contradiction avec la norme de la zone (66 % de textes contemporains) selon la figure 22. Mac Orlan et Daragnès n'avaient sans doute pas, à l'époque, le réseau d'auteurs qu'ils eurent par la suite. Les illustrations des ouvrages, en revanche, sont bien

conformes aux standards du secteur (facture schématique, taux de narration assez élevé). Le front narration/interprétation n'était visiblement pas loin de la « zone jaune » (figure 29).

Plusieurs des publications de La Banderole se différencient toutefois de ce groupe principal, à l'instar notamment des *Croix de bois* de Dorgelès et de Segonzac (**illustrations 2-33 à 2-35**) (étoile brune sur la figure 38), et du *Spleen de Paris* de Baudelaire illustré par Louise Hervieu (illustrations 2-40 à 2-42) (étoile noire). Ainsi que nous l'avons mentionné, ce fut René Blum qui suggéra à Daragnès de rapprocher les dessins existants de Segonzac du texte publié par Dorgelès. L'« illustrateur » comme l'auteur des *Croix de bois* appartenaient au groupe du *Crapouillot* et étaient des proches de toute l'équipe de La Banderole. En revanche, l'un comme l'autre, mais surtout Segonzac, se positionnaient au sein du secteur des esthètes par la nature de leurs travaux. Il en est de même pour les dessins de Louise Hervieu⁴⁵. Les deux éditions considérées peuvent donc être interprétées comme une projection de La Banderole vers le secteur des esthètes, en anticipation de l'œuvre future de Daragnès chez Émile-Paul frères (figure 38 et 39). La parution des *Croix de bois* fut unanimement saluée à l'époque et il s'agit certainement de l'un des cas de résonance symbolique images-texte observés sur le corpus de Daragnès.

La Banderole fut l'occasion d'une entrée dans le champ de l'illustration pour plusieurs de ses intervenants. Segonzac n'avait jusque-là jamais gravé ni illustré. Initié à la pointe sèche par Laboureur pour graver ses dessins de guerre, le peintre mena par la suite l'une des carrières les plus denses de l'illustration de l'entre-deux-guerres. Gus Bofa ou Chas Laborde firent également leurs débuts à La Banderole, venant eux, non de la peinture, mais du dessin humoristique. Et dans leur cas, ce fut Daragnès qui les initia, l'un au bois gravé, non sans mal comme nous l'avons vu, l'autre à la pointe sèche. En ce sens, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, Daragnès joua pleinement, pour ses deux amis, un rôle de « passeur » au sens bourdieusien du terme, c'est-à-dire de guide à l'orée du champ.

La figure 39 ci-dessous situe dans le champ, à une date moyenne de 1927, les éditions illustrées d'Émile-Paul frères⁴⁶. Nous avons identifié, en deuxième partie, un « cœur de corpus » parmi ces publications, correspondant aux 2/3 d'entre elles. Comme nous l'avons déjà indiqué, tous les titres de cet ensemble se positionnent au sein du secteur des esthètes, dans la zone verte de la figure. On y retrouve des associations célèbres ou connues comme Chas

⁴⁵ Eux aussi rapprochés, *a posteriori*, du *Spleen de Paris*, comme peu auparavant, cela avait été fait pour *Les Fleurs du mal* du même Baudelaire.

⁴⁶ Nous « omettons » pour cette analyse synthétique les deux éditions « isolées » en dates de 1938 et 1939.

Laborde avec Morand (par exemple : *Tendres stocks*, illustrations 2-43 à 2-45), ou avec Larbaud, ou encore avec Giraudoux, Segonzac avec, à nouveau, Dorgelès, Daragnès avec Mac Orlan ou avec Carco (par exemple : *La Bohème et mon cœur*, illustrations 2-59 à 2-61), Hermine David avec Giraudoux (par exemple : *Elpénor*, illustrations 2-51 et 2-52) ou avec Suarès, Dignimont avec Bove⁴⁷, Laboureur avec Giraudoux (par exemple : *Judith*, **illustrations 2-64, 2-65** et 2-66),⁴⁸ etc. Toutes les caractéristiques du secteur et de la zone sont vérifiées sur cet ensemble (auteurs contemporains selon figure 22, factures et modes d'illustration selon les figures 23 et 25, etc.). Nombre de ces ouvrages sont par ailleurs cités par l'un ou par l'autre critique de l'époque comme de consonance images-texte élevée.

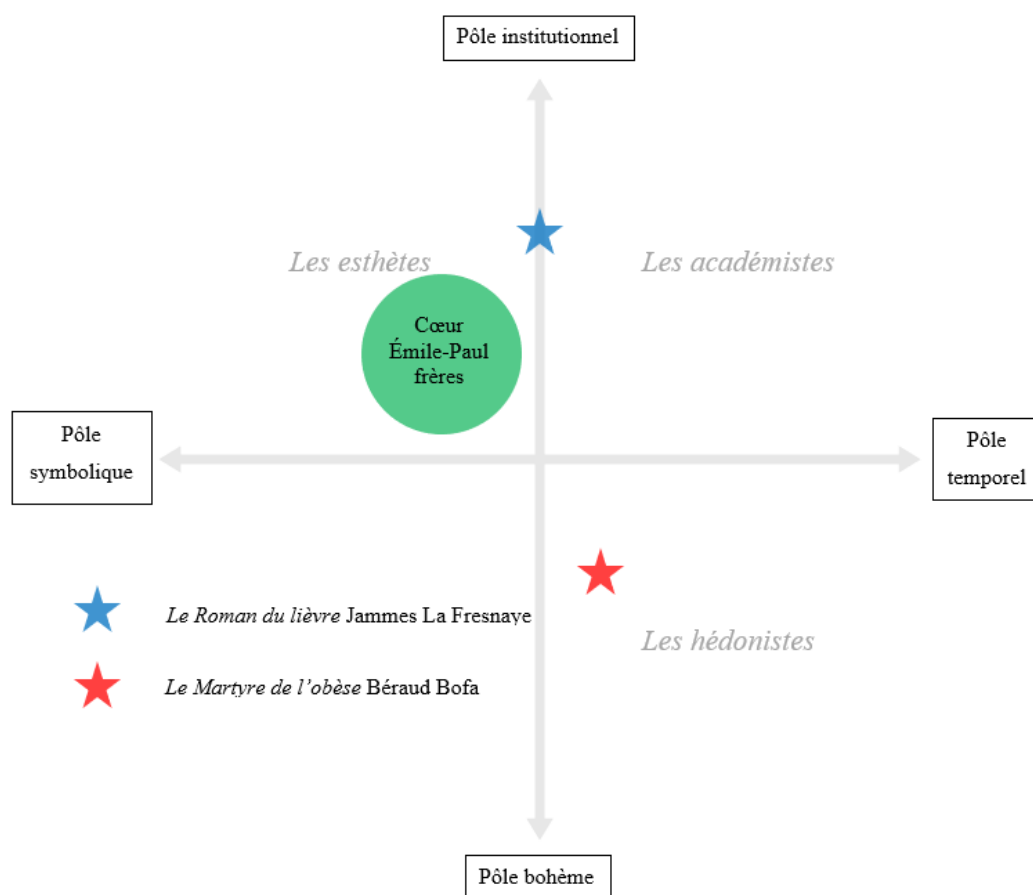


Figure 39 Les publications Émile-Paul frères 1923-1931

⁴⁷ Un tandem proche de celui plus connu Dignimont-Carco.

⁴⁸ On remarque, de même, que 95 % des écrivains et des artistes qui intervinrent en 1927 pour *Tableaux de Paris*, un ouvrage multi-auteurs et multi-illustrateurs, sont des esthètes.

L'un des points notables de ce « cœur de corpus » Émile-Paul frères est qu'il concrétise à nouveau le rôle de passeur de Daragnès. L'artiste avait franchi en 1918 la « porte étroite ». Il se positionna alors chez les esthètes, près du seuil, et fut ainsi en mesure d'attirer à l'illustration « noble », celle des esthètes, quelques-uns de ses anciens compagnons de route hédonistes à l'instar de Chas Laborde, d'Oberlé – *Lewis et Irène* de P. Morand, 1925 – ou encore de Mirande – deux titres chez Émile-Paul frères dont *Chronique des jours désespérés* de Mac Orlan (illustrations 2-53 à 2-55) –. Nous avons déjà commenté l'évolution esthétique des travaux d'un Chas Laborde lors de son passage des hédonistes aux esthètes⁴⁹. Le cas de Mirande est un peu différent. Ses deux interventions pour Daragnès furent pratiquement les seules qu'il réalisa dans l'édition de luxe. Elles répondent à tous les canons du secteur esthète. En revanche, ses travaux pour *Le Livre moderne illustré*, pourtant réalisés à la même période, relèvent entièrement du secteur hédoniste. L'artiste semble donc s'être cantonné dans son métier d'humoriste lorsqu'il intervenait pour la série « grand public ».

Plusieurs des publications Émile-Paul frères ne relèvent pas de ce « cœur de corpus » que nous venons de commenter. Certaines se rattachent plutôt au passé comme *Le Martyre de l'obèse* d'H. Béraud illustré par Gus Bofa (**illustrations 2-46 et 2-47**) (étoile rouge sur la figure 39). Il s'agit d'un couplage-type hédoniste/hédoniste (figure 12 et 18) qui dut rappeler à Daragnès ses points d'attache d'origine. D'autres, à l'instar du *Roman du lièvre* de F. Jammes illustré par Roger de la Fresnaye (illustrations 2-62 et 2-63) (étoile bleue sur la figure), préfigurent au contraire la série des ouvrages « traditionalistes » *Au cœur fleuri*. Gravement blessé pendant la guerre, l'artiste évolua en effet dans sa manière de peindre, passant du cubisme à un art proche de celui de son maître « initial », Maurice Denis.

Enfin, en 1928, Daragnès lança à la fois son imprimerie et la série de ses éditions *Au cœur fleuri*. Nous avons positionné dans le champ, en date moyenne de 1934, ces ouvrages sous la forme, pour simplifier, de deux sous-ensembles principaux, un « cœur esthète », apparaissant en vert sur la figure 40 ci-après, et un « cœur traditionnel » (cercle bleu). Ces deux ensembles correspondent aux 2/3 des éditions de la période. Les publications traditionnelles, œuvres du seul Daragnès, ont déjà fait l'objet de commentaires et d'une interprétation dans le cadre de l'examen de son parcours (figure 37). Nous traitons donc maintenant des ouvrages « esthètes », non identifiés en tant que tels en deuxième partie. Il s'agit d'une douzaine de titres associant notamment Giraudoux avec Daragnès (*Suzanne et le Pacifique*, illustrations 2-74 à 2-76, et

⁴⁹ À propos de la cartographie des factures dans le champ, figure 23.

Intermezzo), Toulet⁵⁰ avec Laboureur, Suarès avec Daragnès (*Cité Nef de Paris*, illustrations 2-83 à 2-85), Colette avec Dignimont (*Clouk* et *Chéri*, illustrations 2-86 et 2-87), Colette avec Daragnès (*Notes marocaines* et *La Décapitée*, illustrations 2-88 et 2-89), Colette et L.-A. Moreau (*En tournée* et *Music-Hall*, illustrations 2-90 et 2-91), Colette et Segonzac (*Portraits* et *Paysages*, illustrations 2-92 et 2-93), Montherlant avec L.-A. Moreau (*Chant funèbre pour les morts de Verdun*, illustration 2-94) ou encore J.-L. Vaudoyer avec le peintre H. Lebasque. Ces œuvres s’inscrivent donc bien chez les esthètes, auteurs et artistes, avec des caractéristiques répondant sensiblement aux normes de ce secteur⁵¹.

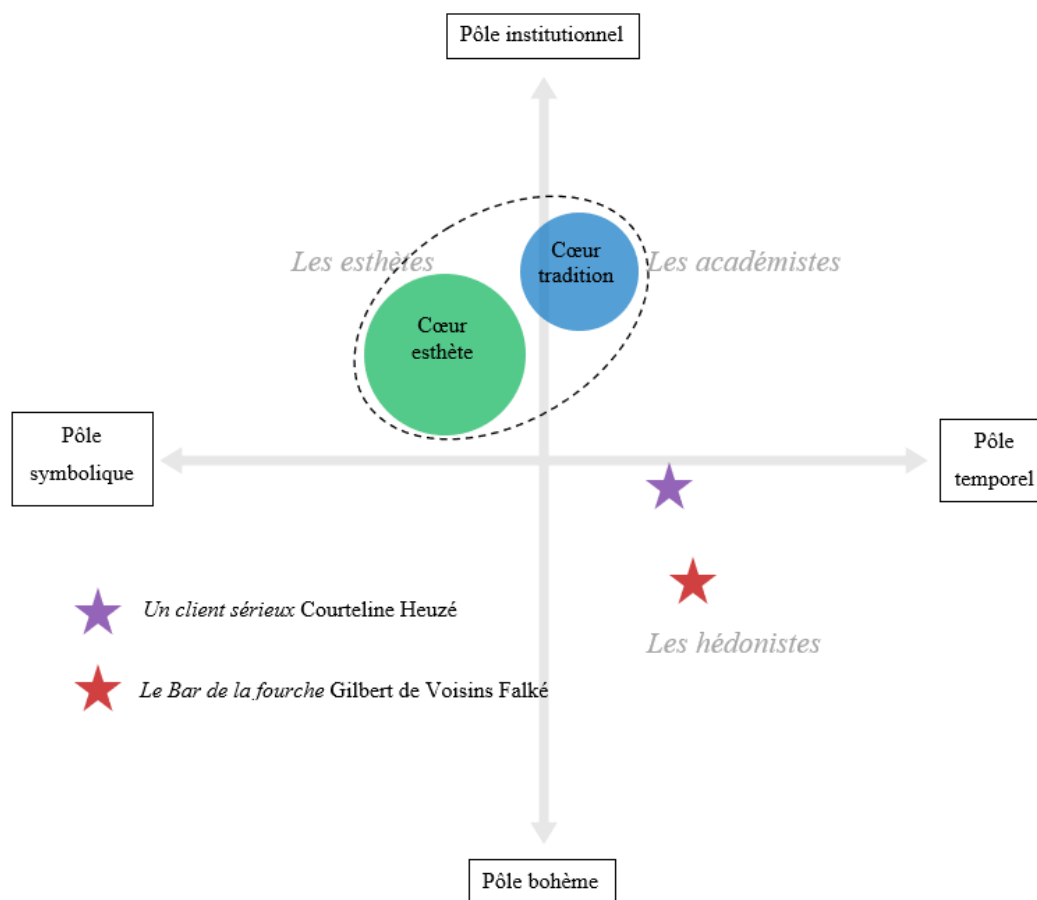


Figure 40 Les ouvrages *Au cœur fleuri* 1928-1939

Cet ensemble prolonge, en réalité, *Au cœur fleuri* le noyau central « esthète » des publications d’Émile-Paul frères (même zone verte sur les figures 39 et 40). Daragnès intervient

⁵⁰ P.-J. Toulet était décédé en 1920. On peut cependant considérer qu’il s’agissait « encore » d’un auteur contemporain, son œuvre trouvant un écho auprès de Carco, de Derème et d’autres écrivains de l’époque.

⁵¹ On peut noter également que l’ouvrage monumental *Paris 1937* est l’œuvre d’auteurs et d’artistes esthètes à 95 %, comme l’était en 1927 *Tableaux de Paris*.

simultanément dans les deux zones, publiant ainsi la même année ou presque *Tristan et Iseult* et *Suzanne et le Pacifique* ou encore *La Gloire de Don Ramire* et le deuxième cahier de Colette. Il y a donc lieu d'interpréter le positionnement, sur la figure 40, des deux ensembles « cœur esthète » et « cœur tradition » comme une répartition par zone des éditions *Au cœur fleuri* et non comme une éventuelle séquence des parutions dans le temps.

Certaines publications *Au cœur fleuri* ne se rattachent toutefois à aucun des ensembles principaux mentionnés. On peut ainsi donner l'exemple de deux ouvrages « hédonistes », *Le Bar de la Fourche* de Gilbert de Voisins, accompagné de gravures sur bois de Falké (illustration 4-56) (étoile bistre sur la figure 40) et *Un client sérieux* de Georges Courteline illustré par Edmond Heuzé (étoile violette). Daragnès servait en effet *Au cœur fleuri* le marché de la bibliophilie et ces deux réalisations répondaient à la demande de certains clients. *Le Bar de la Fourche*, commandité par la libraire et amie de Daragnès Elvire Choureau, fut d'ailleurs le premier livre sorti des presses de l'avenue Junot.

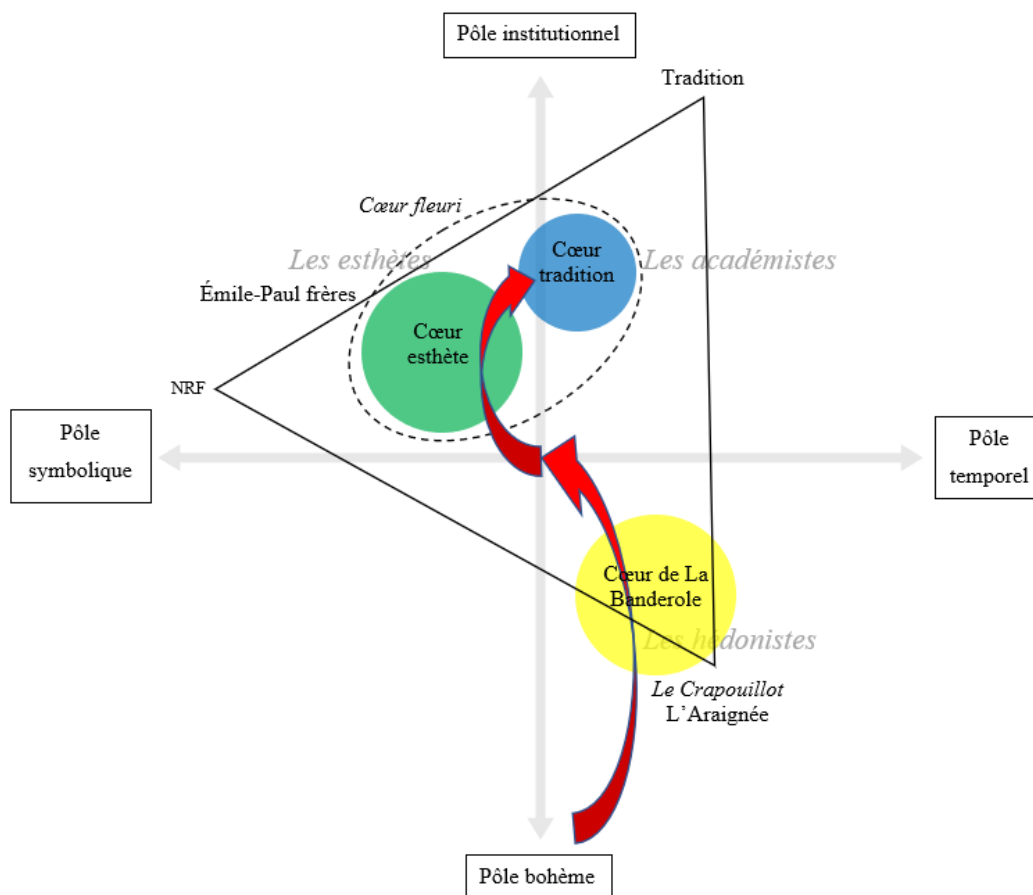


Figure 41 L'œuvre de Daragnès et son parcours dans le champ

L'œuvre de Daragnès à *La Banderole*, chez Émile-Paul frères puis *Au cœur fleuri* ayant été cartographiée dans le champ, il est maintenant possible de la rapprocher, selon la figure 41 ci-dessus, de son parcours personnel.

Il y a bien évidemment une étroite coordination entre son évolution propre en tant qu'illustrateur et la ligne artistique qu'il imprima à ses éditions successives. Dans le triangle de ses pôles d'attraction, Daragnès fut pratiquement le seul à explorer la zone académique et traditionnelle. Il ne fit ainsi appel à aucun des grands artistes de cette zone (figure 18), les Naudin, les Decaris, etc., ni même aux graveurs académiques de la SGBO, les Belot, les Baudier etc., du moins après le début des années 1920⁵². Visiblement, cette veine correspondait à une inspiration personnelle et des travaux équivalents d'autres intervenants ne l'intéressaient pas. À *La Banderole*, Daragnès sollicita nombre de ses amis. C'est avec eux qu'il put asseoir son œuvre ultérieure. Quant au troisième pôle, celui de la NRF, il s'en rapprocha – relativement – bien plus par illustrateur interposé, chez Émile-Paul frères et *Au cœur fleuri*, qu'il ne le fit par ses propres interventions. C'est le sens que l'on peut donner à ses appels à Laboureur, bien sûr, l'artiste le plus avancé en niveau symbolique parmi ses intervenants principaux⁵³ (figure 18). Mais l'on peut aussi trouver là la clé des sollicitations répétées d'Hermine David. Nous avons signalé en deuxième partie les similitudes de milieu social d'origine entre cette artiste et Daragnès, leurs affinités esthétiques, etc. En somme, Hermine David, et quelques autres artistes, accomplirent, chez Émile-Paul frères notamment, ce que Daragnès aurait souhaité pouvoir réaliser lui-même. Son ambition esthétique alliée à la conscience qu'il avait de ses limites font ainsi la grandeur de son œuvre d'architecte du livre.

Kahnweiler : un champion de l'autonomie

Nous proposons dans ce paragraphe un éclairage complémentaire sur l'œuvre globale de Kahnweiler en relation avec ses positions de marchand d'art et d'éditeur dans les trois champs considérés, la littérature, l'art et l'illustration (figure 12, 14 et 18).

Kahnweiler s'avéra un champion de l'autonomie de ces trois activités culturelles. Son rapport à l'argent, par exemple, fut singulièrement distant pour un marchand. Cette posture est à rapprocher, bien sûr, de son positionnement près du pôle symbolique des trois structures, celui

⁵² Daragnès fit travailler Siméon à *La Banderole*, par exemple.

⁵³ En ne tenant pas compte des ouvrages multi-illustrateurs pour lesquels Daragnès fit appel à Matisse, à Dufy etc.

de « l'art pour l'art » et du néokantisme⁵⁴, comme le confirme son collaborateur Maurice Jardot :

C'est précisément dans ses *Confessions esthétiques* que Kahnweiler évoque « Cette esthétique néo-kantienne qui a donné sa direction non seulement à (ses) écrits, mais également à (sa) vie » ; qu'elle ait été mise en outre au service de son métier me paraît faire l'originalité du marchand qu'il fut, et réserver à celui-ci une place singulière entre ses pairs⁵⁵.

Européen en termes de culture⁵⁶, anarchiste de gauche sur le plan intellectuel, Kahnweiler fut également réticent vis-à-vis de tout embrigadement politique. Le marchand évoque ainsi les années héroïques de fondation du cubisme :

L'époque était propice à de telles recherches désintéressées. [...] . Cela j'en témoigne. Je n'en veux pour preuve que l'absence totale de préoccupations politiques (l'anarchisme de certains me paraît plutôt de caractère éthique), mais il est évident que cet état d'esprit permettait aux artistes de se consacrer uniquement à leur art, de l'approfondir, de l'épurer, en mettant au rancart des moyens illusionnistes périmés et en les remplaçant par d'autres aptes à atteindre les buts auxquels on aspirait⁵⁷.

Un tel positionnement à l'écart du politique fut évidemment plus difficile à tenir au cours des années 1930. Le marchand accompagna cependant Masson et les jeunes auteurs de la rue Blomet qu'il avait édités lorsque ceux-ci prirent leurs distances vis-à-vis du surréalisme à l'époque où il fut question d'une adhésion en bloc au Parti Communiste.

Dès les premières années de son activité, Kahnweiler acquit aussi la conviction qu'il lui fallait s'affranchir, et affranchir « ses » peintres, définitivement, de toute tutelle institutionnelle, Salons, Beaux-Arts, aides de l'État etc. Quelques années plus tard, le marchand put d'ailleurs constater la politique aberrante de l'État français à propos de « ses » ventes à Drouot⁵⁸. Pour Kahnweiler, les États, quels qu'ils soient, n'ont pas de goût. Le marchand désapprouva ainsi autant l'encadrement des activités artistiques en Russie que la politique de soutien aux arts menée par les pays européens. Ses positions en la matière sont résumées par Werner Spies :

Un regard sur l'histoire récente, l'échec de l'aide apportée par l'État à l'art, tout ce qui tournait autour de l'Académie, des Salons, lui révélèrent clairement que l'art ne pouvait naître

⁵⁴ On se souviendra de la remarque de Florence de Mèredieu déjà citée en première partie : « Kahnweiler serait-il alors plus kantien que Kant lui-même ? » : Florence de Mèredieu, *Kant et Picasso : « le bordel philosophique »*, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁵ Maurice Jardot, « D. H. Kahnweiler ou la morale d'un métier », dans *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ Werner Spies, « Vendre des tableaux – donner à lire », dans *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁷ Daniel Henry Kahnweiler, « Avant- propos », dans *André Masson*, Nîmes, musée des Beaux-Arts, 1985, *op. cit.*, p. [2].

⁵⁸ Comme nous l'avons évoqué, des œuvres majeures partirent à l'étranger ou furent ultérieurement rachetées au prix fort par ce même État.

que dans la résistance aux opinions établies. Parmi ses convictions constantes il y avait le refus de toute tutelle de l'état et de tout soutien par l'état de l'art contemporain⁵⁹.

Ce sens exacerbé chez Kahnweiler d'une indispensable autonomie de toute activité culturelle se perçoit particulièrement à propos de la relation de l'art – et de l'illustration – avec la littérature. Le jeune marchand prit part aux relations quotidiennes et informelles entre « ses » peintres, Picasso, Braque, etc., et leurs amis poètes, Apollinaire, Salmon, Max Jacob, au temps du « Bateau Lavoisier ». En revanche, et peut-être plus encore que « ses » artistes, Kahnweiler fut réticent vis-à-vis de toute tentative de « récupération » ou de « théorisation » du cubisme par ces mêmes poètes ou écrivains-critiques. On peut interpréter dans ce cadre la « brouille » bien connue qui intervint entre le marchand et Apollinaire lorsque ce dernier publia en 1912 ses écrits sur le cubisme. Kahnweiler, qui appréciait le poète, mit toujours en avant, pour expliquer ce différend, l'incompétence d'Apollinaire en matière d'art⁶⁰. Nous pensons qu'il s'agissait avant tout, en réalité, d'une réaction du marchand vis-à-vis de ce qu'il considérait, à tort ou à raison, comme une ingérence, de la part d'un acteur du champ littéraire, dans un libre exercice de création artistique, avant tout instinctif et intuitif⁶¹.

Cette tendance d'Apollinaire à vouloir prendre la main en matière d'art⁶² expliquerait également le poids prépondérant du poète dans la conception de *L'Enchanteur pourrissant* avec Derain et plus encore dans celle du *Bestiaire* avec Dufy⁶³. Seul en fait Picasso, qui poursuivait, au cours des années 1910, un parcours homologue à celui d'Apollinaire⁶⁴, aurait eu la « carrure » suffisante pour tenir tête au poète dans un exercice d'illustration. Mais le peintre préféra esquiver une telle confrontation :

Contrairement à Apollinaire, le dialogue entre les arts n'est pas la priorité de Picasso et, s'il est resté au seuil des recueils, c'est, selon Read⁶⁵, qu'aux yeux du peintre, « la véritable

⁵⁹ Werner Spies, « Vendre des tableaux – donner à lire », dans *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 130.

⁶¹ Anna Boschetti plaide ainsi, à juste titre sans doute, pour les compétences artistiques d'Apollinaire et pour son rôle déterminant dans la promotion de l'art d'avant-garde. En revanche, Boschetti ne semble pas percevoir la sensibilité particulière de Kahnweiler en matière d'autonomie de l'art : Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, *op. cit.*, p. 301-305.

⁶² Telle que perçue par Kahnweiler mais aussi, par exemple, par Marcel Duchamp : Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, *op. cit.*, p. 238-239.

⁶³ Voir par exemple : Anne Hyde Greet, *Apollinaire et le livre de peintre*, Paris, Minard, 1977, p. 8.

⁶⁴ Ainsi que l'énonce explicitement Anna Boschetti : *ibid.*, p. 287.

⁶⁵ Il s'agit d'une citation extraite de : Peter Read, *Picasso et Apollinaire : les métamorphoses de la mémoire, 1905-1973*, Paris, J.-M. Place, 1995, p. 67.

création littéraire était autonome, devait exister et s'affirmer sans s'appuyer sur des œuvres d'un autre genre, parallèle mais tout aussi indépendant »⁶⁶.

Ce souci constant de Kahnweiler d'une autonomie de l'art par rapport à la littérature se perçoit également au travers de ses positions face au surréalisme. Lorsque Masson et le groupe de la rue Blomet se rapprochèrent de Breton, le marchand et son amie Gertrude Stein⁶⁷ furent d'abord surpris, connaissant l'individualisme et l'esprit libertaire du peintre. Georges Limbour expliquera plus tard que ce n'est pas Masson qui est allé au surréalisme mais le surréalisme qui est allé à lui⁶⁸. Kahnweiler se rassura ensuite, en quelque sorte, en constatant que la peinture de Masson restait autonome [le mot est de Kahnweiler] :

Presque en totalité, le groupe de la rue Blomet s'intègre au groupe surréaliste. On sait que l'union avec Breton ne devait durer que quelques années. Je croirai toujours que la scission qui s'est produite était bien autre chose qu'une querelle de personnes. L'évolution de Masson est toujours restée autonome. L'élément plastique, chez lui, demeure prédominant⁶⁹.

Le marchand n'hésita pas à éditer plusieurs des premiers ouvrages illustrés « surréalistes »⁷⁰. Mais c'est avec compréhension qu'il vit, quelques temps plus tard, Masson et ses amis entrer en dissidence avec Breton. L'évolution de la « peinture surréaliste » conforta par la suite le marchand dans son opinion qu'il s'agissait non de peinture, mais d'une activité « littéraire », ainsi qu'il l'expliqua à Francis Crémieux :

Pour moi, la vraie peinture surréaliste, c'est Masson et Miró, et encore Max Ernst. Mais je n'aime pas la peinture surréaliste orthodoxe pour une raison très simple : les intentions dans cette peinture étaient tellement littéraires, il y avait non seulement cette histoire de la rencontre d'objets hétéroclites et tout ce que vous voudrez, il y avait des tas d'intentions, les montres molles de Dali et mille autres choses. Or, si vous avez de telles intentions en peinture, pour que le public puisse s'en rendre compte, vous êtes presque obligé de faire une peinture académique ou une peinture genre calendrier des postes. C'est ce qu'ont fait les Surréalistes belges ou Dali par exemple. Ça ne m'a jamais paru de la peinture mais une sorte de littérature peinte qui n'était pas de mon ressort⁷¹.

Clairement donc, Kahnweiler considérait la peinture surréaliste, du moins orthodoxe, comme une activité artistique soumise à la littérature. Les analyses récentes de Béatrice Joyeux-

⁶⁶ *Poésie et illustration*, sous la direction de Lise Sabourin, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 348.

⁶⁷ André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, préf. de Georges Limbour, Marseille, Éditions Ryōan-ji, 1985, p. 43.

⁶⁸ Limbour décrit par exemple l'opération de charme menée par Breton auprès d'André Masson pour en faire un disciple : *ibid.*, p. 10.

⁶⁹ Daniel Henry Kahnweiler, « Avant-propos », dans *André Masson*, Nîmes, été 85, *op. cit.*, p. [3].

⁷⁰ À l'instar de *Soleils bas* ou de *Simulacre*, dûment estampillés comme tels dans *La Révolution surréaliste*.

⁷¹ Daniel Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 142.

Prunel⁷² ou d'Anna Boschetti⁷³ confortent, bien des années plus tard, cette appréciation. Dans un article sur le surréalisme en tant que « point de basculement du rapport à l'image », Myriam Watthee-Delmotte conclut avec l'assertion suivante :

Et s'il fallait « changer la vie, transformer le monde », soit basculer dans l'irrationnel, le sensible, le subjectif, séisme culturel au prix duquel on atteindrait le « surréel », cela ne pouvait se faire que par le recours à l'image, l'auxiliaire « magique » parfaitement adéquat pour cette opération⁷⁴.

Autrement dit, l'image et l'art étaient, pour André Breton et son mouvement, des « auxiliaires magiques » et ce fut contre cette instrumentalisation des activités artistiques que Kahnweiler s'insurgea. Parmi les peintres ou ex-peintres du marchand, Picasso était en mesure, du fait de sa personnalité, d'éviter une telle mainmise et put ainsi s'associer librement à plusieurs des événements artistiques surréalistes. Braque ou Léger, partis chez les esthètes, se tinrent à l'écart. Masson, en fin de compte, fut, en sa personne-même, le lieu essentiel d'un affrontement entre deux conceptions de l'art, celle pratiquée par le surréalisme et celle prônée par Kahnweiler⁷⁵. Par bien des aspects, le secteur de l'avant-garde ne fut donc pas toujours, ou que partiellement, pendant l'entre-deux-guerres, le sanctuaire de l'autonomie qu'il lui revenait de représenter.

Une explication plus complète des éditions de Kahnweiler

Nous complétons dans ce paragraphe l'interprétation donnée en première partie de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler. On notera cependant que l'usage du modèle développé dans cette recherche pour expliquer plus finement les réalisations du marchand trouve sans doute là ses limites, s'agissant non d'un corpus étendu qu'il s'agit d'appréhender globalement, comme nous l'avons fait pour *Le Livre moderne illustré* ou pour les travaux de Daragnès, mais d'un nombre réduit d'ouvrages, œuvres qui plus est d'acteurs reconnus de la littérature ou de l'art. Nous tenterons malgré tout l'exercice.

⁷² Par exemple : Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 : une histoire transnationale*, op. cit., p. 99.

⁷³ Par exemple : Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, op. cit., p. 241.

⁷⁴ Myriam Watthee-Delmotte, « Le Surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », dans *Image & Narrative*, vol. VII, issue 2 (15.), nov. 2006.

⁷⁵ Voir à ce sujet : David Vrydaghs, « La concurrence des adhésions. Nietzsche et surréalisme chez André Masson », dans *Sociologie de l'Art* 2010/1 (OPuS 15), p. 159-185, DOI 10.3917/soart.015.0159 et Martine Créac'h, « André Masson rebelle ? », dans *Mélusine*, 4 février 2016, p. 9, source [consultée le 18/11/2019] : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?m=201602> .

Une vue d'ensemble des appariements artiste-auteur

Il convient, tout d'abord, d'identifier les secteurs d'appartenance des auteurs et des artistes impliqués dans chacune des éditions du marchand. Ces informations, issues des revues effectuées des champs littéraire et artistique, sont reportées sur le tableau 56 ci-dessous. Il n'y a que deux secteurs « représentés » dans les publications de Kahnweiler, l'avant-garde et les esthètes, que ce soit pour les textes ou pour les illustrations. Les mentions correspondantes apparaissent dans les deux colonnes « secteur » du tableau pour les 28 éditions du marchand classées par cycle avec comme code-couleur : orange pour le cycle Apollinaire-Picasso, jaune pour le cycle Max Jacob et vert pour le cycle Masson.

Tableau 56 Les éditions de Kahnweiler

N°	Titre	Auteur	Secteur	Illustrateur	Secteur	Année	Écart position	Score résonance	Réf. Annexe 1
1	<i>L'Enchanteur</i>	Apollinaire	Av ^l -G ^e	Derain	Av ^l -G ^e	1909	1	10	p. 828-36
2	<i>Saint Matorel</i>	Max Jacob	Av ^l -G ^e	Picasso	Av ^l -G ^e	1911	3	8	p. 841-50
3	<i>Les Œuvres burlesques</i>	Max Jacob	Av ^l -G ^e	Derain	Av ^l -G ^e	1912	2	8	p. 851-53
4	<i>Le Siège de Jérusalem</i>	Max Jacob	Av ^l -G ^e	Picasso	Av ^l -G ^e	1914	3	6	p. 854-60
5	<i>Voyages</i>	Vanderpyl	Esthète	Vlaminck	Esthète	1920	4	3	p. 860-63
6	<i>Ne coupez pas</i>	Max Jacob	Av ^l -G ^e	Gris	Esthète	1921	4	4	p. 863-67
7	<i>Lunes en papier</i>	Malraux	Av ^l -G ^e	Léger	Av ^l -G ^e	1921	4	6	p. 867-72
8	<i>Communications</i>	Vlaminck	Esthète	Vlaminck	Esthète	1921	-	exclu	p. 872-74
9	<i>Les Pélican</i>	Radiguet	Av ^l -G ^e	Laurens	Av ^l -G ^e	1921	3	6	p. 874-79
10	<i>Le Piège de Méduse</i>	Satie	Av ^l -G ^e	Braque	Esthète	1921	5	3	p. 880-84
11	<i>Cœur de chêne</i>	Reverdy	Av ^l -G ^e	Manolo	Esthète	1921	12	2	p. 884-90
12	<i>Le Nez de Cléopâtre</i>	Gabory	Esthète	Derain	Esthète	1922	5	2	p. 890-94
13	<i>Le Guignol horizontal</i>	Hertz	Av ^l -G ^e	Togorès	Esthète	1923	5	2	p. 894-97
14	<i>Tric trac du ciel</i>	Artaud	Av ^l -G ^e	Lascaux	Av ^l -G ^e	1923	5	2	p. 897-902
15	<i>La Couronne</i>	Max Jacob	Av ^l -G ^e	Roger	Av ^l -G ^e	1923	6	2	p. 902-04
16	<i>Soleils bas</i>	Limbour	Av ^l -G ^e	Masson	Av ^l -G ^e	1924	4	7	p. 904-09
17	<i>Le Casseur d'assiettes</i>	Salacrou	Av ^l -G ^e	Gris	Esthète	1924	6	2	p. 909-12
18	<i>Simulacre</i>	Leiris	Av ^l -G ^e	Masson	Av ^l -G ^e	1925	1	10	p. 912-18
19	<i>Mouchoir de nuages</i>	Tzara	Av ^l -G ^e	Gris	Esthète	1925	4	4	p. 918-24
20	<i>Brigitte</i>	Jouhandeau	Esthète	Laurencin	Esthète	1925	4	exclu	p. 924-29
21	<i>Denise</i>	Radiguet	Av ^l -G ^e	Gris	Esthète	1926	5	2	p. 929-34
22	<i>C'est les bottes</i>	Desnos	Av ^l -G ^e	Masson	Av ^l -G ^e	1926	2	9	p. 934-41
23	<i>A Book Concluding</i>	Stein	Av ^l -G ^e	Gris	Esthète	1926	5	exclu	p. 941-45
24	<i>Ximénès Malinjoude</i>	Jouhandeau	Av ^l -G ^e	Masson	Av ^l -G ^e	1927	2	6	p. 946-51
25	<i>A Village...</i>	Stein	Av ^l -G ^e	Lascaux	Av ^l -G ^e	1928	4	exclu	p. 951-52
26	<i>Entwurf einer Landschaft</i>	Einstein	Av ^l -G ^e	Roux	Av ^l -G ^e	1930	10	exclu	p. 952-61
27	<i>L'Anus solaire</i>	Bataille	Av ^l -G ^e	Masson	Av ^l -G ^e	1931	0	10	p. 961-71
28	<i>Glossaire</i>	Leiris	Av ^l -G ^e	Masson	Av ^l -G ^e	1939	2	exclu	p. 971-84

Avant 1914, Kahnweiler n'édita que des auteurs d'avant-garde (Apollinaire et Max Jacob) associés à des artistes appartenant au même secteur (Derain et Picasso). On observe, au contraire, un panachage de secteurs au cours du cycle suivant (cycle Max Jacob) avec des textes

d'auteurs majoritairement d'avant-garde illustrés par des artistes essentiellement esthètes. Les Derain, les Juan Gris, les Braque, etc. étaient en effet passé d'un secteur à l'autre entre 1914 et le début des années 1920. Le cycle Masson, enfin, se caractérise par une nouvelle homogénéité structurelle, les écrivains et les artistes publiés à cette période appartenant tous à l'avant-garde.

Le cycle « Max Jacob » se singularise donc par des appariements hors norme, en écart par rapport au modèle présenté. Nous reviendrons sur ce sujet en réexaminant, au paragraphe suivant, les publications de chaque cycle.

Les différents cycles d'éditions positionnés au sein du champ

Nous commentons maintenant rapidement, cycle par cycle, les publications de Kahnweiler en prenant appui sur une cartographie de leurs acteurs au sein des champs homologues concernés.

Les positions des quatre intervenants du cycle Apollinaire-Picasso apparaissent sur la figure 42 ci-dessous représentant la structure du champ en 1912, année centrale du cycle.

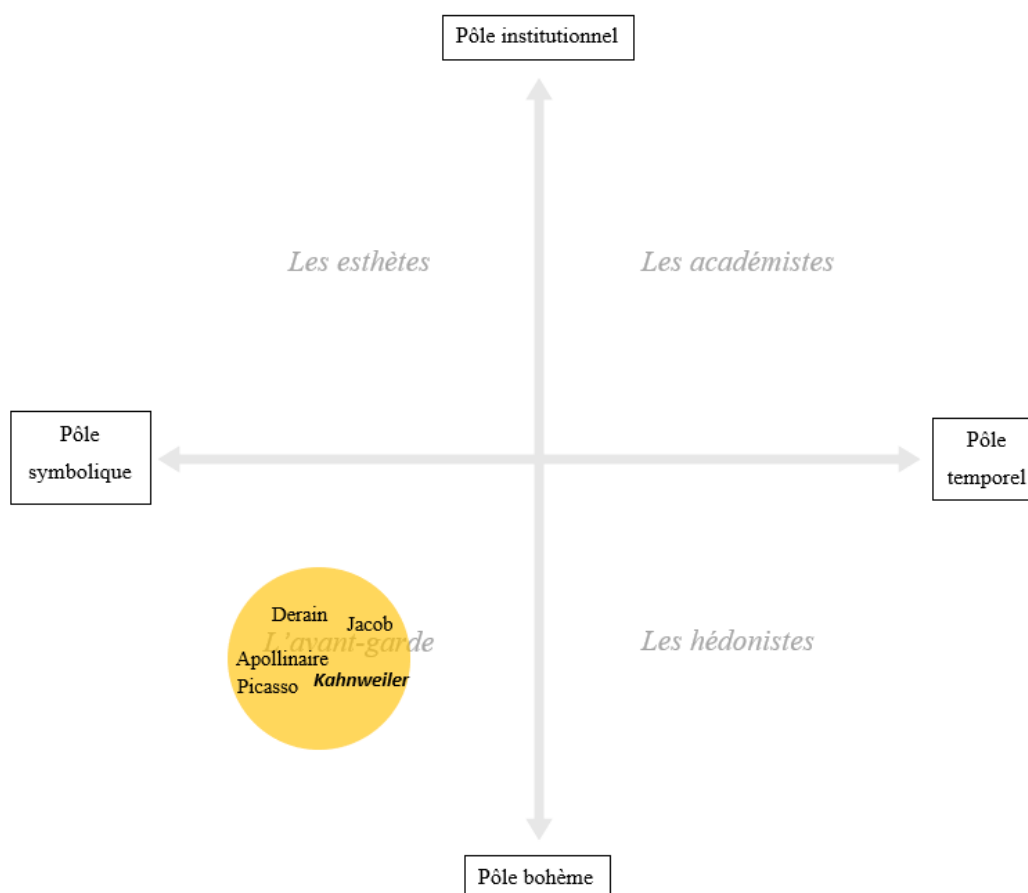


Figure 42 Le cycle Apollinaire-Picasso 1909-1914

Il s'agit d'une photographie instantanée des positionnements, à la date donnée, de ces artistes et de ces poètes, chacun d'eux ayant son parcours propre. Derain apparaît ainsi en 1912 sur cette figure, en 1923 sur la figure 43 et en 1930 sur les figures 14 et 18, en conformité avec la trajectoire esthétique complète de l'artiste que nous avons présentée sur la figure 15.

Les positions sur la figure 42 de ces quatre acteurs, ainsi que celle de Kahnweiler d'ailleurs, sont proches les unes des autres, regroupées dans une zone orange⁷⁶, traduisant une forte homologie artiste-auteur dont nous verrons par la suite les conséquences en termes de résonance symbolique. On notera que la facture des illustrations de Derain relève pour l'essentiel de la reconstruction (tableau 4). La norme de l'écriture picturale pour le secteur de l'avant-garde (figure 23) ne vaut en effet que pour la période de l'entre-deux-guerres. Seul le graphisme, pendant les années 1910, des gravures cubistes d'un Picasso peut en effet être rattaché à cette facture particulière (tableau 4). Il est donc possible de scinder les quatre ouvrages du cycle en deux catégories, celle correspondant à un couplage reconstruction-interprétation, pour les ouvrages illustrés par Derain, et celle relevant d'une association écriture picturale-homologie de structure pour les deux interventions de Picasso.

La figure 43 ci-dessous met en évidence la « nébuleuse » (jaune) des auteurs et des artistes du cycle Max Jacob, en date moyenne de 1923⁷⁷. Nous n'avons fait apparaître que quelques noms sur cette figure, correspondant plutôt à des acteurs positionnés en bordure de zone. Celle-ci s'étend, comme nous l'avons signalé, du secteur de l'avant-garde à celui des esthètes, et des plus hauts niveaux symboliques (Braque, Reverdy) à la région centrale du champ (Malraux, Suzanne Roger⁷⁸). On observe donc une large « dispersion » des acteurs de ce cycle, *a contrario* du précédent. Celle-ci se traduit par des écarts de position significatifs pour la plupart des tandems artiste-auteur, que ce soit à l'intérieur d'un même secteur, comme l'association Max Jacob-Suzanne Roger (avant-garde/avant-garde) pour *La Couronne de Vulcain* (illustrations 1-49 et 1-50), ou entre secteurs, à l'instar du tandem Reverdy-Manolo pour *Cœur de chêne* (avant-garde/esthète) (illustrations 1-36 à 1-38). Les deux intervenants de cet ouvrage sont ainsi placés en des positions diamétralement opposées dans la nébuleuse

⁷⁶ Le positionnement de cette zone orange dans le champ est arbitraire. Il s'agit seulement de faire ressortir que cette nébuleuse est située dans le secteur de l'avant-garde et que les positions de tous les acteurs impliqués sont proches.

⁷⁷ Le positionnement de cette nébuleuse jaune dans le champ en 1923 est cette fois plus étayé compte tenu des études réalisées sur les structures des champs de l'art et de la littérature pendant l'entre-deux-guerres.

⁷⁸ Le positionnement dans la structure du champ d'une artiste comme Suzanne Roger fait partie des quelques cas délicats rencontrés dans cette étude. C'est à ce titre que nous faisons apparaître son nom sur la figure.

jaune⁷⁹. Les œuvres correspondantes reposent donc sur une homologie de position faible ou nulle. Nous avons également reporté sur la figure 43 le positionnement dans le champ de Kahnweiler, en l'occurrence non loin de sa position ultérieure, en 1930, mentionnée sur les figures 12, 14 et 18⁸⁰.

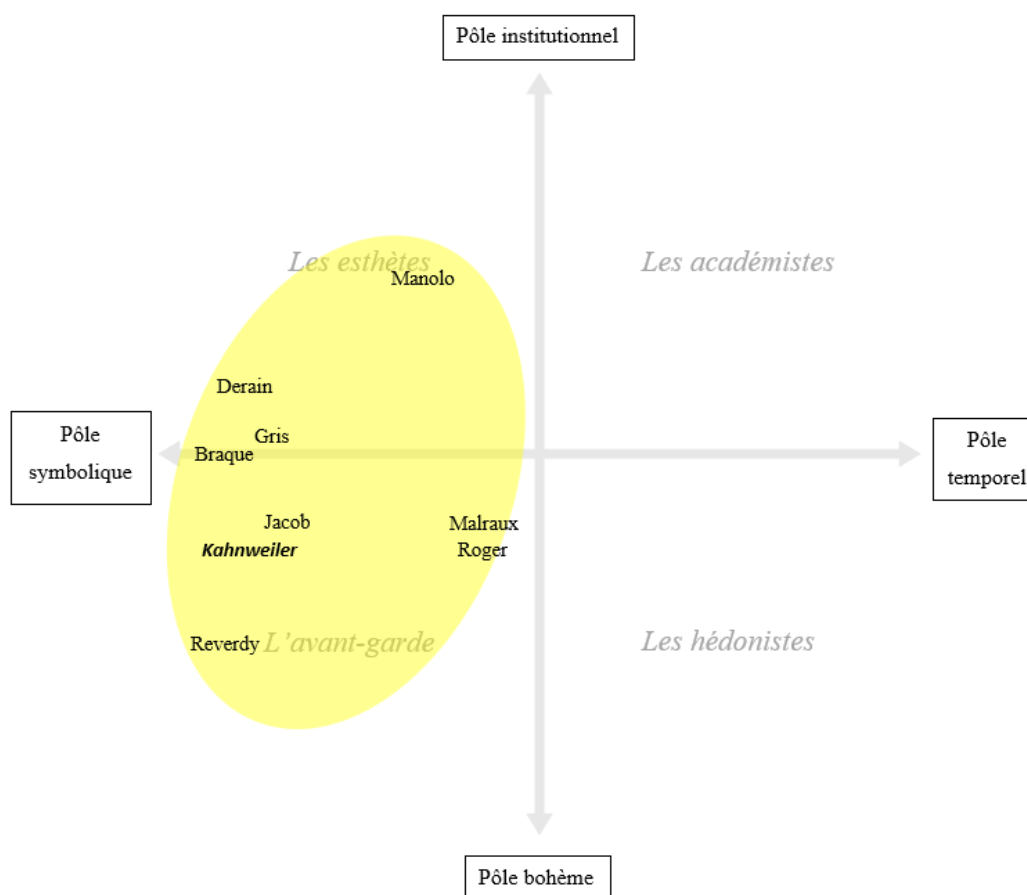


Figure 43 Le cycle Max Jacob 1920-1926

Nous avons de même reporté sur la figure 44 ci-dessous les positions des acteurs du dernier cycle d'éditions de Kahnweiler, le cycle Masson, en date moyenne de 1926⁸¹. La zone verte sur cette figure, intitulée « Rue Blomet », rassemble la plupart des auteurs et des artistes

⁷⁹ Nous ne reprenons pas ici les explications fournies en première partie quant à l'esthétique des travaux de Manolo, se rattachant, comme cela a été précisé, au noucentisme catalan.

⁸⁰ L'éditeur et le marchand sont donc présentés en 1923 en tant qu'intervenants de l'avant-garde, non loin du pôle symbolique, alors qu'à cette période, une part des artistes de la galerie étaient passés chez les esthètes. Un tel positionnement, sans impact réel sur les raisonnements qui suivent, tient compte, d'une part, des « prises de position » de Kahnweiler face à l'évolution esthétique de Derain, de Vlaminck, de Braque etc. et, d'autre part, de l'intégration à la galerie Simon, dès cette période, d'un artiste d'avant-garde comme Masson.

⁸¹ Nous ne tenons pas compte, pour établir cette figure, du cas isolé du *Glossaire...* paru en 1939.

de la période, groupés non loin du couple homologue Bataille-Masson⁸². Il s'agit d'un sous-ensemble de la nébuleuse « surréaliste » des figures 12, 14 et 18. Trois acteurs de ce cycle, Carl Einstein, Gertrude Stein et Élie Lascaux ne se rattachent cependant pas à cette zone verte et les positions particulières d'Einstein et de Lascaux⁸³ ont été reportées sur le schéma. Einstein apparaissait sur les figures 14 et 18 en tant que critique d'art. Sa position, homologue, correspond ici à ses travaux de poésie⁸⁴.

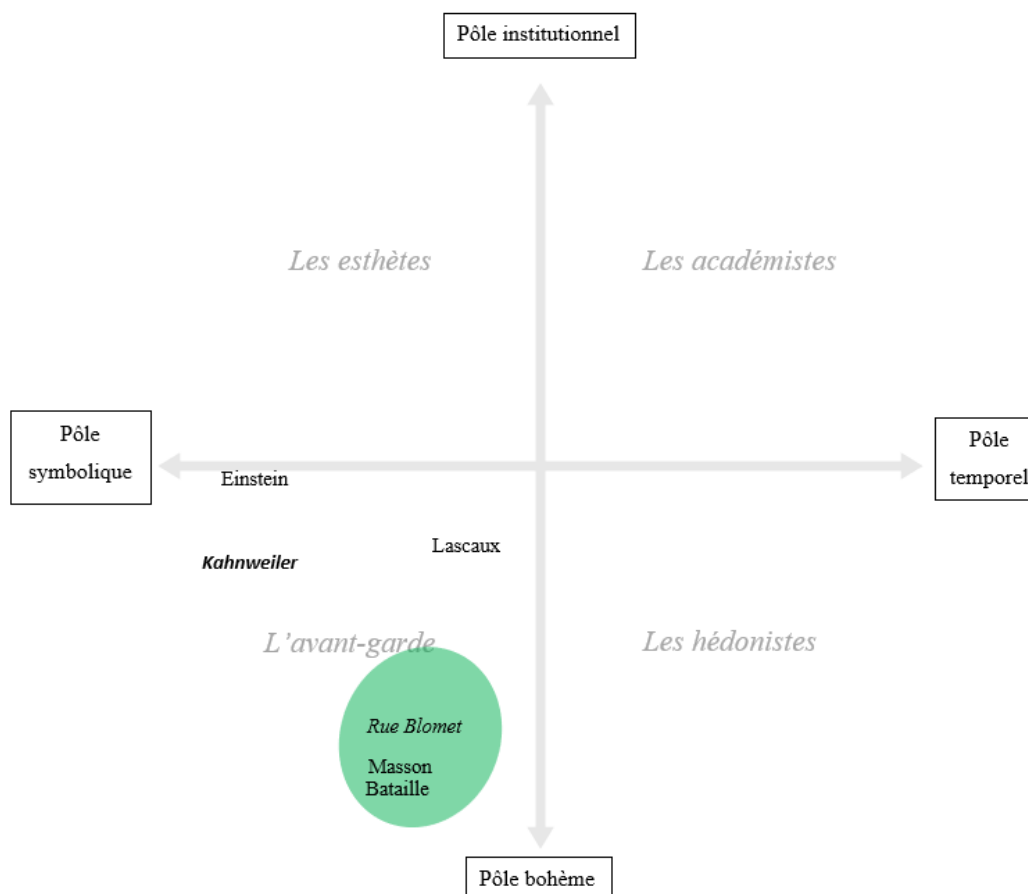


Figure 44 Le cycle Masson 1923-1931

Un tel schéma fait état de fortes homologies structurelles pour tous les tandems localisés à l'intérieur de la zone verte. En revanche, un fort écart de position artiste-auteur peut être observé pour quelques-unes des éditions du cycle, à l'instar de *Entwurf einer Landschaft*

⁸² Cf. les développements sur la structure du champ artistique.

⁸³ Le positionnement dans le champ d'Élie Lascaux est un autre cas difficile, à l'instar de celui de Suzanne Roger. Rappelons que l'art de Lascaux relève à la fois de la peinture naïve et d'une certaine forme de surréalisme.

⁸⁴ Un tel report par homologie relève de la même logique que celle observée pour les positions homologues de Jean Bruller, dessinateur et critique dans le champ de l'illustration au cours des années 1930, et écrivain sous le nom de Vercors dans le champ littéraire en 1943.

d'Einstein et de Roux (illustrations 1-79 et 1-80). Le jeune peintre Gaston-Louis Roux était un proche de Georges Bataille et ses travaux de peintre permettent de le « localiser », à cette période, au sein de la nébuleuse verte, à l'opposé par conséquent du positionnement, dans le même secteur, d'Einstein. Un tel écart pourrait expliquer le peu de motivation de l'artiste, dont nous avons fait état en première partie, dans son intervention d'illustrateur pour cette édition.

On remarquera, sur la figure 44, l'écart de position entre Kahnweiler, placé non loin du pôle symbolique⁸⁵, et l'essentiel de ses auteurs et de ses peintres à cette période (nébuleuse verte), ce qui n'est pas le cas lors des deux cycles précédents. Le marchand fut bien conscient, à l'époque, de la difficulté qu'il y avait à s'accorder avec une nouvelle avant-garde, d'autant plus que, simultanément, il restait proche de Juan Gris ou fidèle à sa mémoire (figure 43).

Cet examen du parcours dans le champ des éditions de Kahnweiler a déjà permis d'apporter quelques éclairages complémentaires sur les caractéristiques de ces ouvrages. Nous nous intéresserons maintenant à une explication plus précise des niveaux de dialogue observés.

Une théorie des « livres de dialogue »

Nous avons tenté, en première partie, de rendre compte des « scores de dialogue » peintre-poète attribués par François Chapon et par Yves Peyré aux différentes éditions de Kahnweiler. Ces scores sont repris sur le tableau 56 ci-dessus sous le nom de « score de résonance » symbolique, puisqu'il s'agit de la même notion. Nous avons observé que ces scores étaient, en moyenne, élevés pour le premier et pour le dernier cycle d'éditions et faibles pour la période intermédiaire. Nous avons également corrélé l'usage de l'écriture picturale, comme facture, et de l'homologie de structure, comme rapport images-texte, avec des scores élevés. Mais, dans le cadre de cette première partie, nous n'avons pas pu mettre en évidence les conditions à réunir pour qu'un Peyré, par exemple, puisse retenir tel ou tel ouvrage en tant que « livre de dialogue ». Nous achevons maintenant la démarche entreprise à l'aide du modèle proposé.

Cette approche prévoit une résonance illustrations-texte d'autant plus élevée que les positions des deux acteurs impliqués sont rapprochées (figure 26). La simple visualisation des schémas 42, 43 et 44 permet ainsi de différencier les cycles en termes de proximité des tandems, donc en niveau probable de résonance symbolique. Toutefois, pour mettre en avant le potentiel

⁸⁵ La position de Kahnweiler dans le champ en 1926 est supposée identique à celle apparaissant, en 1930, sur les figures 12, 14 et 18.

explicatif du modèle, nous avons jugé utile de déterminer approximativement les positions dans le champ de chacun des acteurs en date de leur intervention – donc de compléter les figures 42, 43 et 44 – puis d'évaluer les écarts de position de chacun des tandems sur la base d'une échelle arbitraire de 0 à 10 (10 étant la distance sur les figures entre le centre de la structure et le pôle symbolique). Ces écarts sont reportés sur le tableau 56. À titre d'exemples, l'écart de position entre Reverdy et Manolo sur la figure 42 est de 12 tandis que celui entre Masson et Bataille sur la figure 43 est nul (tableau 56).

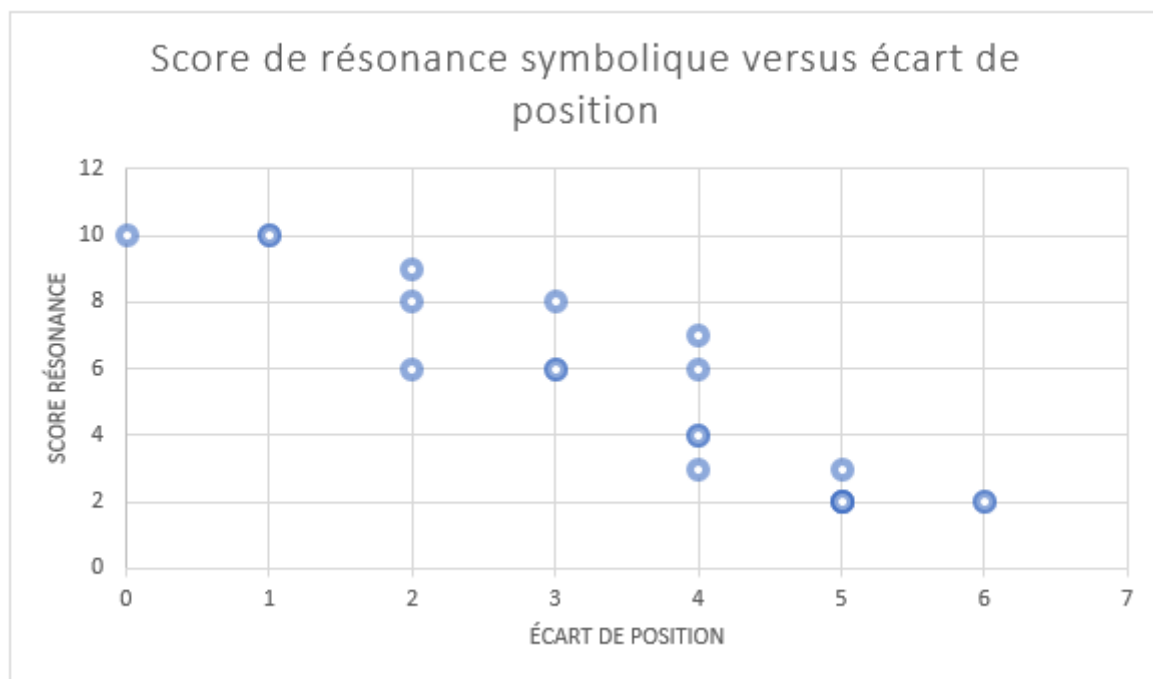


Figure 45 Corrélation « score de résonance » versus « écart de position »

Nota : les points « bleu foncé » du graphique correspondent à plusieurs éditions.

Un graphique « score de résonance » versus « écart de position » a ensuite été établi selon la figure 45 ci-dessus⁸⁶. Il apparaît une forte corrélation entre les deux facteurs, malgré toutes les incertitudes qui peuvent entourer une telle démarche⁸⁷. On notera, incidemment, à l'examen de la figure, que les positions des deux protagonistes d'un ouvrage ne doivent pas être distantes de plus de « 4 », soit moins de la moitié d'un côté de secteur, pour qu'une résonance symbolique notable ait quelque chance d'être observée (score supérieur à 5). Deux acteurs du même secteur,

⁸⁶ Le graphique est limité à des écarts de position inférieurs à 7. Le point Reverdy-Manolo avec un écart de 12 est donc hors schéma tout en confirmant la corrélation puisque le score correspondant est de 2.

⁸⁷ Une telle étude de corrélation passe par exemple sous silence l'éventuel effet de dispositions inadaptées entre l'artiste et l'auteur : cf. l'équation du modèle présentée au chapitre précédent.

mais situés en des positions opposées sur une diagonale – cas d'Einstein et de Roux – n'ont ainsi aucune chance de s'accorder.

À titre d'information, nous avons également évalué le niveau de corrélation entre les scores de résonance de ces éditions et les liens de proximité ou d'amitié existant entre leurs acteurs. Il s'agit en effet d'une notion différente de l'homologie de position, bien que, le cas échéant, les deux types de relation artiste-auteur puissent coïncider. Sans entrer dans les détails de cette analyse complémentaire, la corrélation s'avère nettement plus élevée pour l'homologie de position, ainsi qu'Yves Peyré en eut l'intuition en caractérisant les « livres de dialogue » :

Ni simple accompagnement ni pure décoration, nullement réductible à une affaire d'amitié (encore que l'amitié soit nécessaire) pas plus que de bon goût, l'illustration a pour moteur un désir qui répond à un autre désir, une violence d'expression qui recoupe une autre violence d'expression⁸⁸.

En termes d'approche sociologique de l'art, les développements effectués dans cette thèse sembleraient donc conforter plus la théorie des champs de Bourdieu que l'approche relationnelle des « mondes de l'art » d'Howard S. Becker⁸⁹, du moins dans leurs applications à l'illustration, d'une part, et à la période considérée, d'autre part⁹⁰.

De tels développements semi-quantitatifs viennent évidemment conforter la validité du modèle présenté. Il n'y a cependant pas lieu d'attacher plus d'importance que nécessaire à ces exercices nécessairement discutables en matière artistique. Une appréciation qualitative ou intuitive des données présentées aboutirait aux mêmes conclusions. Mais, s'agissant d'éléments ayant trait à plus d'une vingtaine d'ouvrages et, pour chacun d'eux, à la fois à l'auteur et à l'artiste, une telle appréhension est délicate. C'est la raison pour laquelle nous avons déployé cette approche semi-quantifiée.

Tous les ouvrages de Kahnweiler jugés de niveau de résonance élevé relèvent bien entendu de la « résonance symbolique » puisque les éditions du marchand se placent en totalité dans la zone d'autonomie du champ (figure 27). À quelques exceptions près – essentiellement les deux ouvrages illustrés par Derain avant 1914 –, il s'agit d'une « résonance de structure » selon la grille exposée sur cette même figure. Nous avons examiné les 28 titres de l'entre-deux-

⁸⁸ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 33.

⁸⁹ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, présentation de Pierre-Michel Menger, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, traduction de : *Art worlds*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p. ; voir également : Howard S. Becker et Alain Pessin, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », dans *Sociologie de l'Art*, 2006/1 (OPuS 8), p. 163-180, DOI 10.3917/soart.008.0163 [consulté le 30/01/2020].

⁹⁰ Nous expliquerons en conclusion de cette thèse pourquoi une approche bourdieusienne s'avère adaptée au sujet et à la période.

guerres listés par Peyré comme des « livres de dialogue »⁹¹. À première vue, la quasi-totalité de ces ouvrages relèvent des mêmes caractéristiques que celles observées sur la sélection faite par le critique dans les éditions de Kahnweiler : tandem de l'avant-garde, homologie de position, écriture picturale, homologie de structure, résonance symbolique de structure. En somme, avec le modèle proposé, nous disposons d'une théorie des livres de dialogue de Peyré. Il reste, si besoin, à étayer cette affirmation puis à appréhender le cas des ouvrages antérieurs et postérieurs à la période considérée. Nous sommes cependant confiant quant à une généralisation de ce modèle ou du moins quant à la pertinence de l'homologie de position en tant que principe explicatif essentiel. Francis Ponge ne parlait-il pas à propos de tels « livres de dialogue » d'« orgasmes rigoureusement *homologues*⁹² » ?⁹³

On peut enfin porter quelque attention aux nombreuses éditions du marchand jugées « non résonantes », celles-là même qui ont permis de bâtir le modèle⁹⁴. Il est possible d'identifier deux catégories parmi ces ouvrages. Une première relève de tandems esthète/esthète, comme *Voyages* de Vanderpyl et de Vlaminck (illustrations 1-17 à 1-19) ou *Le Nez de Cléopâtre* de Gabory et de Derain (illustrations 1-39 à 1-41). Il n'est pas impossible que Peyré ou même Chapon ne soient pas les observateurs les mieux placés (dans le champ⁹⁵) pour juger de la résonance images-texte de tels ouvrages, candidats à un phénomène de résonance de forme et non de structure (figure 27). Rappelons que Claude Roger-Marx avait jugé, lui, en son temps, *Voyages* comme une réussite. Nous avons également noté que pas un seul des livres de dialogue de Peyré publiés au cours de l'entre-deux-guerres ne relève de cette résonance de forme.

Une deuxième catégorie d'ouvrages jugés peu « résonants » correspond aux éditions relevant, ainsi que nous l'avons signalé en première partie, de la « décoration par défaut ». Leurs illustrations ne s'accordent pas avec la structure du texte et ne sont que lointainement interprétatives de celui-ci (exemple-type *Cœur de chêne* de Reverdy et de Manolo). Elles ne sont donc là que pour décorer l'ouvrage ou à titre de contribution artistique, éventuellement amicale, mais indépendante du texte. *Le Piège de Méduse* d'Erik Satie et de Braque est un autre exemple de ces publications. L'homologie de position, faible, entre ces deux acteurs est à

⁹¹ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 231-236.

⁹² Les guillemets sont de l'auteur.

⁹³ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁴ Nous n'avons pu établir cette corrélation résonance/écart de position qu'en disposant de suffisamment d'ouvrages de « scores » différents, y compris faibles, et pour lesquels les données de contexte éditorial (annexe 1) étaient accessibles.

⁹⁵ Comme nous l'avons vu, l'homologie s'étend aux critiques et aux observateurs, y compris avec un décalage dans temps.

rechercher dans ce cas entre trois champs culturels – homologues –, celui de la musique, celui de la littérature et celui de l'illustration. Il y aurait-il, pour une telle œuvre, quelques pertes en ligne dans ce processus de correspondance⁹⁶ ? Ni Chapon ni Peyré ne perçoivent en tout cas de connivence entre les natures mortes cubistes de Braque et le texte de Satie (illustrations 1-33 à 1-35). Pourtant, ces deux artistes étaient des proches⁹⁷. Une autre manière enfin d'aborder ces travaux, au graphisme par ailleurs remarquable, est de les considérer comme de l'auto-illustration dans le sens généralisé que nous avons employé notamment à propos de *Tristan et Iseult* ou de *La Passion de N.S.J.C.* imagés par Daragnès. Il s'agissait alors de textes classiques ou anciens, définis comme ne représentant plus un enjeu dans le champ littéraire ainsi que nous l'avons précisé. Dès lors en effet que les deux protagonistes contemporains d'un ouvrage sont « distants » sur le plan de l'homologie, le texte soumis à l'artiste ne représente pas, ou que de manière limitée, un enjeu pour lui. Il s'exprime donc librement selon son inspiration propre du moment. Nous pensons, par exemple, que *Lunes en papier* de Malraux et de Léger (illustrations 1-23 à 1-25) relève d'une telle analyse⁹⁸.

Kahnweiler et ses éditions

Nous avons cherché, en première partie, à expliquer l'œuvre éditoriale de Kahnweiler par sa personnalité notamment. Selon nos conclusions, les publications qui ont forgé sa réputation – celle d'être le paradigme des livres de dialogue – émanèrent moins d'un projet éditorial de sa part que « de son génie double, celui d'un marchand d'art hors norme, d'une part, et celui d'un éditeur de poésie exceptionnel, d'autre part ». Nous nous proposons de revisiter cette interprétation dans le cadre des développements de cette partie.

Le positionnement du marchand près du pôle symbolique des diverses activités, tout d'abord, son propre affichage en tant que néo-kantien, ensuite, corroborent l'idée d'un éditeur « sans concept », soucieux avant tout de l'autonomie de ses peintres et de ses auteurs, tout en les invitant à collaborer. Un tel principe explicatif de l'éditeur Kahnweiler, agissant donc essentiellement à l'intuition, ne semble cependant pas suffisant pour rendre compte des disparités de niveau de dialogue entre peintres et poètes au cours des divers cycles. Nous

⁹⁶ Bourdieu fait ainsi la remarque suivante : « l'indépendance des différents champs n'allant pas sans une forme d'incommunicabilité entre eux » : Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁷ Cf. nos commentaires ci-dessus sur les notions d'homologie de position et de liens de proximité.

⁹⁸ Ainsi que nous l'avons signalé, cet ouvrage fait l'objet d'une évaluation controversée, en termes de résonance, entre Chapon et Peyré, preuve si nécessaire qu'il s'agit bien d'un jugement de valeur.

réexaminons donc rapidement le contexte des interventions du marchand lors de chaque période.

Au cours du premier cycle, avant 1914, Kahnweiler rencontra « ses » auteurs, Apollinaire et Max Jacob, par l'intermédiaire de « ses » peintres et notamment de Picasso. Ces artistes et leurs amis poètes étaient tous, à l'époque, en positions quasi homologues (figure 42). Tout projet d'ouvrage émanant de ce groupe d'acteurs avait donc de fortes chances d'aboutir à une réussite en termes de dialogue. Kahnweiler put ainsi s'adresser à Picasso lorsque Derain se récusa pour deux des quatre éditions du cycle (tableau 2, première partie).

Il en fut presque de même pour le cycle Masson. C'est par ce peintre que Kahnweiler fut mis en relation avec la plupart des jeunes poètes qu'il édita à cette période, les Leiris, les Limbour, les Bataille, etc. (figure 1, première partie). L'homologie de position au sein du groupe de la rue Blomet (figure 44) fut ainsi assurée par Masson.

Au cours du cycle intermédiaire, Kahnweiler fit face à une situation radicalement différente. Aucun de ses artistes, tout d'abord, ne disposait à cette période d'un entourage de poètes ou d'écrivains significatif. Tout au plus avaient-ils un « poulain » comme ce fut le cas de Gabory pour Derain. Kahnweiler se tourna donc vers Max Jacob pour qu'il l'oriente vers de jeunes auteurs (figure 1, première partie), les Radiguet, les Malraux, etc. Le marchand dut par ailleurs constituer lui-même ses tandems, à quelques exceptions près. C'est alors qu'il instaura cette sorte de tour de rôle parmi ses peintres tout en privilégiant les interventions de Juan Gris. *A contrario* des deux autres cycles, ensuite, artistes et auteurs se trouvaient majoritairement positionnés au sein de deux secteurs différents, celui des esthètes pour les peintres et celui de l'avant-garde pour les écrivains (tableau 56). Les éditions du marchand étaient donc globalement vouées, lors de cette période, à un échec en termes de dialogue, quels qu'aient été ses choix d'appariement⁹⁹. Comment se fait-il que Kahnweiler n'eût pas conscience d'une telle situation ? Il semble possible d'émettre une hypothèse « bourdieusienne » à ce sujet. On observe ainsi, au cours de ce cycle, une insistance certaine du marchand à faire intervenir son fidèle ami Juan Gris, notamment avec ses auteurs « historiques » Max Jacob ou Gertrude Stein. Comme enfermé sur le passé cubiste de l'artiste, Kahnweiler ne semble pas avoir pris la juste mesure de l'évolution esthétique du peintre depuis 1914 :

⁹⁹ Kahnweiler passa cependant à côté de quelques appariements qui se seraient sans doute révélés mieux assortis comme Reverdy avec Laurens ou Suzanne Roger avec Malraux.

C'est ainsi que tel marchand ou tel éditeur qui a joué un moment un rôle de découvreur peut se laisser enfermer dans le *concept institutionnel* [...] qu'il a lui-même contribué à produire [...] ¹⁰⁰.

Il parut de ce fait naturel au marchand d'associer Juan Gris à ces écrivains, lesquels étaient d'ailleurs, sans doute, dans le même état d'esprit que Kahnweiler. Il s'agirait en fait d'une sorte d'hystérésis collectif de comportement entre la situation d'avant la guerre et celle des années 1920¹⁰¹. Nombre d'acteurs des champs de l'art et de la littérature semblent ainsi ne pas avoir eu vraiment conscience, pendant plusieurs années, du hiatus qui s'était instauré entre peintres et poètes à la suite de la guerre.

Une telle interprétation unifierait en quelque sorte la personnalité de l'éditeur Kahnweiler qui n'aurait pas agi différemment au cours des trois cycles de ses publications, se fiant continûment à son intuition, quels qu'aient pu être le contexte et les interférences de celui-ci dans ses appréciations¹⁰².

Une autre manière d'exprimer ce phénomène serait de considérer les éditions de Kahnweiler, au travers des figures 42, 43 et 44, comme le reflet, au cours des trois périodes considérées, des relations entre les champs littéraire et artistique, ou du moins entre les avant-gardes ou ex-avant-gardes correspondantes. La cartographie des publications du second cycle (figure 43) traduirait alors le processus d'ajustement des horloges internes aux deux champs auquel nous nous sommes précédemment référé.

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 259.

¹⁰¹ Les sociologues bourdieusiens parlent d'« effet Don Quichotte » : Gérard Mauger, « La théorie de la pratique », dans *Lectures de Bourdieu*, p. 151.

¹⁰² L'enfermement de Kahnweiler sur le cubisme de Juan Gris au cours des années 1920 est d'autant plus surprenant qu'au même moment le marchand fut capable de s'intéresser aux travaux de Masson.

Conclusion

Les mécanismes d'une illusion

La disparition d'un champ culturel

Comme nous l'avons annoncé au début de cette thèse, nous concluons ce travail de recherche en évoquant, tout d'abord, les raisons de la disparition après la dernière guerre mondiale du champ de l'illustration littéraire, du moins en tant qu'une activité culturelle majeure. Le sous-titre de cette conclusion, « les mécanismes d'une illusion », se trouvera ainsi justifié.

Un bref historique

Le marché de l'illustration littéraire connut une forte perturbation au cours des années 1927-1928, avant même la crise boursière. Les ventes s'écroulèrent en effet après deux à trois années d'euphorie artificielle. La situation économique limita ensuite l'activité. En 1931, Jean Bruller avait ainsi proclamé la mort du livre d'après-guerre :

Mais le Livre d'après-guerre, en tant qu'il reflète une période, est bien mort. [...]. On dit volontiers : « C'est la crise qui l'a tué ». Point du tout : elle l'a achevé. Mais il y a longtemps qu'il était incurablement malade : presque sitôt né¹.

Le dessinateur et critique de bibliophilie faisait en cela un constat lucide, bien que reposant sur un diagnostic qui, avec le recul, ne s'avéra que partiellement fondé. Bruller avait en effet bien perçu que cette crise de l'illustré avait trait à la qualité même des ouvrages proposés. Mais le critique croyait encore au « livre d'illustrateur », ces réalisations techniquement remarquables et équilibrées selon la fameuse triade texte, typographie, illustration, telles qu'un Daragnès continuait à en produire. Bruller ne dit pas un mot de l'émergence, sensible dès 1930, du « livre de peintre », ces ouvrages où la main de l'artiste prime sur tout².

Après un regain partiel à la fin des années 1930, l'activité connut une embellie sous l'Occupation, dans une ambiance largement régressive. « Arrière toute » clamait, par exemple, l'historien de l'art et directeur des services artistiques de l'*Illustration* Jacques Baschet :

¹ Jean Bruller, « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », *art. cit.*, p. 41.

² Et ceci quel que soit le secteur d'appartenance de cet artiste dans le champ, avant-garde comme Ernst ou Masson, esthètes comme Dufy ou Chagall, académistes comme Denis ou Bernard, mais à l'exclusion du secteur des hédonistes, auquel appartenait précisément Bruller.

Dans la marine, devant le danger qui surgit, un commandement s'élève, bref comme un cri de réflexe : « Arrière toute ! ». Et les organes du navire se tendent pour éviter la perte. Que toutes les consciences aient ce sursaut. Arrière toute ! L'art doit être sauvé par une volonté unanime. Quant aux jeunes, à ceux qui entrent dans la carrière, leur tâche est toute tracée. Puisqu'il est de coutume de résumer en trois mots le plan des nouveaux régimes, nous proposons d'afficher ceux-ci au seuil des ateliers : Conscience, Travail, Tradition. Ils résument l'œuvre d'aujourd'hui pour préparer la renaissance de demain³.

Mais, curieusement peut-être, ce rebond de l'illustration profita à tous les secteurs du champ, y compris à l'avant-garde, assagie ou non, ou du moins à la part de celle-ci restée en France⁴. Les « illustreurs », un peu délaissés depuis une dizaine d'années, retrouvèrent également quelque activité. Les presses de Daragnès tournèrent à plein régime. Mais les « peintres » continuèrent leur progression. Pas moins de cinq livres illustrés par Picasso parurent entre 1940 et 1944⁵. Arp, Bonnard, Derain, Dufy, Fautrier, Gischia, Labisse, Matisse, Michaux, Roux, Survage, etc. prirent ainsi part à ce regain sous l'égide d'éditeurs comme Robert J. Godet⁶, Iliasz, Skira ou Tériade. Les collections de vulgarisation, fort demandées, purent paraître jusqu'en 1943, avec de nombreuses rééditions de titres antérieurs, du moins ceux autorisés par la censure. On note cependant une « régression » du *Livre de demain* et surtout du *Livre moderne illustré* avec une hausse de l'académisme et de la narration, en liaison, pour cette dernière série, avec l'aryanisation des éditions Ferenczi. Ces diverses évolutions, qui affectèrent les quatre secteurs du champ, ne modifièrent pas sensiblement sa structure, laquelle se maintint donc, pour l'essentiel, jusqu'en 1945⁷ à l'identique de ce qu'elle avait été pendant l'entre-deux-guerres.

Il en alla autrement au cours des années 1950 à 1980. Dans un article du *Monde* de 1976, André Chastel dressait le bilan suivant :

Tout le monde peut constater la transformation de l'édition : petits formats, « poche », etc., et ses conséquences n'échappent à personne. Non seulement les grands livres illustrés que Vollard, Skira, Tériade, ont portés au niveau que l'on sait ont peu à peu déperis, mais même, plus modestes, le roman accompagné de bois gravés ou d'aquarelles, le recueil de contes ou le vieux poème truffé d'estampes n'ont plus l'air du tout de s'imposer. S'il en est bien ainsi, c'est la fin d'une vieille tradition [...] ⁸.

³ Ce texte est extrait d'un ouvrage paru peu après la Libération mais dont le contenu traduit parfaitement l'atmosphère artistique prévalant sous le régime de Vichy : Jacques Baschet, *Pour une renaissance de la peinture française*, op. cit., p. 112.

⁴ Nombre de surréalistes, comme Breton ou Masson, se replièrent aux États-Unis notamment.

⁵ Notamment l'*Histoire naturelle* de Buffon accompagnée de 31 eaux-fortes de Picasso, paru chez Martin Fabiani en 1942.

⁶ Un acteur peu connu de l'édition de livres de peintres qui disparut prématurément en 1960.

⁷ Ou du moins jusqu'en 1943.

⁸ André Chastel, *Reflets et regards : articles du Monde*, préf. de Marc Fumaroli, avant-propos de P.-M. Grand Chastel, Paris, Éd. de Fallois, 1992, p. 249.

Autrement dit, le champ de l'illustration littéraire, tel qu'il avait existé pendant l'entre-deux-guerres, avait pratiquement disparu en 1980.

Les séries de Fayard et de Ferenczi, tout d'abord, furent très vite remplacées, dès les années 1950, par le livre de poche non illustré ou par les clubs du livre, eux-mêmes peu ou pas illustrés⁹. La base « grand public » du champ s'évapora donc pour l'essentiel, celle-là même qui pouvait, le cas échéant, donner le goût de l'illustration à de nouveaux clients et qui assurait un courant d'affaires à un certain nombre d'artistes. Le « livre d'illustrateur », ensuite, s'étiola au cours de la même période, tous secteurs confondus. Les ouvrages coquins des Chimot et des Berthomme Saint-André, ou de leurs équivalents, n'attirèrent plus grand monde, ceux des humoristes non plus¹⁰. L'académisme en général, associé au passé, voire au régime de Vichy, se trouva discrédité. Ne résista que le « livre de peintre », qui connut un âge d'or au cours des années 1950 à 1970. Autrement dit, le champ de l'illustration, autrefois équilibré sur quatre pôles, avait littéralement implosé. Il ne resta plus de l'ancienne structure, au cours des « trente glorieuses », qu'une zone restreinte entourant son ex-pôle symbolique, entre esthètes et avant-garde, dont les valeurs étaient devenues hégémoniques. « Sans classicisme en repoussoir (enseignement, corpus, canon et concours), la contestation se disloque en bric-à-brac »¹¹ rappelle Régis Debray. Le nombre d'artistes actifs en illustration à cette période ne devait donc plus représenter qu'une très faible part des 1600 acteurs du champ dénombrés pendant l'entre-deux-guerres. Chapon¹² et Peyré¹³, par exemple, ne font état, chacun, de travaux que d'un groupe, assez proche, d'une quarantaine d'artistes entre 1950 et 1980, avec d'ailleurs peu de renouvellement après les disparitions des Léger, des Picasso ou des Chagall. Il est même possible qu'il y ait eu plus de « peintres » actifs en illustration pendant les années 1930 qu'au temps de cette période faste, à ceci près que, au cours des années 1960, lesdits peintres étaient les seuls, ou presque, à pratiquer cet art. Ce champ résiduel s'étiola enfin à son tour pendant les années 1980¹⁴. L'illustration littéraire n'est plus, de nos jours, qu'une activité artistique marginale¹⁵.

⁹ Les quelques ouvrages illustrés du *Club français du livre*, par exemple, reprenaient la plupart du temps l'imagerie des éditions originales.

¹⁰ Gus Bofa, trop marqué par la guerre précédente, fut vite oublié. Il n'y a guère que Dubout qui eut encore quelque audience.

¹¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 218.

¹² François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, op. cit.

¹³ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit.

¹⁴ Voir par exemple l'analyse d'Yves Peyré, *ibid.*, p. 218-226.

¹⁵ Au sens de ce qu'était cette activité pendant l'entre-deux-guerres. On pourrait évoquer aujourd'hui les illustrations de couverture des livres de poche, la bande dessinée etc.

Comment peut-on expliquer la disparition d'un tel champ culturel, si actif auparavant ? Nous évoquerons d'abord les causes possibles de cette mort de l'illustration en termes d'offre, c'est-à-dire du point de vue des artistes, puis du côté de la demande, c'est-à-dire des clients.

Du côté des artistes

Les bases de l'autonomie du champ par rapport à la littérature semblent, tout d'abord, avoir progressivement été perçues comme bien faibles. Les artistes des années 1960 pouvaient encore se réclamer de « l'art pour l'art »¹⁶ mais pouvaient-ils se rattacher à un slogan comme « l'illustration pour l'illustration » ? Les jeunes en particulier, s'ils s'intéressaient à des créations mixtes entre image et écriture, préférèrent bientôt être, seuls, les auteurs de leurs œuvres dans des « livres d'artistes »¹⁷ ou des « livres-objets », « des œuvres qui trouvent le plus souvent leur raison d'être dans un principe de singularité radicale »¹⁸ comme le précise Philippe Kaenel. Autrement dit, la nouvelle avant-garde déserta l'illustration littéraire d'abord par souci d'autonomie. Elle le fit aussi par ce qu'elle n'avait guère de chance de percer dans une activité désormais monopolisée par des peintres de renom, rompus à l'art de s'interfacer avec leurs homologues poètes, et à qui seuls s'adressaient les éditeurs spécialisés, les Iliadz, les Tériade, les Broder, les Lecuire, les Maeght, les P.-A. Benoît, etc.

L'émiettement ensuite de l'art et de la littérature ne favorisa guère les œuvres communes. Yves Peyré commente ainsi l'étiollement des « livres de dialogue » au profit de ces « livres d'artiste » :

Plus profondément, il y a chez les plus avisés qui s'en sont remis au livre d'artiste l'expression d'un mal-être. [...] : ils oscillent entre la nostalgie du dialogue et la soif du solipsisme. Ils partent d'un constat (vrai et faux à la fois) : la cassure, la coupure, qui s'est introduite entre peintres et poètes ; ils font de la difficulté à communiquer dans une société avide d'atomisation une impossibilité [...]. Alors, seuls, ils poursuivraient le chemin pour deux, le livre, désormais vidé de son sens, resterait la grande stèle, le lieu précis où redire sa dévotion. À quoi ? À un entrelacs désiré quoique devenu impraticable¹⁹.

Le développement fulgurant de l'illustration en 1918 est à relier, pour mémoire, avec l'élargissement – récemment acquis par les cubistes et par Picasso en particulier – de l'autonomie de l'art par rapport à la littérature. L'ensemble des acteurs du champ crurent alors,

¹⁶ Au même titre que les acteurs de l'économie pouvaient déclarer : « les affaires sont les affaires ».

¹⁷ Au sens donné par Anne Moeglin-Delcroix : Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, J.-M. Place, Bibliothèque nationale de France, 1997, 388 p.

¹⁸ Philippe Kaenel, « De la bibliophilie au livre d'artiste numérique : conceptions et confusions », dans *Revue française d'histoire du livre*, n° 136, 2015, p. 214.

¹⁹ Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000, op. cit.*, p. 54.

pendant tout l'entre-deux-guerres, à la possibilité de pratiquer un art d'illustrer autonome. Mais cette croyance s'estompa au cours des années 1950-1960, mettant ainsi l'activité en crise :

[...] avec l'art, on est dans l'ordre de la croyance : on est dans une économie d'un type particulier, une économie des biens symboliques, qui, comme toutes les économies, mais particulièrement celle-là, repose sur la croyance dans la valeur des choses échangées. Et la condition, par exemple, de la reproduction d'un champ artistique, c'est la reproduction de la croyance [...], ce qui fait que la crise d'un champ (artistique ou intellectuel, ou religieux) est fondamentalement une crise de croyance [...]²⁰.

Il ne resta donc plus, après la dernière guerre mondiale et pour quelque temps seulement, que la part la plus autonome de l'ancien champ.

Des signes avant-coureurs de ce processus existèrent d'ailleurs au sein même de l'activité pendant l'entre-deux-guerres. Des artistes comme Chas Laborde ou comme Gus Bofa préférèrent ainsi, bien souvent, s'exprimer dans des albums dont ils étaient les seuls auteurs. La part d'ouvrages que nous avons désignés sous le terme d'auto-illustration au sens large, à l'instar du *Chef-d'œuvre inconnu* de Picasso ou de *Tristan et Iseult* de Daragnès, progressa également au cours de la période. De telles œuvres, créées sans contrepartie littéraire, préfigurent en ce sens les « livres d'artistes » ou même les « livres-objets » des années 1960-1980, bien que leur apparence soit conforme aux illustrés classiques.

Une autre cause possible de la disparition du champ de l'illustration après la seconde guerre mondiale a trait au rôle du surréalisme. La continuité d'existence d'un champ, c'est-à-dire son renouvellement, est en effet assurée en premier lieu par l'avant-garde. Tout en adhérant implicitement à l'objectif de poursuite de l'activité, les artistes de ce secteur bousculent l'ordre établi, repoussent les anciennes pratiques chez les esthètes puis chez les académistes et provoquent ainsi une régénération permanente du champ. Les surréalistes remplirent parfaitement leur fonction de dénigrement et de parodie de l'illustration traditionnelle. Breton légenda ainsi les photographies qu'il joignit à *L'Amour fou* et Ernst puisait dans l'imagerie populaire les éléments de ses collages. Mais les surréalistes ne furent pas réellement à l'origine d'une nouvelle forme d'illustration susceptible d'être reprise par le plus grand nombre. Tout au plus contribuèrent-ils aux livres de dialogue comme Derain ou Picasso l'avaient fait avant eux. En réalité, le surréalisme était mal placé pour faire perdurer une activité dont l'autonomie était fragile, étant lui-même, pour sa part orthodoxe, un mouvement littéraire faisant peu de cas de l'autonomie de l'art²¹. Les contributions surréalistes à l'illustration apparaissent d'ailleurs plus

²⁰ Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, op. cit., p. 301.

²¹ Ce thème a été largement abordé en quatrième partie à propos du rôle de Kahnweiler.

comme le fait d'acteurs individuels, artistes et poètes, que du mouvement lui-même. Tous les secteurs du champ épuisèrent donc simultanément leurs ressources après la dernière guerre.

Une désertion des clients

D'autres facteurs, liés cette fois à la demande, peuvent également expliquer la disparition du champ.

L'entre-deux-guerres paraît correspondre aux dernières années de la « graphosphère » selon le terme de Régis Debray²². Il n'est pas étonnant, dès lors, que le livre, et le livre d'art en particulier, aient encore eu, au cours de cette période, un attrait pour un large public, allant des amateurs éclairés d'ouvrages d'avant-garde, tel Jacques Doucet, jusqu'à la bourgeoisie émergente découvrant la littérature au travers du *Livre moderne illustré*. La photographie, le cinéma puis la télévision firent ensuite basculer la France et le monde occidental dans l'ère de la « vidéosphère »²³. « C'est le film qui a dévoré l'illustration »²⁴ concluait en 1976 André Chastel. L'Art et le Livre – avec des majuscules – perdirent leurs auras²⁵. Daragnès, qui fut sans doute le premier opérateur d'une *private press* en France, en fut aussi le dernier²⁶. Plus aucune institution, par exemple, ne jugea opportun, passée la Libération²⁷, de commanditer un livre-monument comme celui que « le maître du Livre d'Art français » avait réalisé à l'occasion de l'Exposition de 1937²⁸. Le regain de l'illustration pendant l'Occupation et la publication d'un ouvrage tel que *Paris au Maréchal*²⁹, auquel nombre d'illustrateurs avaient collaboré, firent également apparaître, au cours des années 1950, l'activité dans son ensemble comme désuète, bien que ce discrédit touchât moins l'édition illustrée que d'autres arts mobilisés par le régime de Vichy³⁰. Les collections de Fayard et de Ferenczi avaient par ailleurs mené, au cours-même de l'entre-deux-guerres, un travail de sappe des pratiques de la bibliophilie en diffusant à 100 000

²² Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, op. cit., p. 292-293.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ André Chastel, *Reflets et regards : articles du Monde*, op. cit., p. 254.

²⁵ Au sens de Walter Benjamin : Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, préf. Antoine de Baecque, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013, 141 p.

²⁶ Nous ne faisons ici que reprendre une appréhension de l'œuvre de Daragnès développée en seconde partie.

²⁷ Plusieurs ouvrages-monuments parurent encore peu après la Libération au titre de diverses commémorations. Mais cette pratique disparut ensuite.

²⁸ Il s'agit de *Paris 1937*, commenté à plusieurs reprises.

²⁹ *Paris au Maréchal*, textes du R. P. Sertillanges et al., illustrations de A. Jacquemin et al., Paris, impr. de l'École Estienne, 1942, 157 p.

³⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, op. cit.

exemplaires des ouvrages ornés de « gravures originales »³¹. Il est possible enfin que les lecteurs, avec l'élévation du niveau de l'éducation, aient jugé de plus en plus inopportun l'accompagnement imagé des textes. Pour toutes ces raisons, le public se détourna des livres illustrés dès les années 1950 et la population de bibliophiles, non renouvelée pour l'essentiel, se raréfia. Seuls en fait quelques éminents esthètes s'intéressèrent aux livres de peintres produits à cette époque.

Cette désertion des clients après la dernière guerre mondiale fut probablement la raison immédiate de la quasi-disparition à cette période de l'activité. Nombre d'artistes cherchant quelque gagne-pain auraient probablement été fort heureux d'illustrer tel ou tel ouvrage, en oubliant leurs éventuels souhaits d'autonomie, si cette activité avait perduré en tant qu'un débouché significatif. Dès lors qu'elle déclina, les uns se concentrèrent sur leur art, d'autres, devenus des graphistes, se tournèrent vers la publicité, en plein essor, ou, par exemple, vers la bande dessinée³² selon un processus qui a d'ailleurs également fait l'objet d'analyses par Bourdieu :

Ce que la théorie de Bourdieu vise à saisir est ce qui se passe quand la concurrence artistique dévie le créateur vers un champ où il a plus de chance d'exceller parce que la « case » est vide³³.

La fin d'une illusion

Toutefois la raison fondamentale du déclin de l'illustration littéraire paraît être le souci renforcé, du point de vue des artistes, d'une autonomie de leurs pratiques, évoqué en premier lieu dans cette analyse. Tôt ou tard, en effet, cet impératif aurait conduit à la disparition ou à la quasi-disparition de l'activité. Tout champ est en effet voué à se concentrer sur son « cœur de métier » spécifique et autonome, comme le rappelle Bourdieu :

Dès le moment où des champs (celui de la peinture, de la littérature, du théâtre, etc.) se constituent, ils deviennent à eux-mêmes leur propre objet [...]. Ils fonctionnent donc de manière de plus en plus réflexive, et j'ai évoqué dans *Les Règles de l'art* l'histoire de la littérature comme une sorte de progrès continu dans le sens d'une recherche de plus en plus grande de la spécificité [...]. Je rapporte ce fonctionnement à la logique même du champ artistique comme champ social de concurrence, de compétition, de mise en question des

³¹ Jean-Michel Galland, « Les collections illustrées de vulgarisation littéraire éditées par Fayard et par Ferenczi : des "objets Benjaminien" de l'entre-deux-guerres ? », *art. cit.*

³² Cf. par exemple : Jean-Louis Tilleuil, « Narration et bande dessinée : l'enjeu-clé d'une spécificité sémiotique », dans *Narrations visuelles, visions narratives, op. cit.*, p. 71.

³³ Michel Meyer, « De Kant à Bourdieu : un renouvellement de l'esthétique », dans *Revue internationale de philosophie*, 2/2002, n° 220, p. 271.

œuvres, des affects, etc., qui produit ce travail autocritique tendant à épurer chaque art de tout ce qu'il a en commun avec d'autres arts³⁴.

Or, en matière d'illustration littéraire, ce cœur de métier autonome, à la pérennité d'ailleurs incertaine, s'avère réservé à un petit nombre d'artistes et de poètes, s'adressant à un public lui-même réduit. Notre monde occidental, logocentré, ne laisse en effet à l'image qu'une liberté étroite face à un texte, comme l'a bien démontré Anne-Marie Christin :

Mais notre culture résiste à concevoir une pareille association [peinture et poésie] et à en reconnaître l'intérêt. Ce n'est certes pas un hasard si elle a donné au mot d'« illustration » le sens qui nous est devenu habituel au milieu du XIX^e siècle³⁵.

L'illustration « libre », par et pour le plus grand nombre, telle qu'elle exista pendant l'entre-deux-guerres, n'était donc qu'une *illusio*, une croyance partagée pendant une trentaine d'années. En somme, cette thèse s'est employée à démonter les mécanismes d'une illusion. Mais n'en-est-il pas ainsi de toute activité culturelle, quelle que soit sa longévité ?

³⁴ Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, op. cit., p. 155.

³⁵ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 188.

Les apports de cette thèse

Les œuvres éditoriales de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau

L'un des apports de cette recherche a trait au décryptage, en deux démarches successives, des parcours et des œuvres éditoriales de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau. Nous présentons une courte synthèse de ce travail pour chacun de ces acteurs de l'illustration.

Cette étude jette un regard nouveau sur les éditions de Kahnweiler, moins hagiographique, sans doute, que les travaux précédents mais plus aiguisé. Fêré de poésie contemporaine, le marchand d'art fut avant tout un éditeur littéraire sachant lui-même ou par l'entremise d'amis comme Max Jacob détecter des talents émergents. Trois cycles dans ses publications entre 1909 et 1939 ont été mis en évidence, ayant chacun des caractéristiques propres. Les niveaux de résonance symbolique images-texte observés par la critique sur ces ouvrages, exceptionnels pour certains, faibles pour une large part d'entre eux, sont clairement expliqués, dans le cadre du modèle proposé, par les écarts à l'homologie de position des auteurs et des artistes impliqués. Le rôle tenu par Kahnweiler lui-même dans la genèse de chacune de ses éditions est clarifié. Son œuvre en matière de livre illustré ne paraît pas résulter d'un concept éditorial et artistique que le marchand aurait voulu concrétiser. Elle semble plutôt issue de ses goûts littéraires et de son intuition du moment quant aux appariements entre artistes et écrivains. Kahnweiler se fia ainsi largement, lors des premier et troisième cycles, à « ses » peintres qui s'interfacèrent avec leurs homologues et amis poètes en de multiples œuvres de haute résonance symbolique. Au cours du second cycle, au contraire, le marchand dut faire face à une situation de hiatus entre artistes et auteurs dont il ne semble pas avoir eu réellement conscience, enfermé en particulier sur le cubisme passé de son fidèle ami Juan Gris. Il édita donc à cette période nombre d'ouvrages au graphisme admirable mais jugés d'un niveau de dialogue peintre-poète limité. De manière plus générale, l'interprétation proposée d'un Kahnweiler champion de l'autonomie de l'art et de la littérature éclaire assez bien certains aspects de son parcours comme sa brouille avec Apollinaire ou ses relations avec le surréalisme. Cette étude, enfin, attire l'attention sur quelques éditions du marchand moins connues comme *Les Pélican* de Radiguet et de Laurens, un ouvrage remarquable pour ses gravures cubistes et caractéristique des rapports complexes entre les avant-gardes ou ex-avant-gardes littéraire et artistique au début des années 1920.

Un premier travail d'ampleur sur l'œuvre de Daragnès a été fourni, permettant notamment de décrypter son parcours personnel et d'architecte du livre. Les premiers pas dans les milieux littéraire et artistique de cet autodidacte, d'une origine familiale très modeste, ne laissent cependant pas d'étonner. L'œuvre inaugurale de Daragnès, *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde, lui valut d'emprunter, comme son ami Mac Orlan, la « porte étroite », ce chemin difficile pour se faire admettre au sein des « esthètes », sans avoir ni le passé d'un « avant-gardiste », ni le métier d'un « académiste ». Sa trajectoire esthétique s'inscrit dès lors entre trois pôles, celui du *Crapouillot* et du Salon de l'Araignée, celui de la NRF de Léon-Paul Fargue et de Paul Valéry, enfin celui de la tradition et de la religion inspiré sans doute par ses liens avec une figure, à l'époque, du monde de la musique et des arts, l'abbé Petit. Cette appréhension de son parcours rend compte des caractéristiques de ses réalisations, qu'il s'agisse de ses propres travaux ou des ouvrages illustrés par les divers artistes qu'il sollicita à La Banderole, chez Émile-Paul frères ou *Au cœur fleuri*. Ses appels répétés à Hermine David, par exemple, peuvent s'interpréter comme un moyen pour Daragnès, en tant que concepteur d'ouvrages, d'accéder à des niveaux symboliques qu'il n'aurait pas été lui-même en mesure d'atteindre. Ce travail éclaire également le rôle de « passeur » vers l'illustration, et l'illustration « esthète », que l'artiste tint vis-à-vis de plusieurs humoristes comme Chas Laborde, Oberlé ou Mirande. L'œuvre de Daragnès paraît globalement partagée en plusieurs composantes, successives ou simultanées, toutes placées cependant non loin du centre de la structure du champ, dans une zone caractéristique des « livres d'illustrateurs ». Avec la montée en puissance des « livres de peintres », Daragnès se trouva dans une sorte d'impasse à la fin de sa carrière, ce dont il eut bien conscience. Quelques réalisations singulières parmi ses productions, bien oubliées aujourd'hui dans leur ensemble, sont signalées comme *Poésies de la dormeuse* d'un certain Freddy Naar. Cette recherche, enfin, représente également une contribution en histoire de l'édition au titre de La Banderole et d'Émile-Paul frères, deux maisons, de natures fort différentes d'ailleurs, qui n'ont fait jusqu'ici l'objet d'aucune étude³⁶.

Cette thèse prolonge ensuite largement les travaux déjà entrepris, et en partie publiés, sur *Le Livre moderne illustré* de Ferenczi et sur la série concurrente de Fayard. Une première étude documentée sur la vie et sur l'œuvre de Clément Serveau est proposée. L'artiste évolua, aux prix de deux crises esthétiques, d'un académisme mondain pendant les années 1920 à un néocubisme proche de l'art de Louis Marcoussis au cours des années 1960. Il s'agit d'une

³⁶ Du moins publiée puisqu'une thèse consacrée aux éditions Émile-Paul frères reste inachevée et n'a pas fait l'objet de publication. Cf. les commentaires à ce propos dans le paragraphe « Sources ».

trajectoire esthétique hors-norme, à contre-courant en quelque sorte, qui surprit jusqu'à la critique d'art de l'époque et son ami et mentor Raymond Escholier. Elle n'est évidemment pas sans lien avec son intervention chez Ferenczi. La méthodologie déployée dans cette recherche s'est avérée particulièrement efficace pour l'examen d'un corpus étendu comme celui du *Livre moderne illustré*. Quatre phases dans les éditions de la série ont ainsi pu être identifiées et expliquées. L'articulation entre le parcours de Serveau et celui de « sa » collection est mise en évidence. L'artiste, par son académisme initial, en assura d'abord la légitimité. Il fit ensuite parcourir au *Livre moderne illustré* le chemin esthétique qu'il avait emprunté lui-même quelques années auparavant. Le centrage artistique de la collection – et de la série concurrente de Fayard d'ailleurs – reste toutefois celui d'un art moyen au service d'une littérature elle-même moyenne, l'un et l'autre constats étant sans doute inhérents à l'objet de ces éditions de vulgarisation. Le caractère plus ouvert à la modernité sur les plans littéraire, artistique, idéologique, des mœurs, etc., du *Livre moderne illustré* par rapport à la série de Fayard est cependant démontré, en ligne d'ailleurs avec les orientations éditoriales des deux maisons d'édition. Dans ce cadre, quelques contributions artistiques que l'on peut considérer comme notables pour des publications « grand public » ont été identifiées à l'instar des illustrations d'Andrée Sikorska pour *Les Allongés* de Jeanne Galzy. Cette étude, enfin, constitue une première contribution significative à l'histoire des éditions Ferenczi, restées jusque-là ignorées en l'absence d'archives. Il est montré, notamment, que le secteur littéraire de cette maison – spécialisée, comme nous l'avons vu, en littérature populaire – joua le rôle d'un havre féministe pendant l'entre-deux-guerres en publiant Lucie Delarue-Mardrus, Colette, Marion Gilbert, Jeanne Galzy, Andrée Sikorska³⁷ ainsi que, pour quelques titres, Rachilde.

Théorie de l'illustration, approche bourdieusienne et modélisation

Les apports essentiels de cette étude relèvent de la théorie de l'illustration. Plusieurs notions nouvelles dans ce domaine ont tout d'abord été introduites comme les différentes factures d'image, les divers modes d'illustration et notamment l'homologie de structure, la résonance images-texte, l'auto-illustration au sens large, le profil esthétique d'un illustrateur etc. La terminologie développée dans cette recherche, les définitions correspondantes et les principales typologies déployées sont reprises dans le glossaire joint en fin de cette thèse.

³⁷ À la fois romancière et artiste.

Dans ce même cadre, cette étude a permis de bâtir, sur une base bourdieusienne, un modèle à la fois théorique et expérimental de l'illustration littéraire pendant l'entre-deux-guerres, mettant ainsi au jour les mécanismes individuels et collectifs à l'œuvre dans cette activité de création. Cet outil conceptuel, consistant en un ensemble de règles et de cartographies, associe à toute position dans le champ de l'illustration, dont la structure est fournie, des genres littéraires caractéristiques, des auteurs typiques, une facture d'image, un nombre limité de modes d'illustration possibles, etc. Divers sondages font apparaître que ce modèle serait à même de rendre compte des caractéristiques d'environ 80 % des ouvrages de tous ordres publiés pendant l'entre-deux-guerres. Son « efficacité » a pu être mise en évidence notamment lors de son usage pour expliquer les niveaux de résonance symbolique observés sur les publications de Kahnweiler, débouchant ainsi sur une théorie des « livres de dialogue » d'Yves Peyré. Ce formalisme permet également de traiter de toutes sortes de parcours diachroniques dans les champs considérés, parcours d'acteurs comme ceux de Daragnès ou de Serveau, parcours de corpus comme celui du *Livre moderne illustré*, parcours de technique à l'instar de celui établi pour la gravure sur bois, etc. Il s'agit donc bien d'une appréhension de l'illustration sous tous ses aspects et dans ses relations avec la littérature et l'art en général. Les développements proposés dans cette recherche viennent ainsi largement compléter et prolonger les approches mises en œuvre jusqu'ici pour étudier sous un angle historique ou théorique cette activité artistique, à l'instar de l'histoire sociale³⁸, de la sémiologie³⁹, des démarches de Gérard Genette⁴⁰ ou de Bernard Vouilloux⁴¹, ou encore de la sociologie des réseaux⁴².

L'une des originalités de cette recherche est de proposer un véritable modèle pour une activité de création alors qu'une telle notion est généralement réservée au domaine scientifique ou même aux sciences de l'ingénieur. L'usage ici de ce terme paraît justifié puisqu'il s'agit d'un outil théorique et expérimental dont la portée explicative déborde du strict cadre des corpus utilisés pour le bâtir, d'une part, et qu'il semble même capable, d'autre part, d'expliquer

³⁸ Par exemple : Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, op. cit.

³⁹ Par exemple : Alain-Marie Bassy, « Du texte à l'illustration : pour une sémiotique des étapes », *Semiotica*, t. XI, n° 4, 1974, p. 297-334.

⁴⁰ Par exemple : Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, 467 p.

⁴¹ Par exemple : Bernard Vouilloux, *Langage de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'éclat, 1997, 105 p.

⁴² On peut considérer l'approche de Camille Barjou dans sa thèse comme relevant de la sociologie des réseaux : Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, th. de doct., op. cit.

pourquoi certaines œuvres n'ont jamais vu le jour – tels les illustrés de Léon-Paul Fargue par Daragnès –, voire d'éclairer le contexte qui mena à la disparition de l'activité.

Dans le processus de création de ce modèle, il s'est avéré nécessaire de bâtir les structures, pendant l'entre-deux-guerres, de trois champs homologues, la littérature, l'art et l'illustration. Ces développements, dont la pertinence sera discutée plus loin, sont des contributions utilisables dans les divers domaines considérés, indépendamment des objectifs immédiats de cette recherche.

Il a été fait plusieurs fois référence aux évolutions comparées de la littérature et de l'art au cours de ce travail. Nous avons ainsi proposé la notion d'horloge interne à un champ et l'avons utilisée, par exemple, pour analyser le phénomène du « retour à l'ordre » et ses implications. Les caractéristiques particulières du cycle « Max Jacob » des éditions de Kahnweiler ont également pu être interprétées dans ce cadre en tant que reflet potentiel de l'ajustement des temps propres aux deux activités culturelles. Ces notions d'évolution d'un champ ou d'évolution comparée des deux champs, qui demandent à être retravaillées comme nous le discuterons, peuvent être d'un intérêt dépassant l'objet de cette thèse.

Le modèle proposé est basé sur une extension des théories de Pierre Bourdieu aux champs hybrides. Sous réserve d'un inventaire bibliographique qui pourrait ne pas être complet, ces développements semblent originaux. Quoiqu'il en soit, cette thèse est une contribution à la théorie des champs, un domaine de recherche toujours actif. Il faut rappeler que Bourdieu avait en tête de publier un ouvrage-maître sur ce thème mais que le sociologue est décédé avant d'avoir pu réaliser ce projet⁴³.

Ce travail, enfin, a été conçu et mené en tant qu'un exercice de méthode visant à tester l'usage d'une approche scientifique dans un domaine relevant des humanités. Nous nous sommes d'abord attaché à identifier les caractéristiques-clés des œuvres étudiées – quitte à investir dans les développements méthodologiques nécessaires – puis à en faire un relevé. Notre objet ensuite a été de les expliquer, c'est-à-dire de les relier à un ensemble, le plus réduit possible, de facteurs. Dans une première démarche, ces déterminants ont été recherchés dans la personnalité des acteurs et le contexte de leurs interventions. Les résultats obtenus se sont avérés assez satisfaisants. Il restait cependant des zones d'ombre. Cette première approche, ensuite, ne pouvait expliquer, par principe, que les trois corpus étudiés et ne permettait pas de

⁴³ Ce projet est évoqué par exemple dans la référence suivante : Pierre Bourdieu, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 84.

les situer dans l'ensemble de l'activité. Nous avons donc eu recours aux théories de Bourdieu et bâti un modèle en le paramétrant avec les relevés effectués, complétés si cela était nécessaire. La force de cet outil est sa simplicité : les caractéristiques d'une œuvre ne sont déterminées que par un seul facteur, sa position ou celle de l'illustrateur dans le champ. Cette force est évidemment sa faiblesse. Comme tout modèle, il est simpliste et réducteur. Mais sur le plan de la démarche choisie, ce point n'est pas essentiel. Pour une autre période que l'entre-deux-guerres, ou pour une activité culturelle différente, il est fort probable, par exemple, qu'il faille choisir une base théorique alternative à la sociologie des champs de Bourdieu pour proposer un modèle explicatif⁴⁴. Le propre de cette approche scientifique appliquée à un domaine de l'art ou des humanités est de penser que, jusqu'à preuve du contraire, il est aussi possible, pour de tels sujets, de raisonner en termes de caractéristiques, de facteurs, et de modélisation reliant les unes aux autres. Notre propos ici n'est certainement pas d'affirmer qu'une telle démarche est plus appropriée que telle ou telle autre. Nous pensons seulement qu'elle est un complément et que, n'étant pas d'un usage courant, elle est susceptible de fournir un éclairage original sur l'objet étudié.

⁴⁴ Nous expliquerons plus loin pourquoi l'approche bourdieusienne retenue s'est avérée pertinente pour l'activité et la période considérées.

Limites de cette thèse et voies de nouvelles recherches

Nous avons déjà évoqué les limites inhérentes à la première approche choisie pour interpréter les œuvres éditoriales de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau. Il peut être intéressant de rappeler l'analyse effectuée par Bourdieu lui-même d'une telle démarche, appliquée ici à la littérature :

Ainsi par exemple, lorsque, dans leur très classique *Theory of Literature*, René Wellek et Austin Warren prônent la très banale « explication par la personnalité et la vie de l'écrivain », c'est la croyance dans le « génie créateur » qu'ils admettent tacitement comme allant de soi, et sans doute la plupart de leurs lecteurs avec eux, se vouant ainsi, selon leurs propres termes, à « une des méthodes les plus anciennes et les mieux établies de l'histoire littéraire », celle qui consiste à chercher dans l'auteur pris à l'état isolé (l'unicité et la singularité font partie des propriétés du « créateur ») le principe explicatif de l'œuvre⁴⁵.

La représentation charismatique de l'écrivain comme « créateur » conduit à mettre entre parenthèses tout ce qui se trouve inscrit dans la position de l'auteur au sein du champ de production et dans la trajectoire sociale qui l'y a conduit : d'une part la genèse et la structure de l'espace social tout à fait spécifique dans lequel le « créateur » est inséré, et constitué comme tel, et où son « projet créateur » lui-même s'est formé ; d'autre part la genèse des dispositions à la fois génériques et spécifiques, communes et singulières, qu'il a importées dans cette position⁴⁶.

Les éclairages complémentaires apportés par une approche bourdieusienne corroborent évidemment ce point de vue. Il n'est pas certain cependant que celle-ci ait été aussi efficace si nous n'avions pas, au préalable, épuisé les ressources de la première voie empruntée. On ne trouve, en effet, que ce que l'on recherche et de multiples aspects des développements proposés en quatrième partie sont issus des zones d'ombre identifiées lors des études précédemment menées.

Cette explication des corpus par la personnalité et le contexte, ensuite, a également trouvé ses limites dans les sources disponibles. Un retour aux archives de la galerie Louise Leiris pourrait, le cas échéant, fournir quelques indications précieuses sur les points de l'œuvre de Kahnweiler non entièrement élucidés, comme la raison des éditions répétées de Max Jacob lors du premier cycle ou certains appariements surprenants observés au cours du second. Un examen critique par Peter Frank⁴⁷ des développements de cette thèse sur l'œuvre de Daragnès permettrait également de corriger des erreurs et d'expliquer certains des choix de l'artiste, à ce

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 306.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁴⁷ Comme nous l'avons précisé, Peter Frank est un spécialiste de la vie et de l'œuvre de Daragnès, mais qui n'a publié qu'une partie de ses recherches.

stade incompris ou peut-être mal interprétés. En l'absence d'archives de Serveau et des éditions Ferenczi, il est peu probable, en revanche, que l'étude du *Livre moderne illustré* puisse être affinée.

Le choix d'une approche bourdieusienne pour modéliser l'activité s'est avéré pertinent pour deux raisons principales. La première est que l'illustration a effectivement fonctionné, pendant l'entre-deux-guerres, en tant qu'un champ autonome – du moins suffisamment autonome et aux yeux de ses acteurs – si bien que la cascade des règles d'homologie s'est avérée opérante. Cette activité, ensuite, a comporté au cours de la période quatre pôles très marqués – Bourdieu parle de structure chiasmatisque –, ce qui, d'une part, assura pleinement le fonctionnement de l'illustration en tant qu'un champ et, d'autre part, a facilité l'analyse⁴⁸. Cette approche trouverait donc ses limites dès lors que ces conditions ne seraient plus réunies. Elle serait ainsi directement applicable pour analyser l'activité sous l'Occupation, période pendant laquelle le champ avait conservé l'essentiel de ses caractéristiques de l'entre-deux-guerres. Elle ne serait en revanche que partiellement utilisable pour appréhender l'illustration au XIX^e siècle puisqu'à cette époque cette pratique artistique, prise dans son ensemble, était encore inféodée à la littérature. Quant à l'illustration de la seconde moitié du XX^e siècle, il semble possible de l'aborder sous deux angles. Une première option consisterait à n'étudier que le champ résiduel de l'illustration littéraire, comportant notamment les livres de peintres dont ce fut l'âge d'or. Malgré la moindre polarisation de l'activité à cette période, il est probable que la démarche conceptuelle de cette thèse soit encore applicable à un tel exercice. Une autre solution serait d'étendre l'analyse à tout ou partie des objets de création images-texte, illustrés, livres d'artistes, livres-objets etc. Il n'est pas évident cependant qu'une telle activité artistique ait été un véritable champ, ses acteurs paraissant bien dispersés. L'extension, en tout cas, des recherches menées dans le cadre de cette étude à d'autres périodes que l'entre-deux-guerres ou à un champ plus large que la seule illustration littéraire constitue un vaste programme de futurs travaux.

L'outil conceptuel proposé rend compte des caractéristiques de la plupart des ouvrages publiés pendant l'entre-deux-guerres. Il paraît dès lors judicieux de consacrer de futurs efforts de recherche à l'étude de cas particuliers, de formes d'illustration non couvertes par ce travail, d'exceptions réelles ou apparentes au modèle, de parcours atypiques d'artistes ou d'auteurs etc.

⁴⁸ Les factures d'image, par exemple, des quatre secteurs du champ sont très différenciées ; les écarts « esthétiques » entre Derain et Dubout, ou entre Masson et Émile Bernard, ou encore entre Picasso et Domergue sont patents !

Là, sans doute, réside un gisement de création à découvrir et, si possible, à expliquer, s'agissant potentiellement d'œuvres plus innovantes que les travaux « conformes », fussent-ils des plus grands artistes.

Les structures de trois champs, la littérature, l'art et l'illustration, forment la base du modèle proposé. Pour les bâtir, nous avons d'abord fait le choix d'un centrage sur les aspects esthétiques de ces activités culturelles. La grille générique sur laquelle sont articulées les trois structures a ainsi trait à des valeurs et non à des éléments tels que la composition et le volume du capital (économique, culturel, relationnel) des acteurs. Nous pensons que cette grille se superpose avec celle, plus orthodoxe, faisant usage de données socio-culturelles mais cela reste à démontrer⁴⁹. En tout cas, l'approche choisie gomme certainement l'effet de facteurs sociologiques et économiques sur l'activité dans son ensemble et sur les parcours de ses acteurs. Les aspects les plus radicaux des théories de Bourdieu⁵⁰ n'apparaissent de même que ponctuellement dans cette thèse. Ce travail devrait ou pourrait donc être repris selon une démarche bourdieusienne plus classique, sans que l'on puisse savoir en quoi ses résultats diffèreraient de ceux proposés actuellement. Inversement, les acquis, peut-être partiels, de cette recherche plaident pour un usage possible des théories de Bourdieu avec un prisme esthétique. Une approche similaire à celle choisie ici pourrait donc être utilisée, le cas échéant, pour analyser d'autres activités culturelles.

N'ayant pas trouvé de publications faisant état des structures de la littérature et de l'art pendant l'entre-deux-guerres, nous avons été amené à les construire en nous appuyant sur des sources spécifiques à chacune des deux activités culturelles considérées comme les travaux de Gisèle Sapiro pour la littérature et ceux de Béatrice Joyeux-Prunel pour l'art. Ce processus ne permet pas d'assurer l'homogénéité des structures obtenues. Il n'est pas évident, à titre d'exemple, que nous soyons fondé à dire qu'il n'existait pas, en 1930, d'écrivain homologue d'un Derain ou d'un Maillol, comme le montrent les photographies des champs proposées ici. Or une part des raisonnements effectués pour expliquer l'illustration de la période dépendent de telles observations. Ce travail serait donc à reprendre, idéalement par des spécialistes bourdieusien de la littérature et de l'art travaillant conjointement. Là encore, il n'est pas possible de savoir dans quelle mesure les résultats obtenus diffèreraient des présents.

⁴⁹ Jean-Louis Fabiani stigmatise ainsi l'usage devenu courant du concept de champ « libéré[s] de toute relation avec ceux d'habitus et de capital » : Jean-Louis Fabiani, *Pierre Bourdieu : un structuralisme héroïque*, Paris, Éd. du Seuil, 2016, p. 14.

⁵⁰ La violence symbolique exercée vis-à-vis des illustrateurs dominés etc.

L'établissement de ces structures, de même que celle de l'illustration littéraire, devrait ensuite reposer sur l'usage des méthodes quantifiées utilisées en sociologie bourdieusienne dans ce but⁵¹. Cela n'a pas été le cas dans cette recherche, pour les raisons déjà indiquées. Une telle démarche assurerait, en principe, une construction des trois structures, ou du moins des deux premières, celles de la littérature et de l'art, indépendantes les unes des autres. Dès lors, les raisonnements par homologie seraient pleinement explicatifs. En l'état, le modèle proposé peut être qualifié de tautologique. Il faut sans doute tempérer un tel jugement en se rappelant que, pour mettre en œuvre ces méthodes, il faut au préalable avoir une idée assez précise de la structure du champ à établir, de manière à choisir judicieusement les facteurs à prendre en compte...

Les structures proposées dans cette recherche ont été bâties, comme nous l'avons dit, sur la base de publications appropriées, celles de Sapiro ou de Joyeux-Prunel par exemple, mais sans recul critique vis-à-vis de celles-ci, l'idée étant de traiter ici de l'illustration, mais non de « refaire le monde » de l'art et de la littérature de l'entre-deux-guerres. Dès lors cette recherche peut être considérée comme une restitution organisée de la doxa appliquée à l'activité étudiée. Le travail conjoint, que nous avons évoqué, de spécialistes des deux disciplines, mené dans le cadre d'une approche bourdieusienne, pourrait sans doute remédier à cet aspect du modèle proposé.

Pour toutes ces raisons, on peut donc considérer les développements présentés comme une première approche bourdieusienne de l'illustration de l'entre-deux-guerres conduisant à des résultats suffisamment probants pour valider la démarche dans son ensemble mais incertains quant à son application, en l'état, à tel ou tel cas particulier.

Une piste d'amélioration du modèle, pour ce qui est des détails de la structure de l'illustration, consisterait à prendre en compte les études de réseaux d'acteurs (illustrateurs et éditeurs) présentées dans sa thèse par Camille Barjou⁵². Il y a en effet un lien entre ces réseaux et les diverses « nébuleuses » identifiées au sein du champ.

Un nouvel axe de recherche, qui aurait des retombées dans le domaine de l'illustration mais pas seulement, serait l'étude de la dynamique, et de la dynamique comparée, des champs de l'art et de la littérature. Nous n'avons fait qu'effleurer, en effet, ce thème en traitant de

⁵¹ Les différentes méthodes quantifiées utilisées pour la construction des structures de champ ont été évoquées en quatrième partie.

⁵² Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, th. de doct., *op. cit.*

l'horloge interne de ces champs. Dans ce cadre, ou en tant que sujet de recherche en soi, il faudrait mieux cerner la ou les origines de la cassure culturelle qui semble s'être produite en France au cours des années 1925-1928, c'est-à-dire avant la crise économique. On observe à cette période, ainsi que nous l'avons évoqué⁵³, l'arrêt des « dimanches de Boulogne » chez Kahnweiler, le passage de ses éditions du cycle « Max Jacob » au cycle « Masson », les premières dissidences au sein du surréalisme, la fermeture presque prématurée par Gus Bofa du Salon de l'Araignée, un Daragnès s'orientant vers des publications traditionnelles en rupture avec ses précédents travaux, un Serveau commençant à renier son académisme, etc. Pour appréhender ce phénomène, nous avons brièvement évoqué une divergence entre artistes ainsi qu'entre artistes et écrivains ou encore la fin de la période d'ajustement des horloges internes aux deux champs. Ces hypothèses seraient à retravailler en commençant, sans doute, par élargir la collecte de faits similaires.

Cette recherche constitue sans doute une première étude formalisée d'un champ hybride, en l'occurrence entre l'art et la littérature. Dans le cas particulier examiné, ce champ s'est avéré non-pérenne. D'autres activités hybrides présentent en revanche une composante dominante à même d'assurer leur autonomie et leur continuité, à l'instar de la bande dessinée (image dominante, texte secondaire) ou de la danse (gestuelle dominante et musique secondaire). Qu'il s'agisse ou non de champs pérennes, tout ou partie du formalisme développé dans ce travail pourrait être utilisé pour l'appréhension de telles pratiques culturelles⁵⁴. La bande dessinée ayant déjà fait l'objet d'approches bourdieusiennes, il faudrait évaluer ce que la présente étude pourrait apporter comme contribution à son analyse. Pour les autres activités hybrides, l'horizon des recherches à mener est probablement largement ouvert.

Ce travail sur l'illustration peut se voir reprocher tous les biais imputés, à tort ou à raison, à l'œuvre de Pierre Bourdieu. Ceux-ci sont fréquemment rappelés, notamment par des sociologues ne se réclamant pas ou plus de son héritage. De leur point de vue, l'édifice théorique de Bourdieu, relevant de la « sociologie critique », mettrait l'accent sur les rapports de force entre dominés et dominants, aurait une visée strictement explicative⁵⁵ – Bourdieu lui-même avouait qu'il prenait le risque d'être taxé de mégalomanie totalitaire explicative⁵⁶ –, serait

⁵³ Ce point est abordé en deuxième partie, précisément en tant que thème à élucider.

⁵⁴ On imagine assez bien le champ de la danse décomposé en quatre secteurs, avant-garde, esthètes, académistes et hédonistes, les performances d'avant-garde présentant une homologie de structure entre gestuelle et musique, la danse classique reposant sur une homologie de norme etc.

⁵⁵ Les analyses de Nathalie Heinich se veulent ainsi « compréhensives », c'est-à-dire appréhendant de manière large l'objet étudié.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, op. cit., p. 154.

déterministe et traduirait une ambition hégémonique. Pour Nathalie Heinich, par exemple, les interactions entre acteurs d'un champ sont « beaucoup plus complexes que ne le suggère leur réduction à un rapport de force entre dominants et dominés »⁵⁷. Comme autre manifestation de tels points de vue, on peut également citer Howard S. Becker. Le sociologue considère ainsi que, dans un « monde de l'art », « les gens n'agissent pas de manière automatique en réponse à de mystérieuses forces extérieures qui les entourent »⁵⁸ comme cela semble être le cas, à ses yeux, dans un champ bourdieusien. Il serait hors de propos d'entrer ici dans ce débat. Nous nous bornerons à rappeler que cette approche bourdieusienne, toute discutable qu'elle soit effectivement, nous a paru la plus adaptée au sujet et à l'époque considérés dans cette recherche, ainsi qu'à son objectif. Quant au thème du déterminisme souvent invoqué, il nous semble que, si la position dans le champ détermine, à un moment donné, les caractéristiques des œuvres produites, chaque acteur reste libre de sa trajectoire esthétique. Le Montmartre des années 1910 donna ainsi lieu à un véritable bouquet de parcours possibles, depuis ceux d'un Max Jacob ou d'un Juan Gris à ceux d'un Daragnès ou d'un Mac Orlan. Et Picasso n'a jamais illustré Apollinaire, alors que ces deux figures de l'art et de la littérature occupaient, dans leurs champs respectifs, des positions homologues.

Ce travail, enfin, présente les limites inhérentes, sans doute, à une démarche scientifique appliquée à un sujet relevant des humanités. Les catégorisations déployées sont simplistes et sans nuances. Les explications avancées paraissent souvent bien naïves. Quant au modèle proposé, il est éminemment réducteur. Plus fondamentalement, une œuvre de création est-elle réellement explicable dès lors que, selon Umberto Eco :

Il n'est pas d'œuvre d'art qui ne se prête à plusieurs lectures, qui ne s'offre à plusieurs interprétations ; en ce sens, toute création artistique est ouverte⁵⁹.

Au risque d'être victime – à notre tour, comme Bourdieu – d'une *illusio* scientifique, nous pensons que de telles approches explicatives sont, malgré tout, possibles et qu'elles sont susceptibles d'apporter des éclairages originaux.

⁵⁷ Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, Éd. la Découverte, 2001, p. 79. On notera que l'approche socio-esthétique déployée dans cette thèse prend aussi quelques distances par rapport aux aspects les plus radicaux des théories de Bourdieu. Cette recherche pourrait ainsi être considérée, à certains égards, comme plus « heinichienne » que « bourdieusienne ».

⁵⁸ Howard S. Becker et Alain Pessin, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, 2006/1 (OPuS 8), p. 168, DOI 10.3917/soart.008.0163.

⁵⁹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éd. du Seuil, 1965, quatrième de couverture [cette appréhension des œuvres d'art en tant qu'« œuvres ouvertes » synthétise plusieurs développements apparaissant dans le corps du texte, par exemple p. 35].

Sans doute faudrait-il disposer d'outils d'analyse et de modélisation plus sophistiqués que ceux déployés dans cette recherche, avec des raisonnements en termes de probabilités notamment. Une piste pourrait être de se tourner vers les développements issus des travaux d'Ilya Prigogine, prix Nobel de chimie décédé en 2003 et spécialiste de thermodynamique des processus irréversibles. Leurs applications débordent en effet largement du cadre des sciences dures :

Nul ne s'étonnera de nous voir [...] proposer des approches qui font bon marché des cloisonnements académiques les mieux reconnus, et singulièrement de ceux qui séparent les sciences de l'animé et de l'inanimé⁶⁰.

En effet, au cours des dernières décennies, une nouvelle science est née, la physique des processus de non-équilibre. Cette science a conduit à des concepts nouveaux tels que l'auto-organisation et les structures dissipatives qui sont aujourd'hui largement utilisés dans des domaines qui vont de la cosmologie jusqu'à l'écologie et les sciences sociales, en passant par la chimie et la biologie⁶¹.

Il pourrait ainsi exister, par exemple, quelques traits communs – une homologie ? – entre les champs culturels bourdieusiens et ces systèmes complexes, auto-organiseurs⁶², susceptibles d'émerger dans certaines conditions du chaos cosmologique, biologique ou social. Dès lors, le formalisme applicable aux uns pourrait s'avérer utile pour appréhender les autres, dans une démarche où art et science auraient fondé une nouvelle alliance⁶³ :

Nous assistons à l'émergence d'une science qui n'est plus limitée à des situations simplifiées, idéalisées, mais nous met en face de la complexité du monde réel, une science qui permet à la créativité humaine de se vivre comme l'expression singulière d'un trait fondamental commun à tous les niveaux de la nature⁶⁴.

S'agirait-il, cependant, d'une autre quête d'unicité mythique, telle que celle, entre l'image et l'écrit, qui anima pendant l'entre-deux-guerres artistes et écrivains au travers de l'illustration ?

⁶⁰ Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance : métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1997, p. 255.

⁶¹ Ilya Prigogine, avec la collaboration d'Isabelle Stengers, *La fin des certitudes : temps, chaos et les lois de la nature*, Paris, O. Jacob, 1995, p. 11.

⁶² Les champs peuvent être considérés comme des systèmes autoorganisés par l'ajustement des *habitus* : Jean-Louis Fabiani, *Pierre Bourdieu : un structuralisme héroïque*, *op. cit.*, p. 88.

⁶³ Cf. le titre de l'ouvrage d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance : métamorphose de la science*, *op. cit.*

⁶⁴ Ilya Prigogine, avec la collaboration d'Isabelle Stengers, *La fin des certitudes : temps, chaos et les lois de la nature*, *op. cit.*, p. 16.

Sources

Sources orales et manuscrites

Les sources orales et manuscrites concernant Kahnweiler

La vie et l'œuvre de Kahnweiler sont largement documentées par des textes imprimés. Il n'a donc pas été jugé utile de rechercher des témoignages oraux directs auprès de personnes ayant rencontré le marchand ou ayant travaillé avec lui¹.

Les archives de la galerie Louise Leiris² constituent la principale source potentielle d'informations non publiées à ce jour concernant l'œuvre éditoriale de Kahnweiler. Ces documents ont cependant été largement exploités en 1984 pour l'établissement du dossier de l'exposition « Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain » organisée au Centre Georges Pompidou³. Il ne nous a donc pas paru indispensable, dans le cadre de cette thèse, d'accéder⁴ à nouveau aux archives de cette galerie.

Une recherche a été effectuée sur le catalogue de manuscrits CALAMES. Aucun des documents concernant Kahnweiler ne s'est avéré pertinent pour cette étude.

Les sources orales et manuscrites concernant Daragnès

Les archives personnelles de Daragnès et de son imprimerie ont été dispersées. Nous ne disposons pas non plus d'archives pour les éditions de La Banderole et Émile-Paul frères⁵. Dans ces conditions, toutes les sources potentielles d'information sur la vie et sur l'œuvre de l'artiste ont été explorées.

Nous avons pu, tout d'abord, rencontrer, quelques mois avant son décès, l'écrivain Baptiste-Marrey qui avait débuté sa vie active, au cours des années 1946-1948, comme apprenti-typographe dans l'atelier d'imprimerie d'art de Daragnès. Au cours de cet entretien,

¹ De tels entretiens et témoignages divers sont repris dans la bibliographie.

² La galerie Louise Leiris, 48 rue de Monceau Paris 8^e, existe toujours.

³ *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, 1984, *op. cit.*

⁴ D'autant plus que cet accès est réputé difficile.

⁵ L'IMEC, par exemple, ne dispose pas d'archives sur ces deux maisons d'édition.

l'écrivain a commenté et complété les témoignages qu'il avait déjà délivrés⁶ sur son expérience auprès de l'artiste. Nous avons ainsi pu ajuster notamment notre perception de la personnalité de Daragnès.

Nous avons ensuite bénéficié de l'expertise de Peter Frank, un collectionneur et un spécialiste de l'artiste. En complément de ses interventions déjà publiées⁷, Peter Frank nous a en effet apporté de nombreux éclairages inédits sur le parcours et sur les publications de Daragnès. Ces contributions sont signalées au cas par cas.

Une recherche, enfin, a été conduite sur le catalogue de manuscrits CALAMES. Les documents pertinents sont reportés sur le tableau 57 ci-dessous. Le manuscrit le plus intéressant s'est avéré être une lettre de Daragnès à André Suarès de 1945 (BLJD, Alpha Ms 11241), moins pour le contenu-même de ce courrier que pour les annotations manuscrites portées par Suarès sur le document, tel que nous l'explicitons en deuxième partie.

Tableau 57 Sources manuscrites disponibles

BNF Tolbiac (documents numérisés)	
cote	NAF 28128/Adolphe Van Bever/Lettres reçues/Daragnès, Gabriel 1918/2 lettres.
contenu	- s. d. : avancement de <i>La Fille sauvage</i> (Crès). - s. d. : lettre amicale depuis la Bretagne.
BNF Arsenal	
cote	Ms-15518/XIII Documents relatifs aux rapports de Gaston Chéreau avec ses éditeurs/Ferenczi et fils éditeurs.
contenu	Nombreux courriers adressés par H. Ferenczi à G. Chéreau, notamment : - courrier du 29 mai 1931 de G. Chéreau à H. Ferenczi à propos de publications soldées par Ferenczi. - traité du 15 mars 1933 entre G. Chéreau et Ferenczi mettant fin à toutes relations entre l'écrivain et l'éditeur.
cote	Ms-15527/XXII <i>Le Flambeau des Riffault</i> .
contenu	Plusieurs pièces concernant l'édition du <i>Flambeau des Riffault</i> dans <i>Le Livre moderne illustré</i> , notamment des épreuves des bois de Clément Serveau et diverses coupures de presse suite à la parution de l'ouvrage.
cote	Ms-15612/CVII Lettres adressées à Gaston Chéreau/Ferenczi Alex, Colette, Germaine, Henri.
contenu	- nombreux courriers de politesse de Germaine et Henri Ferenczi à G. Chéreau. - plusieurs courriers de politesse de Colette et Alex Ferenczi à G. Chéreau. - courrier d'Alex Ferenczi à G. Chéreau du 21 novembre 1930 mettant en évidence qu'Henri Ferenczi gérait la collection <i>Le Livre moderne illustré</i> .
cote	Ms-15627/CXXII Lettres adressées à Gaston Chéreau/Clément Serveau/Andrée Sikorska.
contenu	- plusieurs courriers de Serveau à G. Chéreau traitant de la préparation des illustrations du <i>Flambeau des Riffault</i> .

⁶ Baptiste-Marrey, « Souvenirs d'un apprenti-typographe », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 41-56 et Baptiste-Marrey, « Une adolescence sur la butte », dans *Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) : un artiste du livre à Montmartre*, exposition, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 21-31.

⁷ Notamment : Peter Frank, « Jean-Gabriel Daragnès, aperçu biographique », dans *Jean-Gabriel Daragnès*, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 81-93 et Peter Frank, « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », dans *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 45-52.

	<ul style="list-style-type: none"> - nombreux courriers d'Andrée Sikorska (en tant qu'auteur) à G. Chéreau mettant en évidence le rôle de parrainage tenu par Chéreau vis-à-vis de l'écrivain. Un courrier d'A. Sikorska en date du 18 janvier 1929 acte la fin de fonction de directeur littéraire de Chéreau chez Ferenczi.
cote	Ms-15637/CXXXII Lettres adressées à Gaston Chéreau/Ferenczi et fils éditeurs, 240 lettres.
contenu	<p>Très nombreux courriers adressés essentiellement par Henri Ferenczi à Chéreau, notamment :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 23 mai 1922 : traité général. - 20 juin 1924 : négociation pour la parution en « inédit » du <i>Flambeau des Riffault</i> dans <i>Le Livre moderne illustré</i>. - 4 octobre 1927 : accord avec Flammarion pour la parution du <i>Monstre</i> dans <i>Le Livre moderne illustré</i>. - 28 janvier 1931 : lettre de contentieux faisant le bilan des sommes versées par Ferenczi à Chéreau et des manuscrits en attente. - 7 juillet 1932 : traité entre Chéreau et Flammarion pour la parution de <i>Fra Camboulive</i> dans <i>Le Livre moderne illustré</i>. - 15 mars 1933 : traité de séparation entre Chéreau et Ferenczi, actant les manuscrits encore à recevoir par l'éditeur.
BNF Richelieu	
cote	NAF 17813/Louise Weiss/correspondance/Lettres reçues/F37-38/Serveau, Clément, graveur, lettres(s).
contenu	s. d. (14 mars, année non précisée) : invitation de Louise Weiss au pré-vernissage d'une exposition de tableaux de Clément Serveau chez Drouant.
cote	NAF 19170/Fonds Paul Valéry/Correspondance/F42-48/Daragnès, Jean-Gabriel/ microforme MF2683.
contenu	<ul style="list-style-type: none"> - F42, 28/02/1921, sur un projet de création d'une société de bibliophilie. - F43, 1921, <i>idem</i>. - F44, 1921, non pertinent pour la thèse. - F45, 26/11/1924, accord de Gallimard pour la réédition chez Émile-Paul frères de <i>La Jeune Parque</i>. - F46, s. d., non pertinent pour la thèse. - F47, 11/11/1934, sollicitation de Paul Valéry par Daragnès pour soutenir Léon Delamarche mis en cause dans l'affaire Stavisky. - F48, s. d., non pertinent pour la thèse.
cote	NAF 25094/L'Affaire Aragon/Tracts signés et lettres de personnalités/F423-424/ Daragnès, J.G., peintre, lettres(s).
contenu	01/02/1932, courrier de Daragnès à la direction du Surréalisme, accompagnant la motion signée.
cote	NAF 28128/Adolphe Van Bever/Lettres reçues/Serveau, Clément, dit Clément Serveau, peintre, graveur, 2 lettres, 1919.
contenu	<ul style="list-style-type: none"> - 15/08/1919 : avancement de <i>Les contes du berger</i>, Charles Labelle (Crès). - 28/08/1919 : <i>idem</i>.
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet	
cote	LT Ms 10238/Rachilde/Correspondance/Correspondance reçue/5 lettres de Henri Ferenczi.
contenu	Traité du 10 novembre 1934 entre les Éd. des Portiques et Ferenczi pour l'édition de <i>La Femme aux mains d'ivoire</i> dans <i>Le Livre moderne illustré</i> et courrier correspondant du 26 novembre 1934.
cote	Ms 1508/André Suarès/Lettres reçues/Daragnès/1 lettre (nota 1)
contenu	27/06/1943 : courrier de Daragnès à Suarès donnant notamment des nouvelles sur le moulin de Sanary occupé par les Allemands et « La Barre », Toulon, préservée. Souhaits pour Suarès et son épouse.
cote	7210 (1-86) 20 décembre 1920-4 septembre 1926/Collection de Jacques Doucet/André Breton/Correspondance/André Breton à Jacques Doucet/84 lettres.
contenu	Exploitation effectuée à partir de la référence : André Breton, <i>Lettres à Jacques Doucet : 1920-1926</i> , prés. et éd. Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, 2016, 265 p.
cote	7210 (87-93) 9 mars 1925-26 janvier 1926/Collection de Jacques Doucet/André Breton/Correspondance/André Breton à Jacques Doucet/7 lettres.
contenu	<i>Idem</i> ci-dessus.
cote	Alpha Ms 7903-7906/courriers reçus par Adrienne Monnier/4 lettres de J.-G. Daragnès.

contenu	Courriers de politesse sans intérêt pour la thèse.
cote	Alpha Ms 11241/André Suarès/Lettres reçues/ Daragnès/1 lettre.
contenu	19/11/1945 : courrier de Daragnès à André Suarès, condoléances suite au décès de Mme Suarès, explications à propos du report de parution de <i>Sienna la bien aimée</i> ; courrier annoté à la main par Suarès.
cote	Ms Ms 24644/André Suarès/Lettres reçues/ Daragnès/1 lettre.
contenu	ca. 07/02/1931 : invitation de M. et Mme Suarès le 07/02/1931 avenue Junot à l'occasion du mariage de Daragnès.
cote	VRY 133 4/ <i>La Jeune Parque</i> de Paul Valéry illustré par Daragnès et documents liés/ 1 lettre de Gaston Gallimard à Paul Valéry.
contenu	29/03/1926 : lettre de Gaston Gallimard à Paul Valéry confirmant les droits versés par Émile-Paul frères pour l'édition de <i>La Jeune Parque</i> .

Nota 1 : ce courrier coté Ms 1508 n'est pas répertorié dans le catalogue de la BLJD. Nous l'avons trouvé en accédant au courrier coté Alpha Ms 11241.

Les sources concernant Clément Serveau et *Le Livre moderne illustré*

Le musée municipal de Bourbonne-les-Bains conserve de nombreuses œuvres, peintes en particulier, de Clément Serveau mais ne dispose pas, à proprement parler, d'archives personnelles de l'artiste⁸. Il n'existe pas, non plus, d'archives des éditions Ferenczi, disparues au cours des années 1960⁹. Toutes les possibilités d'accès à des informations sur le parcours et sur les œuvres de Clément Serveau ainsi que sur la collection *Le Livre moderne illustré* ont donc été recherchées.

Il a été possible, tout d'abord, d'échanger par téléphone et par courriels avec Claude Fayette, éditeur et spécialiste en collection de billets de banque¹⁰. À l'époque galeriste d'art, Claude Fayette a connu Clément Serveau au cours des années 1960-1970 et il a participé à l'organisation d'expositions du peintre en France et à l'étranger. L'éditeur est considéré comme la seule personne porteuse de l'héritage artistique de Serveau. Claude Fayette a bien voulu nous communiquer, par exemple, de nombreux tirages et essais d'illustrations de la collection *Le Livre moderne illustré* issus du fonds d'atelier de l'artiste.

Nous avons eu, par ailleurs, des contacts avec des membres de la famille de plusieurs illustrateurs du *Livre moderne illustré* ou avec des associations conservant la mémoire de ces artistes. Ces témoignages sont explicités ponctuellement en troisième partie.

⁸ *Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures*, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, *op. cit.*

⁹ L'IMEC ne dispose pas d'archives des éditions Ferenczi.

¹⁰ Comme nous l'avons signalé, Clément Serveau fut l'un des principaux concepteurs de billets pour la Banque de France.

Enfin, le catalogue CALAMES a révélé quelques documents utiles (tableau 57), comme les échanges entre Serveau et Adolphe Van Bever de 1918 (BNF Richelieu, cote NAF 28128), des traités d'édition et des courriers échangés entre Ferenczi et Gaston Chéreau en liaison avec *Le Livre moderne illustré* (BNF Arsenal, cotes Ms-15518, Ms-15527, Ms-15612, Ms-15627 et Ms-15637) ou entre cet éditeur et Rachilde pour la même collection (BLJD, LT Ms 10238).

Sources imprimées : les ouvrages illustrés étudiés

Nous avons fait le choix de considérer comme « sources imprimées » tous les ouvrages illustrés étudiés ou simplement cités dans cette thèse. Tout autre document imprimé, quelle que soit sa date de publication, est en revanche référencé dans la bibliographie.

Nous commentons dans ce paragraphe l'établissement, pour les besoins de ce travail de recherche, des corpus d'ouvrages édités, conçus ou réalisés sous les directions de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau. Les références bibliographiques des ouvrages correspondants ainsi que, le cas échéant, certaines données les concernant, sont rassemblées dans l'annexe 2, « Corpus des éditions de Kahnweiler », l'annexe 3, « Corpus des publications de Daragnès », et l'annexe 4, « Répertoire de la collection *Le Livre moderne illustré*, 1923-1943 ».

Nous introduisons, par ailleurs, le répertoire fourni en annexe 5, « Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres », qui rassemble les références bibliographiques de tous les ouvrages illustrés cités dans cette thèse et n'appartenant pas aux trois corpus principaux étudiés.

Le corpus des éditions de Kahnweiler

Un corpus présenté par galerie éditrice

Kahnweiler édita des ouvrages illustrés par « ses » peintres au nom des trois galeries successives qu'il dirigea, galerie Kahnweiler jusqu'en 1914, galerie Simon de 1920 à 1940, puis galerie Louise Leiris après 1940. Le corpus de ses publications est donc scindé selon ces trois raisons sociales, étant entendu que seules les éditions des galeries Kahnweiler et Simon font l'objet d'une étude détaillée.

L'établissement du corpus des éditions de Kahnweiler

L'établissement du corpus des publications de Kahnweiler n'a présenté aucune difficulté. Ses éditions antérieures à 1959 ont en effet fait l'objet d'un catalogue complet à l'occasion d'une exposition « 50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler » tenue galerie Louise Leiris du 13

novembre au 19 décembre 1959¹¹. Ce document, préfacé et rédigé par le libraire et éditeur Jean Hugues, fut à l'époque « validé » par Kahnweiler lui-même et fait donc foi. L'ensemble de ses publications, ensuite, a fait l'objet d'un répertoire à l'occasion de l'exposition « Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain » organisée par le Centre Georges Pompidou en fin d'année 1984¹². Cet inventaire reprend à l'identique du document précédent toutes les éditions antérieures à 1959. Il comporte de plus les publications ultérieures, qui s'interrompent en 1968. Le corpus joint en annexe reprend donc les informations de ce dernier catalogue.

Avant d'entériner ce répertoire des éditions de Kahnweiler, nous avons procédé, par acquit de conscience en quelque sorte, à quelques recoupements sur des cas litigieux. Nous en donnons un exemple. L'anthologie d'Albert Skira de 1946 sur les livres de peintres de l'École de Paris¹³ attribue à la galerie Simon l'édition en 1920 de *La Casette de plomb* de Georges Gabory avec des pointes sèches de Derain. Cet ouvrage ne figure pas aux répertoires cités de 1959 et de 1984. Il se trouve que nous avons pu consulter chez un bouquiniste un exemplaire de cette publication, éditée et imprimée par Bernouard¹⁴, comportant une étiquette surajoutée en page de titre au nom des éditions de la galerie Simon et arborant le sigle « aux deux coquilles » de Kahnweiler. Cet élément laisse penser que ce livre fut repris en diffusion par le marchand lorsque Derain réintégra en 1920-1921 sa galerie. Pour autant, il est clair que Kahnweiler ne considérait pas ce livre comme partie intégrante de ses éditions.

Les informations collectées

Le corpus des éditions de Kahnweiler joint en annexe 2 ne comporte que les informations bibliographiques courantes. D'autres caractéristiques de ces publications, telles que les formats, les tirages effectués ou le ou les imprimeurs utilisés, ont été rassemblées mais ne sont pas reprises dans ce document. Elles sont, au besoin, fournies et commentées en première partie.

Le corpus des publications de Daragnès

Un corpus présenté en quatre phases d'activité

Daragnès commença sa carrière dans le livre en tant qu'illustrateur. Il devint ensuite directeur artistique de la petite maison d'édition La Banderole, active de 1920 à 1922, puis chez

¹¹ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, Paris, galerie Louise Leiris, *op. cit.*

¹² *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*

¹³ Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ Selon le catalogue de la BNF.

Émile-Paul frères à partir de 1923. Parallèlement à ces responsabilités, Daragnès joua un rôle plus limité, du type de conseiller technique, auprès de Crès et de quelques autres éditeurs. Enfin, à partir de 1928, Daragnès disposa de son imprimerie avenue Junot. Il tint alors, à l'enseigne du *Cœur fleuri*, les rôles de concepteur d'ouvrages et d'imprimeur. Seule une partie, faible, des titres parus sous son égide à La Banderole et chez Émile-Paul frères furent illustrés par ses soins. En revanche, il illustra une large part de ses publications *Au cœur fleuri*, du moins pendant l'entre-deux-guerres. Ce fut moins le cas ensuite notamment après la Libération.

Ont été considérées comme faisant partie du corpus des ouvrages de Daragnès toutes les publications, illustrées ou non par ses soins, pour lesquelles il est avéré ou considéré comme fortement probable que l'artiste joua un rôle significatif dans leur conception. C'est ainsi que n'ont été repris, parmi les ouvrages édités par Crès, que les titres illustrés par Daragnès lui-même. La prise en compte d'autres publications de cet éditeur au sein du corpus « Daragnès » serait en effet trop incertaine.

Nous n'avons retenu, ensuite, du moins pour l'étude détaillée de l'œuvre de Daragnès, que les ouvrages pleinement illustrés. Sont donc exclus de ce corpus, les titres purement typographiques, les ouvrages à frontispice et les livres ne comportant que des ornements typographiques. Pour des raisons d'intérêt historique sur le parcours de Daragnès ou pour d'autres motifs, il a cependant été jugé utile de mentionner, dans le corpus joint en annexe 3, quelques-unes des publications de ce type.

Le recensement de ce corpus vise à l'exhaustivité pour la période allant de 1912, année de parution de la première publication illustrée par Daragnès, jusqu'en fin d'année 1939. La compilation présentée pour les années 1940 à fin 1950, année du décès de l'artiste, a fait l'objet de moins de recoupements que ceux effectués pour la période précédente. Son exhaustivité est cependant largement suffisante pour commenter le devenir de l'œuvre de Daragnès après l'entre-deux-guerres.

Le corpus de Daragnès est scindé en quatre « sous-corpus », correspondant aux ouvrages publiés par « Daragnès, illustrateur indépendant », par « Daragnès, directeur artistique à La Banderole », par « Daragnès, directeur artistique chez Émile-Paul frères », enfin par « Daragnès concepteur et imprimeur *Au cœur fleuri* ».

Le premier ensemble, « Daragnès illustrateur indépendant », comporte les titres pleinement illustrés par l'artiste publiés par divers éditeurs, y compris lui-même, mais à

l'exception de *La Banderole* et d'Émile-Paul frères, ainsi qu'à l'exception des ouvrages imprimés *Au cœur fleuri*. Les trois corpus de *La Banderole*, d'Émile-Paul frères et *Au cœur fleuri* sont donc complets, en ce sens qu'ils intègrent la part de titres illustrés par Daragnès lui-même. Cette dichotomie permet de cerner au plus près le rôle d'architecte du livre de l'artiste.

Il existe ensuite un recoupement entre les ouvrages du corpus « Daragnès, directeur artistique chez Émile-Paul frères » et celui de « Daragnès concepteur et imprimeur *Au cœur fleuri* ». Quelques titres, en l'occurrence cinq, édités par les frères Émile-Paul sous l'égide de l'artiste, ont en effet été imprimés avenue Junot. Ce choix de regroupement privilégie également l'étude du rôle de Daragnès au sein des éditions Émile-Paul. Il est néanmoins tenu compte de l'existence de ces cinq publications lors de l'examen des activités de Daragnès *Au cœur fleuri*.

Quelques difficultés dans l'établissement du corpus

Le recensement des ouvrages pleinement illustrés par Daragnès de 1912 jusqu'à son décès, que l'on retrouve donc dans les quatre « sous-corpus », a été facilité par l'existence des deux publications déjà citées retraçant la vie et l'œuvre de l'artiste. La première comporte une « bibliographie des principaux ouvrages illustrés par Daragnès »¹⁵. La seconde comprend une étude par Peter Frank sur « Les livres illustrés de Jean-Gabriel Daragnès », suivie de commentaires sur les principales publications de l'artiste¹⁶. Des recoupements nombreux ont ensuite été effectués en utilisant le catalogue de la BNF ainsi que les répertoires de livres de luxe de la période tels que les ouvrages de Raymond Mahé¹⁷, de Léopold Carteret¹⁸ ou de Luc Monod¹⁹. Les bibliographies des ouvrages illustrés par Daragnès jointes aux nombreuses monographies établies sur l'artiste des années 1930 aux années 1950 ont également été exploitées. Ce corpus des illustrés de Daragnès peut donc être considéré comme exhaustif. Quelques difficultés ou curiosités ont cependant été rencontrées au cours de ce recensement. Nous citerons, à titre d'exemple, le cas de *Sienna la bien aimée* d'André Suarès. Le catalogue de l'exposition majeure de Daragnès, tenue en 1935 au musée des Arts décoratifs à Paris, comporte ainsi, dans son répertoire des pièces exposées, *Sienna la bien aimée*, « in-4° raisin,

¹⁵ Jean-Gabriel Daragnès, Éd. du Linteau, 2001, *op. cit.*, p. 95-109.

¹⁶ Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre, Éd. du Linteau, 2007, *op. cit.*, p. 45-87.

¹⁷ Raymond Mahé, *Bibliographie des livres de luxe [parus en France] de 1900 à 1928 inclus*, Paris, R. Kieffer, 1931-1939, 3 vol., 854 p., 1034 p., 748 p. et Raymond Mahé, *Les artistes illustrateurs, répertoire des éditions de luxe de 1900 à 1928 inclus, complément de la bibliographie des livres de luxe et addenda*, Paris, R. Kieffer, 1943, 259 p.

¹⁸ Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, *op. cit.*

¹⁹ Luc Monod, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes : 1875-1975*, *op. cit.*

avec 50 gravures à l'eau-forte de Daragnès, imprimé par l'artiste à 150 exemplaires »²⁰, avec cependant la mention « à paraître ». Ce même ouvrage est encore annoncé comme « à paraître » dans plusieurs des articles ou des monographies sur l'artiste parus au cours des années 1935 à 1940. En 1946, en revanche, Carteret liste ce même livre comme publié en 1935²¹, avec d'ailleurs la mention « belle publication ». Une recherche la plus exhaustive possible a été conduite pour déterminer la réalité de la parution du livre, amenant à conclure qu'il n'a existé qu'à l'état de projet. Cette conclusion s'est avérée confirmée à la lecture d'un courrier de Daragnès à Suarès de 1945²² expliquant à l'auteur les raisons des décalages successifs d'édition de l'ouvrage²³. *Sienna* paraît ainsi avoir été bien « mal aimée » par l'artiste²⁴...

Le recensement des ouvrages publiés à La Banderole a été relativement facile, malgré l'absence de toute archive et de toute étude sur cette petite maison d'édition. Pour l'anecdote, plusieurs des titres parus à cette enseigne sont recensés au catalogue de la BNF sous le libellé de La Banderolle [*sic*]. Là encore, des recoupements ont été effectués en utilisant les répertoires de livres de luxe et autres. Cette compilation a porté sur tous les ouvrages pleinement illustrés de cette « maison » sans limites de dates. Nous mentionnons ainsi au corpus un titre d'Oscar Wilde publié en 1926. Cet ouvrage a cependant paru, de manière isolée, à une époque où La Banderole avait été reprise par Crès et où, selon toute vraisemblance, Daragnès n'intervenait plus comme concepteur des publications de cette enseigne. Le livre n'est donc pas repris dans l'examen détaillé de l'œuvre de l'artiste effectué en deuxième partie.

La compilation des éditions illustrées parues chez Émile-Paul frères sous l'égide de Daragnès a été plus délicate, en l'absence également d'étude et d'archives sur cette maison d'édition²⁵. Il y a tout d'abord des problèmes de date. Celle de prise de fonction de Daragnès

²⁰ *L'Œuvre de J.-G. Daragnès*, exposition, musée des Arts décoratifs, *op. cit.*, p. 76.

²¹ Léopold Carteret, *op. cit.*, vol. 4, p. 371.

²² Lettre manuscrite de Daragnès à André Suarès datée du 19/11/1945 annotée au crayon par Suarès : manuscrit, BLJD, cote Ms 11241.

²³ L'ouvrage, en version illustrée par Daragnès, ne parut jamais. Nous exploiterons par ailleurs ce courrier de Daragnès à Suarès en deuxième partie.

²⁴ Un autre exemple d'ambiguïté quant au corpus des illustrés de Daragnès a trait à l'ouvrage *Tom Jones* de Henry Fielding. Il est à peu près certain que ce titre, préfacé par André Gide et illustré de 10 gravures sur cuivre de Daragnès, parut chez J. M. Dent et fils en 1923. Ce livre est par exemple listé par Léopold Carteret, *op. cit.*, vol. 4, p. 156. Nous ne l'avons cependant retrouvé ni au catalogue de la BNF ni dans aucun catalogue de vente aux enchères. L'ouvrage n'est donc pas repris au corpus de Daragnès, sans que cela influe significativement sur les caractéristiques de son œuvre considérée dans son ensemble.

²⁵ Comme nous l'avons déjà indiqué, il n'y a pas d'archives Émile-Paul frères déposées à l'IMEC. Le site « these.fr » mentionne par ailleurs l'existence d'une thèse « Les Éditions Émile-Paul frères : un demi-siècle d'édition française » réalisée par Viviane du Guiny sous la direction d'Yves Mollier et annoncée comme ayant été soutenue le 26/02/2016. Viviane du Guiny, contactée, précise que ce travail n'est en réalité pas achevé et qu'il est indisponible.

au sein de la maison n'est pas connue précisément. Nous avons pris comme marqueur de l'entrée de Daragnès chez Émile-Paul frères la parution, le 31/08/1923, de *La Prière sur la tour Eiffel* de Jean Giraudoux illustré – de manière succincte – par l'artiste. La maison d'édition tomba ensuite en quasi-faillite en 1931 et les parutions de titres illustrés s'interrompirent jusqu'en 1938. Divers indices semblent montrer que Daragnès reprit alors son rôle de directeur artistique chez Émile-Paul frères et qu'il le tint jusqu'à son décès, même si les difficultés financières de la maison espacèrent, à partir de 1948, ses publications illustrées. Il n'est pas évident, ensuite, que la totalité des ouvrages illustrés parus chez Émile-Paul frères d'août 1923 à fin 1950 aient été « conçus » par Daragnès. Nous avons ainsi identifié quelques titres qui, bien que parus chez cet éditeur entre ces dates, ne sont pas de sa « main ». Ces exceptions sont signalées, bien que les ouvrages correspondants aient été, en général, maintenus au corpus.

La constitution, enfin, du corpus *Au cœur fleuri* a posé d'autres problèmes. Rappelons, tout d'abord, que Daragnès n'a édité qu'une faible fraction de ces publications qui n'ont, pour seul point commun, que d'avoir été imprimées avenue Junot²⁶. Ce « critère » d'impression n'est que très accessoirement documenté, soit à la BNF, soit dans les bibliographies diverses. Plusieurs recoupements se sont donc avérés nécessaires pour valider ou invalider l'appartenance à ce corpus de certains ouvrages moins connus. Il est possible, néanmoins, que quelques titres, non illustrés par Daragnès²⁷ mais bien conçus et imprimés par lui avenue Junot, aient échappé au recensement effectué. Un doute subsiste également à propos d'éventuels ouvrages dont Daragnès aurait volontairement occulté l'origine, comme ce peut être le cas pour des ouvrages licencieux²⁸. Un cas au moins de ce type a été identifié, en tant qu'hypothèse, par la BNF d'ailleurs, les *Poésies érotiques* de Pierre Louÿs illustrées par L.-A. Berthomme Saint-André, paru en 1945. Nous avons pris soin, de ce fait, de vérifier dans un répertoire tel que celui de Pascal Pia²⁹ que d'autres publications similaires n'avaient pas été oubliées. Cependant, malgré ces précautions, il est possible que le corpus établi comporte quelques lacunes sur ce plan. La

²⁶ Bien que nous utilisions le terme de corpus *Au cœur fleuri*, nous ne limitons pas, en effet, le répertoire considéré aux seuls ouvrages arborant cet emblème puisqu'un certain nombre de titres imprimés avenue Junot, en général des ouvrages de demi-luxe, ne le portaient pas. Ceux-ci étant des exceptions, nous préférons utiliser le terme de corpus *Au cœur fleuri* plutôt que celui de « imprimé avenue Junot ».

²⁷ Nous pensons, en effet, que le répertoire des ouvrages illustrés par Daragnès lui-même, que ce soit *Au cœur fleuri* ou dans d'autres cadres éditoriaux, est complet.

²⁸ Daragnès a illustré plusieurs ouvrages licencieux au cours des années 1917-1922 ; ceux-ci sont dûment répertoriés dans le corpus « Daragnès illustrateur indépendant ».

²⁹ Pascal Pia, *Les livres de l'enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, 887 p.

prise en compte de ces manques éventuels, quelle qu'en soit l'origine, n'affecterait cependant pas, à notre avis, les conclusions de cette étude.

Les informations collectées

Le corpus de Daragnès, détaillé pour ses quatre phases, est fourni en annexe 3 avec les détails suivants : auteur, titre, illustrateur, détail des illustrations, éditeur ou commanditaire, année de parution (avec, si possible, la date d'achèvement d'imprimerie annoncée au colophon) et le tirage, tous types de papier confondus. D'autres données sur les ouvrages, jugées secondaires, telles que le format, le nom de l'imprimeur, etc. ont été compilées par ailleurs mais ne sont pas reprises dans les tableaux en annexe.

Les publications de chaque phase faisant l'objet d'un examen détaillé en deuxième partie sont présentées sur fond coloré, orange, jaune, vert et bleu, en ligne avec le « code couleur » utilisé dans le corps de l'étude.

Le répertoire de la collection *Le Livre moderne illustré*

Le corpus étudié et son répertoire

La troisième partie est consacrée à une étude détaillée des parutions entre 1923 et 1939 de la collection *Le Livre moderne illustré* des éditions Ferenczi. Nous commentons ici l'établissement du corpus correspondant³⁰.

Contrairement au cas de la série concurrente de Fayard³¹, *Le Livre moderne illustré* n'a pas fait l'objet d'une étude bibliographique publiée. En revanche, un répertoire de cette collection a été établi dans le cadre d'un mémoire de master³². Celui-ci est repris en annexe 4 pour les titres publiés entre 1923 et 1943.

Ce répertoire liste les ouvrages de la collection dans l'ordre de parution et de numérotation des titres, telle que celle-ci apparaît sur la tranche des livres. Cette numérotation continue a été le fait des éditions Ferenczi de 1923 à février 1941 puis des éditions « Le Livre Moderne » de mars 1941 à 1943, à la suite de l'aryanisation de la maison d'édition Ferenczi

³⁰ Nous ne commentons donc pas les quelques ouvrages illustrés par Serveau pour d'autres éditeurs – cités en troisième partie – ainsi que les éditions littéraires illustrées de Ferenczi ne relevant pas du *Livre moderne illustré*, également en nombre très limité.

³¹ Jean-Étienne Huret, *Le Livre de Demain de la Librairie Arthème Fayard, Étude bibliographique d'une collection illustrée par la gravure sur bois, 1923-1947*, Du Lérot éd., 2011, 262 p.

³² Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, op. cit.

début 1941. Nous faisons précéder ce numéro de parution du sigle Fe (Ferenczi), notamment pour distinguer ces ouvrages de ceux de la collection de Fayard auxquels nous sommes amené à faire référence. Ces derniers sont cités avec leur numéro de série précédé du sigle Fa (Fayard).

L'étude détaillée présentée en troisième partie porte sur les parutions de la collection pendant l'entre-deux-guerres, soit jusqu'en fin d'année 1939. Cette période correspond par ailleurs à celle où Clément Serveau assurait la direction artistique de la série. Serveau quitta en effet cette fonction en début d'année 1940. Les titres de la collection parus de 1923 à 1939 apparaissent, dans le répertoire en annexe, sur un fond coloré en bleu, vert, jaune et rouge correspondant aux quatre phases d'édition de la collection. L'étude détaillée porte ainsi sur 333 ouvrages, correspondant à 325 titres, compte tenu des œuvres publiées en deux volumes.

Un court paragraphe en troisième partie traite du devenir du *Livre moderne illustré* sous l'Occupation. Il se réfère alors, si nécessaire, au répertoire joint en annexe, pour la partie finale non surlignée en couleurs. Quelques indications sont également fournies sur l'historique de la collection après la Libération. Nous nous référerons si nécessaire, lors de ce bref commentaire, au catalogue de la série établi dans le cadre du mémoire de master déjà cité.

Le catalogage du Livre moderne illustré

Le répertoire de la collection *Le Livre moderne illustré*, joint en annexe 4 pour les années 1923 à 1943, a été établi³³ en collectionnant physiquement les ouvrages ainsi qu'en procédant à de multiples recoupements. Il peut être considéré comme complet.

Les informations collectées

Le répertoire comporte les rubriques suivantes : numéro, année de première parution, auteur, titre et nom d'illustrateur. D'autres données sur les ouvrages, telles que le libellé des illustrations, « bois originaux », « d'après les bois originaux » etc., ont été compilées par ailleurs mais elles ne sont pas reprises dans ce tableau.

Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres

Un certain nombre d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres ne faisant pas partie des trois corpus principaux étudiés sont cités dans le corps de la thèse, principalement en quatrième partie. Les références bibliographiques détaillées de ces publications sont reprises dans le

³³ Dans le cadre du travail de master déjà mentionné.

répertoire joint en annexe 5, « Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres ». Les ouvrages sont listés dans l'ordre alphabétique des noms d'illustrateurs, puis classés par date d'édition.

Bibliographie

Cette bibliographie rassemble les références détaillées de la totalité des sources imprimées¹ citées² à l'exception de deux catégories de documents que nous précisons ensuite. Elle est présentée en six sections ayant pour thèmes principaux : généralités (culture, littérature, écrivains, art, artistes), sociologie (sociologie de la culture, sociologie de l'art), livre et illustration (édition, illustration, théorie de l'illustration, illustrateurs, bibliophilie, gravure, impression), Kahnweiler, Daragnès et Serveau (Serveau et *Le Livre moderne illustré*).

Un premier ensemble de références non répertoriées ici concerne les ouvrages illustrés étudiés. Celles-ci figurent en effet dans les annexes de corpus, annexes 2 et 3 pour les publications de Kahnweiler et de Daragnès, annexe 4 pour la collection *Le Livre moderne illustré* et annexe 5 pour le corpus élargi intitulé « Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres ».

Cette bibliographie, par ailleurs, ne reprend pas les références détaillées des nombreux articles de périodiques utilisés principalement pour les études de réception présentées dans les chapitres 3, 6 et 9. Ce répertoire liste en revanche, dans la section « livre et illustration », les intitulés des périodiques correspondants – tels que *Plaisir de bibliophile* ou *Le Mercure de France*, pour sa rubrique de bibliophilie – en indiquant les dates de début et de fin des recherches documentaires menées sur ces publications. Quelques articles appartenant à cette catégorie de documents sont toutefois référencés en détail s'ils ont une portée dépassant le seul sujet de réception.

On notera qu'il n'est pas fait de distinction, dans ce répertoire, entre références « de l'époque » et publications récentes.

La rédaction intégrale des références reprises dans cette bibliographie n'apparaît dans le corps de la thèse qu'à leur première occurrence. Un libellé raccourci et les sigles *op. cit.* ou *art. cit.* sont utilisés en cas de nouvelle citation.

¹ Ou disponibles en ligne.

² Dans le corps de la thèse ainsi que dans l'annexe 1 « Contexte et caractéristiques des éditions Kahnweiler de 1909 à 1939 ».

Généralités : culture, littérature, écrivains, art, artistes

ADES (Dawn), *André Masson*, Paris, A. Michel, 1994, 128 p.

Alfred Flechtheim, source [consultée le 26/12/2016] :

https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Flechtheim .

André Beaudin, source [consultée le 06/02/2017] :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Beaudin .

André Masson, exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 1967, Lyon, Musée de Lyon, 1967, 30 p.

André Masson, exposition, musée des Beaux-Arts, Nîmes, 4 juillet-5 octobre 1985, Nîmes, musée des Beaux-Arts, 1985, 206 p.

Antral, exposition, 5 février-29 août 2010, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Châlons-en-Champagne, Châlons-en-Champagne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2010, 165 p.

APOLLINAIRE (Guillaume), *Les peintres cubistes : méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913, 84 p.

APOLLINAIRE (Guillaume), *Chroniques d'art : 1902-1918*, textes réunis avec préf. et notes par L. C. Breunig, Paris, Gallimard, 1993, 623 p.

Apollinaire, le regard du poète, exposition, Paris, musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016, organisée par les musées d'Orsay et de l'Orangerie, Paris, musées d'Orsay et de l'Orangerie, Gallimard, 2016, 318 p.

Archives des expositions « Artistes de ce temps, 1934-1939 », Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, source [consultée le 04/04/2020] :

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/archives/archives-des-expositions-artistes-de-ce-temps-1934-1939#infos-secondaires-detail> .

ARMEL (Aliette), *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997, 746 p.

ARMENGAUD (Jean-Pierre), « Braque et la musique : Erik Satie », Rmn-Grand Palais, Erik Satie, le site du compositeur, source [consultée le 08/02/2017] : <http://www.erik-satie.com/tag/jean-pierre-armengaud/> .

- ARTAUD (Antonin), *Lettre autographe signée adressée à Madame Toulouse*, fin novembre 1922, 2 pages in-4 à l'encre, source [consultée le 26/04/2017] : file:///C:/Users/Galland/Downloads/loisillon_28012017_bd.pdf .
- ASSOCIATION DES AMIS DE CONSTANT LE BRETON, *Constant Le Breton, 1895-1985*, publ. à l'occasion de l'exposition du centenaire, organisée par le musée Marmottan-Claude Monet, Paris, 1995, Paris, Union latine : Association des amis de Constant Le Breton, 1996, 71 p.
- ASSOULINE (Pierre), *L'épuration des intellectuels*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1985, 175 p.
- BARITAUD (Bernard), *Pierre Mac Orlan : sa vie, son temps*, Genève, Droz, Paris, diff. Champion, 1992, 431 p.
- BASCHET (Jacques), *Pour une renaissance de la peinture française*, Paris, Éd. S.N.E.P.-Illustration, 1946, 112 p.
- BAUQUIER (Georges), *Fernand Léger : vivre dans le vrai*, Paris, A. Maeght, 1987, 367 p.
- BAY (André), *Adieu Lucy : le roman de Pascin*, Paris, A. Michel, 1983, 425 p.
- BÉNÉZIT (Emmanuel), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays...*, nouv. éd. refondue sous la dir. de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999, 14 vol., 8550 p.
- BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, préf. Antoine de Baecque, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013, 141 p.
- BÉRAUD (Henri), *La croisade des longues figures*, Paris, Éd. du siècle, 1924, 159 p.
- BERTRAND DORLÉAC (Laurence), *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, 481 p.
- BETHLÉEM (Abbé Louis), *Romans à lire et romans à proscrire : essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500-1928)*, avec notes et indications pratiques, 10^e éd., Paris, éd. de la Revue des lectures, 1928, 551 p.
- BLANCH (Montserrat), *Manolo : sculptures, peintures, dessins*, texte français [traduit de l'espagnol par] Robert Marrast, Paris, Éd. Cercle d'art, 1974, 336 p.

- BODY (Jacques), *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004, 934 p.
- BOSCHETTI (Anna), *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, 345 p.
- BRAMI (Émile), *Céline : « je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple » : promenade*, Paris, Écriture, 2003, 425 p.
- BRÉON (Emmanuel), *Juan Gris à Boulogne*, Paris, Herscher, 1992, 127 p.
- BRETON (André), *Lettres à Jacques Doucet : 1920-1926*, prés. et éd. par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, 2016, 265 p.
- BUOT (François), *Tristan Tzara : l'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, B. Grasset, 2002, 473 p.
- CAMPA (Laurence), *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, 819 p.
- Carl Einstein*, Carl-Einstein-Gesellschaft, biographie, source [consultée le 31/07/2017] : <http://www.carleinstein.org/biographie> .
- Catalogue des expositions de 1928 à 1935*, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, source [consultée le 04/04/2020] : <http://www.petitpalais.paris.fr/content/catalogues-des-expositions-de-1928-1935> .
- CÉLINE (Louis Ferdinand), *Vingt lettres de L. F. Céline à André Pulicani, Jean-Gabriel Daragnès, Ercole Pirazzoli [etc.]*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Louis, Tusson, du Lérot, 1989, 47 p.
- CENDRES (Julien), RADIGUET (Chloé), *Raymond Radiguet : un jeune homme sérieux dans les années folles*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2003, 216 p.
- CERTIGNY (Henri), « Pages du journal inédit de Fritz R. Vanderpyl », dans *Que Vlo-Ve ?*, série 3, n° 9, janvier-mars 1993, p. 1-5, source [consultée le 30/01/2017] : http://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives_Que_Vlo_Ve/3_9_1-5_Pages_du_journal_inedit_de_Fritz_R_Vanderpyl_CERTIGNY.doc .
- CHAPON (François), *C'était Jacques Doucet*, Paris, Fayard, 2006, 547 p.
- CHARZAT (Michel), *André Derain, le titan foudroyé*, Paris, Hazan, 2015, 376 p.

- CHASTEL (André), *Reflets et regards : articles du Monde*, préf. de Marc Fumaroli, avant-propos de P.-M. Grand Chastel, Paris, Éd. de Fallois, 1992, 270 p.
- CHAZIN-BENNAHUM (Judith), *René Blum and the Ballets Russes: In Search of a Lost Life*, New York, Oxford university press, 2011, 277 p.
- CHEVREFILS DESBIOLLES (Yves), *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, préf. de Françoise Levailant, postf. de Rossella Froissart Pezone, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, 362 p.
- CHOL (Isabelle), *Pierre Reverdy, poésie plastique : formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006, 325 p.
- Cinquante ans de peinture française, 1875-1925*, exposition du 28 mai au 12 juillet 1925, musée des Arts décoratifs, Paris, A. Lévy, 1925, 32 p.
- COLETTE, *Lettres à ses pairs*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, Paris, Flammarion, 1973, 454 p.
- COLETTE, *Lettres à Moune et au Toutounet : Hélène Jourdan-Morhange et Luc-Albert Moreau, 1929-1954*, texte établi et préfacé par Bernard Villaret, Paris, des Femmes, 1985, 405 p.
- COLIN-PICON (Martine), *Georges Limbour : le songe autobiographique*, Paris, Lachenal et Ritter, 1994, 227 p.
- CRÉAC'H (Martine), « André Masson rebelle ? », dans *Mélusine*, 4 février 2016, source [consultée le 18/11/2019] : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?m=201602> .
- Cubism and Abstract Art*, exhibition, March 3 to April 19, 1936, The Museum of Modern Art, New York, "Master checklist", source [consultée le 29/12/2016] : <https://www.moma.org/d/c/checklists/W1siZiIsIjMyNTA0OCJdXQ.pdf?sha=644df1cbc828> .
- Cubism and its Legacy: The Gift of Gustav and Elly Kahnweiler*, exhibition, Tate Modern, 24 May - 31 Oct. 2004, source [consultée le 26/12/2016] : <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/cubism-and-its-legacy-gift-gustav-and-elly-kahnweiler> .
- DAGEN (Philippe), *Picasso*, Paris, Hazan, 2011, 391 p.

- DEBRAY (Régis), *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 526 p. (Folio Essais n° 261).
- DESANTI (Dominique), *Robert Desnos : le roman d'une vie*, Paris, Mercure de France, 1999, 355 p.
- DIEHL (Gaston), *Pascin*, Paris, Flammarion, 1968, 96 p.
- DUMAINE (Sylvie), *Luc-Albert Moreau (1882-1948) : un peintre dans la Grande Guerre*, th. de doct., histoire de l'art, dir. F. Robichon, univ. Lille 3, 2011, 2 vol., 690 p.
- DYDO (Ulla E.), RICE (William), *Gertrude Stein: The Language That Rises (1923-1934)*, Evanston (Ill.), Northwestern univ. press, 2003, 686 p.
- ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éd. du Seuil, 1965, 316 p.
- ÉDOUARD-JOSEPH, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains : 1910-1930...*, Paris, Art et édition, 1930-1936, 4 vol.
- EGGER (Anne), *Robert Desnos*, Paris, Fayard, 2007, 1165 p.
- EINSTEIN (Carl), « André Masson : étude ethnologique », dans *Documents*, n° 2, 1929, p. 93-105.
- ELDER (Marc), HENRY-JACQUES, *Antral*, 38 reproductions de tableaux et dessins, Paris, Girard et Bunino, 1927, 67 p.
- ÉLUARD (Paul), *À Pablo Picasso*, Genève, Paris, Éd. des trois collines, 1944, 168 p.
- Erik Satie*, source [consultée le 08/02/2017] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie .
- ESCHOLIER (Raymond), *La peinture française, XX^e siècle*, Paris, Floury, 1937, 153 p.
- Exposition de 25 peintres contemporains : P. Bonnard, G. Braque, M. Denis, G. Desvallières... [et al.]*, galerie É. Druet, 20 rue Royale..., du mardi 2 juin au mercredi 30 septembre 1925, Paris, 1925, 14 p.
- Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes : catalogue général officiel*, Paris, avril-octobre 1925, Paris, impr. de Vaugirard, 1925, 774 p.

« Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : liste des récompenses », dans *Journal officiel de la République Française*, 5 janvier 1926, 176 p.

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 : rapport général, Livre, classe 15, Paris, Lib. Larousse, 1929, 109 p.

Exposition internationale, Paris, 1937, Catalogue général officiel, Paris, R. Stanger, 1938, 2 vol., 873 p., 496 p.

« Exposition internationale de Paris 1937. Rapport sur les opérations du jury, suivi de la liste des récompenses décernées », dans *Journal officiel de la république française, documents administratifs*, 22 juillet 1938, p. 787-850.

FARGUE (Léon-Paul), *Lanterne magique*, Marseille, R. Laffont, 1943, 285 p.

FARGUE (Léon-Paul), *Pour la peinture*, Paris, Gallimard, 1955, 282 p.

FAURE (Élie), *Histoire de l'art*, Paris, le Livre de poche, 1965, vol. 5, « l'Art moderne 2 », 317 p.

FEHER (Michel), *Conjurations de la violence : introduction à la lecture de Georges Bataille*, Paris, PUF, 1981, 98 p.

Fernand Léger: Exhibition of Oils, Watercolors, Gouaches and Drawings, Sept. 30 – Oct. 24, 1935, The Museum of Modern Art, New York, source [consultée le 29/12/2016] : <https://www.moma.org/d/c/checklists/W1siZiIsIjMyNTA0MyJdXQ.pdf?sha=9366d632481dc9b0> .

FRUGIER (Jacques), « La Collection Colette », dans *Cahiers Colette* n° 5, 1983, p. 71-85.

GAMBONI (Dario), *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, 350 p.

Gaston-Louis Roux, biographie express, galerie 20-80, 20-40, source [consultée le 03/08/2017] : <http://www.galerie2080.com> .

GAUTHIER (Christophe), « Documents : de l'usage érudit à l'image muette », dans *L'histoire-Bataille : actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille*, Paris, École nationale des chartes, 7 décembre 2002, réunis par Laurent Ferri et Christophe Gauthier, Paris, École des chartes, 2006, p. 55-69.

Georges Bataille après tout, dir. Denis Hollier, Paris, Belin, 1995, 299 p.

Gertrude Stein Remembered, ed. by Linda Simon, Lincoln [Neb.], University of Nebraska press, 1994, 195 p.

GIBS (Sylvia), « L'analyse structurale du récit surréaliste », dans *Mélusine*, n° 1, 1980, p. 92-120.

Gio Colucci, source [consultée le 27/05/2019] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Gio_Colucci .

GIROU (Jean), *Peintres du Midi : Jacques Gamelin, Jean Jalabert, Odilon Redon, Pierre Laprade, Roger Grillon, Achille Laugé, Hermine David, Marc Chagall, Jacques Ourtal, Paul Sibra, Raymonde Martin-Duclos, Louis-Paul Amiel, Marc Saint-Saens*, Paris, Floury, 1939, 207 p.

GLEIZES (Albert), METZINGER (Jean), *Du cubisme*, Paris, E. Figuière et Cie, 1912, 44 p.

GOUDEKET (Maurice), *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956, 285 p.

HARDY (Alain-René), *Tissus art déco en France*, Paris, Éd. Langlaude, 2001, 255 p.

Henri Hertz, La Clef d'Argent, littératures de l'imaginaire, source [consultée le 02/05/2017] : <http://clefdargent.free.fr/hertz.php> .

HÉRON (Pierre-Marie), *Marcel Jouhandeau, l'orgueil de l'homme*, Limoges, Pulim, 2009, 203 p.

Histoire de la littérature française du XX^e siècle, t. 1, 1898-1940, Michèle Touret (dir.), Rennes, PU de Rennes, 2000, 347 p.

Histoire de l'art : époque contemporaine XIX^e-XXI^e siècles, dir. Philippe Dagen et Françoise Hamon, Paris, Flammarion, 2011, 627 p.

Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs : 1766-1941, Ernst Ulrich Leben *et al.*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, 227 p.

HUBERT (Étienne-Alain), « Dans le sillage de Jacques Doucet, le Fonds Reverdy », dans *Doucetlittérature*, les amis de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 06/02/2017] : <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article41>.

HUGAULT (Henry), *Dunoyer de Segonzac*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1973, 114 p.

- Icônes de l'art moderne : la collection Chtchoukine*, exposition, Fondation Louis Vuitton, 22 octobre 2016-20 février 2017, cat. sous la dir. d'Anne Baldassari, Paris, Fondation Louis Vuitton, Gallimard, 2016, 478 p.
- JACOB (Max), *Le cornet à dés*, Paris, [M. Jacob], 1917, 191 p.
- JACOB (Max), *Le phanérogame*, Paris, [M. Jacob], 1918, 190 p.
- JACOB (Max), *La défense de Tartufe : extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un juif converti*, Paris, Société littéraire de France, 1919, 210 p.
- JACOB (Max), *Cinématoma*, Paris, Éd. de la Sirène, 1920, 302 p.
- JACOB (Max), *Le roi de Béotie*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921, 251 p.
- JAMOT (Paul), *Dunoyer de Segonzac*, Paris, Floury, 1941, 182 p.
- JOURDAN-MORHANGE (Hélène), *Ravel et nous, l'homme, l'ami, le musicien*, préf. de Colette, dessins inédits de Luc-Albert Moreau, Genève, Éditions du Milieu du monde, 1945, 271 p.
- JOYEUX-PRUNEL (Béatrice), *Les avant-gardes artistiques : 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, 964 p.
- JOYEUX-PRUNEL (Béatrice), *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, 1186 p.
- KAMBER (Gerald), *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore, London, Johns Hopkins press, 1971, 182 p.
- KIEFER (Klaus H.), « Carl Einstein et le surréalisme – entre les fronts et au-dessus de la mêlée (Bataille, Breton, Joyce) », dans *Mélusine*, 7 mai 2016, source [consultée le 03/08/2017] : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2069> .
- KIEFER (Klaus H.), « "Lingua" – Signe, mythe, grammaire et style dans l'œuvre de Carl Einstein », dans *Mélusine*, 23 avril 2017, source [consultée le 03/08/2017] : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2287> .
- KLEIBER (Pierre-Henri), « *Glossaire j'y serre mes gloses* » de Michel Leiris et la question du langage, Paris, Montréal (Québec), l'Harmattan, 1999, 222 p.

- KLEIN (Robert), *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1983, 462 p.
- KYRIAZI (Jean Melas), *Dunoyer de Segonzac : sa vie, son œuvre*, Lausanne, Édita, Paris, diff. Vilo, 1976, 136 p.
- LACASSIN (Francis), *Simenon et la vraie naissance de Maigret*, Boulogne-Billancourt, Horizon illimité, 2003, 102 p.
- LAFRANCHIS (Jean), *Marcoussis : sa vie, son œuvre, catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, gravures*, Paris, les Éd. du Temps, 1961, 338 p.
- La jeune peinture française : les Cubistes*, exposition, galerie Moos, Genève, février 1920, cat. par Léonce Rosenberg, 24 p., source [consultée le 28/12/2016] : <https://catalog.hathitrust.org/Record/100591107> .
- LAMY (Jean-Claude), *Mac Orlan : l'aventurier immobile*, Paris, A. Michel, 2002, 315 p.
- LAPACHERIE (Jean-Gérard), « Écriture et mise en page dans le "Glossaire" de Leiris », dans *Littérature, Poésie*, n° 51, octobre 1983, p. 28-40.
- L'art en effervescence : 100 ans de Salon d'automne 1903-2003*, dir. Noël Coret, Paris, Casta Diva, 2003, t. 3, catalogue raisonné, 160 p.
- LÉAL (Brigitte), *Georges Braque, 1882-1963*, Paris, Centre Pompidou, 2013, 95 p.
- LE BRETON (Jean-Marie), *Constant Le Breton : un peintre dans le siècle, 1895-1985*, préf. de Michel Mohrt, Paris, Montréal (Québec), l'Harmattan, 1999, 138 p.
- LEDDA (Sylvain), *Ravel*, Paris, Gallimard, 2016, 350 p.
- Le Gendarme incompris*, Cocteau Méditerranée, société des amis de Jean Cocteau Méditerranée, source [consultée le 29/03/2017] : <http://www.jeancocteau-mediterranee.com/blog/le-gendarme-incompris.html> .
- LEIRIS (Michel), LIMBOUR (Georges), *André Masson et son univers*, Genève, Paris, Éd. des trois collines, 1947, 249 p.
- LEIRIS (Michel), *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, 278 p.

LEIRIS (Michel), *Journal 1922-1989*, éd. établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992, 954 p.

Le Piège de Méduse, source [consultée le 08/02/2017] :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Pi%C3%A8ge_de_M%C3%A9duse .

Les artistes à Paris, 1937, préf. Jean de Bosschère, Paris, Éd. Arts, Sciences, Lettres, 1937, 120 p.

Les Pélican, collection Koopman, KB National Library of the Netherlands, source [consultée le 03/04/2017] : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/les-pelican-piece-en-deux-actes> .

Les réalismes : 1919-1939, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie, exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, non paginé.

Lettres de Marcel Jouhandeau à Max Jacob, éd. critique par Anne S. Kimball, Genève, Droz, 2002, 132 p.

LÉVÊQUE (Jean-Jacques), *Les années folles, 1918-1939 : le triomphe de l'art moderne*, Courbevoie, ACR éd., 1992, 624 p.

LÉVY-BRUHL (Hélène), « Tristan Tzara et le livre : ses éditeurs et ses illustrateurs », École nationale des chartes, Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 2001 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe, source [consultée le 28/05/2020] : <http://theses.enc.sorbonne.fr/2001/levybruhl> .

LEYMARIE (Jean), *Braque*, Genève, Skira, 1961, 136 p.

LIMBOUR (Georges), *Soleils bas : suivi de poèmes, de contes et de récits 1919-1968*, préf. de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1972, 192 p.

Mario Prassinos, source [consultée le 27/05/2019] :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Mario_Prassinos .

MASSON (André), *Entretiens avec Georges Charbonnier*, préf. de Georges Limbour, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1985, 130 p.

- MAUBON (Catherine), YVERT (Louis), « Le manuscrit Doucet du *Glossaire* de Michel Leiris », dans *Doucetlittérature*, les amis de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 05/06/2017] : <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article61> .
- MAUCLAIR (Camille), *La farce de l'art vivant II, Les métèques contre l'art français*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1930, 214 p.
- Max Jacob et les artistes de son temps : de Picasso à Dubuffet*, exposition, musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1er juin-30 septembre 1989, Orléans, musée des Beaux-Arts, 1989, 240 p.
- MEFFRE (Liliane), *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, 343 p.
- MEFFRE (Liliane), « Daniel Henry Kahnweiler : entre commerce et histoire de l'art », dans *Actes du colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts »*, organisé les 30 et 31 octobre 2008 par Bertrand Tillier, Dimitri Vezyroglou et Catherine Wermester, source [consultée le 01/08/2017] : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Liliane%20Meffre.pdf> .
- MÈREDIEU (Florence de), *Kant et Picasso « Le bordel philosophique »*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2000, 263 p.
- MÈREDIEU (Florence de), *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, 1086 p.
- MONNIER (Adrienne), *Rue de l'Odéon*, Paris, A. Michel, 1989, 264 p.
- MONOD (Jean-Claude), « L'art avant l'histoire, ou comment Bataille célèbre Lascaux », dans *L'histoire-Bataille : actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille*, Paris, École nationale des chartes, 7 décembre 2002, réunis par Laurent Ferri et Christophe Gauthier, Paris, École des chartes, 2006, p. 107-121.
- Mouchoir de nuages*, bulletin de souscription, Drouot Paris, catalogue, source [consultée le 19/03/2017] : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2252359> .
- Mouchoir de nuages*, achevé d'imprimer, source [consultée le 19/03/2017] : <http://www.artvalue.fr/auctionresult--tzara-tristan-1896-1963-france-mouchoir-de-nuages-tragedie-en-3270141.htm> .

MOUSLI (Béatrice), *Max Jacob*, Paris, Flammarion, 2005, 511 p.

MOVILLIAT (Marie-Christine), *Raymond Radiguet ou la jeunesse contredite*, Paris, Bibliophane, 2000, 350 p.

NEMER (Monique), *Raymond Radiguet*, Paris, Fayard, 2002, 520 p.

NÉRET (Gilles), *L'art des années 20 : peinture, sculpture, architecture, design, décor, graphisme, photographie, cinéma*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, 248 p. (Panorama de l'art moderne 1).

NÉRET (Gilles), *L'art des années 30*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, 248 p. (Panorama de l'art moderne 2).

NICOL (Françoise), *Braque et Reverdy : la genèse des Pensées de 1917*, Paris, l'Échoppe, 2006, 54 p.

ORY (Pascal), *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset, 1985, 288 p.

ORY (Pascal), *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2015, 122 p.

PANOFSKY (Erwin), *Architecture gothique et pensée scolastique ; [précédé de] L'Abbé Suger de Saint-Denis*, trad. et postf. de Pierre Bourdieu, trad. de *Gothic Architecture and Scholasticism*, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Éd. de Minuit, 1974, 221 p.

PARA (Jean-Baptiste), *Pierre Reverdy*, Paris, Ministère des affaires étrangères, Culturesfrance, 2007, 89 p.

Parade (ballet), source [consultée le 08/02/2017] :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Parade_\(ballet\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parade_(ballet)).

Paris 1937, l'art indépendant, exposition présentée dans le cadre du cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 12 juin-30 août 1987, Paris, les musées de la Ville de Paris, 1987, 259 p.

PAULHAN (Jean), *Braque le patron*, Genève, Paris, Éd. des trois collines, 1947, 181 p.

PIBAROT (Annie), *Michel Leiris : des premiers écrits à « L'Âge d'homme »*, Nîmes, Théâtète éd., 2004, 202 p.

- PICASSO (Pablo), *Liste manuscrite d'artistes transmise à Walter Pach pour l'Armory Show*, 1912, source [consultée le 07/09/2017] :
https://en.wikipedia.org/wiki/File:A_list_written_by_Pablo_Picasso_of_European_artists_to_be_included_in_the_1913_Armory_Show,_1912._Walt_Kuhn_family_papers,_and_Armory_Show_records,_Archives_of_American_Art,_Smithsonian_Institution.jpg
- PICHOIS (Claude), BRUNET (Alain), *Colette*, Paris, Éd. de Fallois, 1998, 597 p.
- PIERRE (José), *Marie Laurencin*, Paris, Somogy, 1988, 144 p.
- POITRY (Guy), *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, 334 p.
- PRIGOGINE (Ilya), avec la collaboration d'Isabelle Stengers, *La fin des certitudes : temps, chaos et les lois de la nature*, Paris, O. Jacob, 1995, 223 p.
- PRIGOGINE (Ilya), STENGERS (Isabelle), *La nouvelle alliance : métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1997, 439 p.
- PRIGOGINE (Ilya), « Vers une nouvelle rationalité ? », dans *L'humanité de l'homme*, sous la dir. de Jacques Sojcher, Paris, Éd Cercle d'art, 2001, p. 187-189.
- Quand Max Jacob écrit*, Contes et nouvelles, Fonds Max Jacob, Bibliothèque de Quimper, 28 p., source [consultée le 02/02/2017] : <http://mediatheques.quimper-communaute.fr/iguana/uploads/file/Patrimoine/MJ%20ECRIT.pdf> .
- Raymond Escholier*, source [consultée le 04/04/2020] :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Raymond_Escholier .
- READ (Peter), *Picasso et Apollinaire : les métamorphoses de la mémoire, 1905-1973*, Paris, J.-M. Place, 1995, 316 p.
- Retour au classicisme, 1917-1925*, exposition, l'Annonciade, musée de Saint-Tropez, 7 juillet-7 octobre 2002, Saint-Tropez , musée de l'Annonciade, 2002, 171 p.
- REVERDY (Pierre), *Œuvres complètes*, t. 1, éd. préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010, 1458 p.

- REY (Robert), « Roger Grillon », dans *Exposition rétrospective Roger Grillon*, Poitiers 1881-Paris 1938, musée des Beaux-Arts, 10 mai-8 juin 1952, Poitiers, les Amis des musées de Poitiers, 1952, 4 p.
- RODRIGUEZ (Philippe), *Maurice Delage ou la solitude de l'artisan*, Drize-Troinex (Suisse), Éd. Papillon, 2001, 259 p.
- ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, Gallimard, 1948, 192 p.
- ROUSSARD (André), *Dictionnaire des peintres à Montmartre : peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, illustrateurs, plasticiens aux XIX^e & XX^e siècles*, Paris, A. Roussard, 1999, 640 p.
- ROUSSILLAT (Jacques), *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, Paris, Bartillat, 2002, 445 p.
- SAUVAGE (Marcel), *Hors du commun : Maurice Vlaminck, Maurice Savin*, Paris, Grasset, 1986, 253 p.
- SCHAPIRO (Meyer), *Style, artiste et société*, essais traduits par Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Évrard, *et al.*, Paris, Gallimard, 1982, 443 p.
- SCHMALENBACH (Werner), *Fernand Léger*, Paris, Éd. Cercle d'art, 1991, 173 p.
- SEGRÉ (Monique), *L'art comme institution : l'École des beaux-arts, 19^e-20^e siècles*, Cachan, Éd. de l'ENS-Cachan, 1993, 231 p.
- SEGRÉ (Monique), *Professeurs et étudiants de l'École des beaux-arts au 19^e et 20^e siècle*, Cachan, École normale supérieure de Cachan, 1994, 62 p. (Suppl. à *L'art comme institution : l'École des beaux-arts, 19^e-20^e siècles* du même auteur).
- SILVER (Kenneth E.), *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991, 377 p.
- Site Céline en phrases*, source [consultée le 14/05/2018] :
http://www.celineenphrases.fr/SES_AMIS/SES%20AMIS.htm .
- SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, *Le Salon 1920*, explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, Paris, Lapina, 1920, 261 p.

SOCIÉTÉ DES PEINTRES GRAVEURS FRANÇAIS, *XXI^e exposition ouverte du 25 avril au 9 mai 1934*, Paris, Bibliothèque nationale, 1934, non paginé.

Socrate (Satie), source [consultée le 08/02/2017] :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Socrate_\(Satie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Socrate_(Satie)).

SOUTHON (Nicolas), « Erik Satie, *Le Piège de Méduse* », Cité de la Musique, source [consultée le 08/02/2017] :

<http://media.citedelamusique.fr/EXTRANET/ermes/player.aspx?id=0898924> .

SURYA (Michel), *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, 712 p.

SUTHERLAND (Donald), *Gertrude Stein*, Paris, Gallimard, 1973, 236 p.

TAINÉ (Hippolyte), *Philosophie de l'art*, 13^e éd., Paris, Hachette, 1909, 2 vol., 292 p., 360 p.

TODD (Olivier), *André Malraux : une vie*, Paris, Gallimard, 2001, 694 p.

Togorès, du réalisme magique au surréalisme, exposition, Châteauroux, Couvent des Cordeliers, 5 juin-13 septembre 1998, organisée par les Musées de Châteauroux, cat. par Josep Casamartina i Parassols et Cécile Debray, trad. de l'espagnol et du catalan Rafael Rodriguez-Vigouroux, Paris, Cercle d'art, 1998, 272 p.

TOKLAS (Alice B.), *Ma vie avec Gertrude Stein*, Monaco, Paris, Éd. du Rocher, 2000, 222 p.

TONNET-LACROIX (Éliane), *La littérature française de l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris, A. Colin, 2005, 221 p.

Tzara dans un mouchoir, chez les libraires associés, source [consultée le 19/03/2017] :

<http://chezleslibrairesassocies.blogspot.fr/2011/11/tzara-dans-un-mouchoir.html> .

VALÉRY (Paul), *Petit discours aux peintres graveurs prononcé au dîner de la Société des peintres-graveurs français le 29 novembre 1933*, s.l., s. d., BNF Tolbiac, cote 16-Z PIECE-612, 5 f.

VAN DEN ESCH (José), *Armand Salacrou : dramaturge de l'angoisse*, Paris, Éd. du Temps présent, 1947, 340 p.

VANDERPIJL (Fritz R.), *Les saisons douloureuses*, Paris, « L'Abbaye », 1907, 117 p.

VANDERPYL (Fritz R.), *Mon chant de guerre*, Paris, La Belle Édition, 1917, 29 p.

Vente, Art. 1921-05-30, Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins par Georges Braque, Nils de Dardel, Raoul Dufy... [et al.] composant la collection Uhde ayant fait l'objet d'un [sic] mesure de séquestre de guerre..., expert Léonce Rosenberg, Paris, 1921, 7 p.

VRYDAGHS (David), « La concurrence des adhésions. Nietzscheisme et surréalisme chez André Masson », dans *Sociologie de l'Art* 2010/1 (OPuS 15), p. 159-185, DOI 10.3917/soart.015.0159.

WALDBERG (Patrick), *Henri Laurens ou la femme placée en abîme*, Paris, le Sphinx, Veyrier, 1980, 201 p.

WARNOD (André), *Fils de Montmartre, souvenirs*, Paris, A. Fayard, 1955, 296 p.

WARNOD (Jeanine), *L'École de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris, le musée du Montparnasse, Arcadia éd., 2004, 319 p.

Ximénès Malinjoude, « Lundi 17 juin 2013, Elle était si laide », blog Disjecta membra : choses vues à droite et à gauche sans lunette, source [consultée le 16/05/2017] : <http://disjecta.canalblog.com/archives/2013/06/17/25995131.html> .

YVERT (Louis), *Michel Leiris, chronologie 1921-1930*, année 1927, nota 76, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 31/08/2017] : http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php3?id_article=27 .

Sociologie : sociologie de la culture, sociologie de l'art

BECKER (Howard S.), *Les mondes de l'art*, prés. Pierre-Michel Menger, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.

BECKER (Howard S.), PESSIN (Alain), « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », dans *Sociologie de l'Art*, 2006/1 (OPuS 8), p. 163-180, DOI 10.3917/soart.008.0163 [consultée le 19/05/2020].

BOSCHETTI (Anna), « Le champ littéraire », dans *Lectures de Bourdieu*, Frédéric Lebaron (dir.), Gérard Mauger (dir.), Paris, Ellipses, 2012, p. 243-262.

- Bourdieu and Data Analysis: Methodological Principles and Practice*, Michael Grenfell (Ed.), Frédéric Lebaron (Ed.), Oxford, Peter Lang, 2014, 333 p.
- BOURDIEU (Pierre), « Le marché des biens symboliques », dans *L'Année sociologique* n° 22, 1971, p. 49-126.
- BOURDIEU (Pierre), *La noblesse d'État : grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, 568 p.
- BOURDIEU (Pierre), *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, prés., notes et bibliographie de Loïc J.D. Wacquant, Paris, Éd. du Seuil, 1992, 267 p.
- BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, 567 p., Points Essais 370.
- BOURDIEU (Pierre), *Méditations pascaliennes*, Éd. rev. et corr., Paris, Éd. du Seuil, 2003, 391 p.
- BOURDIEU (Pierre), CHAMBOREDON (Jean-Claude), PASSERON (Jean-Claude), *Le métier de sociologue : préalables épistémologiques*, 5^e éd., Berlin, Mouton de Gruyter, Paris, EHESS, 2005, 357 p.
- BOURDIEU (Pierre), « Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975 », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 200, 2013, p. 4-37.
- BOURDIEU (Pierre), *Manet, une révolution symbolique*, cours au Collège de France, 1998-2000, suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu, Paris, Éd. du Seuil, 2016, 841 p., Points Essais 800.
- Bourdieu's Theory of Social Fields: Concepts and Applications*, Mathieu Hilgers (ed.), Éric Mangez (ed.), London, Routledge, 2015, 290 p.
- DUVAL (Julien), « L'analyse des correspondances et la construction des champs », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 200, 2013, p. 110-123.
- FABIANI (Jean-Louis), *Pierre Bourdieu : un structuralisme héroïque*, Paris, Éd. du Seuil, 2016, 306 p.
- GAMBONI (Dario), « À travers champs : pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique », dans *Lendemain*, n° 36, 1984, p. 21-32.

- GAMBONI (Dario), « Odilon Redon et ses critiques », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66-67, 1987, p. 25-34.
- HEINICH (Nathalie), *La sociologie de l'art*, Paris, Éd. la Découverte, 2001, 122 p.
- HEINICH (Nathalie), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.
- HEINICH (Nathalie), *La sociologie à l'épreuve de l'art*, entretien avec Julien Ténédos, La Courneuve, Aux lieux d'être éd., 2006-2007, 2 vol., 125 p., 110 p.
- KAENEL (Philippe), « Le plus illustre des illustrateurs...le cas Gustave Doré (1832-1883) », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66-67, 1987, p. 35-46.
- LEVERATTO (Jean-Marc), *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris, la Dispute, 2000, 413 p.
- MAUGER (Gérard), « Introduction - Droits d'entrée - Problématique et enjeux d'un objet de recherche », dans *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Gérard Mauger (dir.), Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2007, p. 1-9.
- MAUGER (Gérard), « La théorie de la pratique », dans *Lectures de Bourdieu*, Frédéric Lebaron (dir.), Gérard Mauger (dir.), Paris, Ellipses, 2012, p. 125-153.
- MEYER (Michel), « De Kant à Bourdieu : un renouvellement de l'esthétique ? », dans *Revue internationale de philosophie*, 2/2002, n° 220, p. 259-274.
- MOUNIER (Pierre), *Pierre Bourdieu : une introduction*, Paris, Pocket, 2001, 282 p.
- ROUANET (Henry), LE ROUX (Brigitte), *Analyse des données multidimensionnelles : statistique en sciences humaines*, Paris, Dunod, 1993, 309 p.
- SAPIRO (Gisèle), *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 807 p.
- SAPIRO (Gisèle), *Les écrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. du Seuil, 2018, 394 p.

SWARTZ (David L.), « Metaprinciples for sociological research in a Bourdieusian perspective », dans *Bourdieu and Historical Analysis*, ed. by Philip S. Gorski, Durham (NC), Duke University Press, 2013, p. 19-35.

Livre et illustration : édition, illustration, théorie de l'illustration, illustrateurs, bibliophilie, gravure, impression

ADHÉMAR (Jean), *La gravure originale au XX^e siècle*, Paris, A. Somogy, 1967, 252 p.

L'Ami du lettré : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1923 à 1929.

L'Amour de l'art : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1920 à 1938 puis de 1945 à 1950.

André Masson, livres illustrés de gravures originales, exposition, Royaumont, Centre littéraire, Asnières-sur-Oise, juin-juillet 1985, Asnières-sur-Oise, Fondation Royaumont, 1985, [52 p.].

L'Art et les artistes : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1939.

Art et décoration : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1950.

Art et industrie : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1925 à 1950.

Art et médecine (en alternance avec *La Revue du médecin*) : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1930 à 1936 et de 1938 à 1939.

Arthème Fayard, plaquette sans nom d'éditeur, sans date, publiée à la suite du décès d'Arthème Fayard, [1939], 500 ex., [exemplaire personnel n° 391].

Arts : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1945 à 1950.

Arts et métiers graphiques : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1926 à 1939.

AVERMAETE (Roger), *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, rééd. Vaduz, Quarto Press, 1977 [éd. originale 1928], 330 p.

BAILLY-HERZBERG (Janine), *Dictionnaire de l'estampe en France : 1830-1950*, Paris, Arts et métiers graphiques, diff. Flammarion, 1985, 384 p.

BARJOU (Camille), *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, th. de doct., histoire de l'art, dir. L. Baridon, univ. Grenoble Alpes, 2017, 3 vol., 482 p., 239 p., 212 p.

BASSY (Alain-Marie), « Du texte à l'illustration : pour une sémiotique des étapes », *Semiotica*, t. XI, n° 4, 1974, p. 297-334.

Beaux-arts : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1923 à 1944.

BELLEVILLE de VORGES (Agnès de), *Dictionnaire des graveurs de la Société de la gravure sur bois originale (S. G. B. O.), 1911-1935 : sociétaires et invités français et étrangers*, Paris, l'Échelle de Jacob, 2001, 401 p.

BENOIT (Mad), *Hermine David (1886-1970), peintre-graveur de l'École de Paris*, Paris, Éd. Jean-Paul Villain, 2006, 127 p.

BERTRAND (Gérard), *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme : 1909-1914, Derain, Dufy, Picasso*, Paris, Klincksieck, 1971, 240 p.

Bibliophilie russe, source [consultée le 26/05/2019] :

<http://bibliophilierusse.blogspot.com/archive/2007/06/26/bouquet-de-georges-tcherkessoff.html> .

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, DÉPARTEMENT DES ESTAMPES ET DE LA PHOTOGRAPHIE, *Inventaire du fonds français après 1800*, t. 5, Cidoine-Daumier, par Jean Adhémar, Paris, Bibliothèque nationale, 1949, 616 p.

BRULLER (Jean), « Le livre d'art en France : essai d'un classement rationnel », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 26, 15 novembre 1931, p. 41-62.

BRUN (Robert), *Le livre français*, Paris, PUF, 1969, 186 p.

Byblis : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1921 à 1931.

Cahiers d'art : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1926 à 1950.

CALOT (Frantz), MICHON (Louis-Marie), ANGOULVENT (Paul), *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, préf. Pol Neveux, Paris, Delagrave, 1931, 301 p.

CARION (Jacques), WATTHEE-DELMOTTE (Myriam), « De l'illustration littéraire au livre de dialogue : le cas du surréalisme, l'exemple d'André Masson », dans *Théories et lectures de la relation image-texte*, Jean-Louis Tilleuil (dir.), Cortil-Wodon, Belgique, E.M.E., 2005, p. 137-155.

CARTERET (Léopold), *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes (1875 à 1945)*, Paris, L. Carteret, 1946-1948, 5 vol., 305 p., 261 p., 330 p., 412 p., 207 p.

CENTRE d'ÉTUDE et de RECHERCHE d'HISTOIRE des IDÉES et de la SENSIBILITÉ (Mont-Saint-Aignan, Seine-Maritime), *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, Paris, PUF, 1983, 216 p.

CHAPON (François), *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987, 319 p.

CHRISTIN (Anne-Marie), *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, 252 p.

CIM (Albert), *Petit manuel de l'amateur de livres*, Paris, E. Flammarion éd., 1923, 255 p.

CLÉMENT-JANIN (Noël), « Le livre et ses éléments », dans *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, 1925, « L'Art vivant » éd., Paris, Larousse, 1929, 143 p.

CLÉMENT-JANIN (Noël), *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, Paris, R. Kieffer éd., 1931-1932, 2 vol., 259 p., 221 p.

Constant Le Breton : graveur et illustrateur de livres : 1895-1985, exposition organisée par la Mairie de Paris, Direction des affaires culturelles, bibliothèque historique de la Ville de

Paris, 14 février-10 mars 1996, préf. de Jean Derens, Paris, Agence culturelle de Paris, 1996, 36 p.

Le Courrier graphique : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1936 à 1950.

DÉOM (Laurent), TILLEUIL (Jean-Louis), VANBRABAND (Catherine), *Éléments bibliographiques pour l'étude de la relation texte-image*, Groupe de recherche sur l'image et le texte, 2^e éd. (juin 2007), p. 4-10, source [consultée le 16/05/2020] : https://www.academia.edu/2460237/%C3%89l%C3%A9ments_bibliographiques_pour_l%C3%A9tude_de_la_relation_texte-image .

Dunoyer de Segonzac, exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mansart, juin-septembre 1958, cat. réd. par Jean Vallery-Radot et Jean Adhémar, préf. de Julien Cain, Paris, Bibliothèque nationale, 1958, 68 p.

Éditions de l'Arbre Vengeur, Ferenczi, G. Chéreau, source [consultée le 02/03/2019] : <http://www.arbre-vengeur.fr/?p=1367> .

EMBS (Jean-Marie), MELLOTT (Philippe), *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse : 1840-1940*, Paris, Éd. de Lodi, 2006, 300 p.

L'Europe nouvelle : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1918 à 1940.

FAYARD (auteur), *Histoire de la Librairie Arthème Fayard*, Paris, Fayard, 1953, 22 p.

Ferenczi et fils, source [consultée le 04/04/2020] : http://fr.wikipedia.org/wiki/Ferenczi_%26_fils .

FOUCHÉ (Pascal), *L'édition française sous l'occupation : 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987, 2 vol., 447 p., 453 p.

La France graphique : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1926 à 1950.

Gazette des beaux-arts : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1950.

- GEINOZ (Philippe), *Relations au travail : dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme : Apollinaire, Picasso, Braque, Gris, Reverdy*, Genève, Droz, 2014, 559 p.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, 467 p.
- GOEPPERT (Sebastian), GOEPPERT-FRANK (Herma), CRAMER (Patrick), *Pablo Picasso : catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, P. Cramer, 1983, 429 p.
- GRANDJEAN-HOGG (Sophie), *L'évolution de la librairie Arthème Fayard (1857-1936)*, Thèse d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, 3 vol., 806 p.
- GREET (Anne Hyde), *Apollinaire et le livre de peintre*, Paris, Minard, 1977, 161 p.
- GUINY (Viviane du), *Les éditions Émile-Paul frères : un demi-siècle d'édition française*, thèse en histoire, histoire de l'art et archéologie, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, sous la direction de Jean-Yves Mollier [en cours].
- Hermine David, peintre graveur, 1886-1970*, exposition, Vichy, Médiathèque Valéry Larbaud, 23 mai-11 juillet 1998, cat. rédigé par Françoise Galland-Tunali, Isabelle Minard, Mad Benoit, [et al.], Vichy, Médiathèque Valéry Larbaud, 1998, 36 p.
- HESSE (Raymond), *Le livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du livre, 1927, 227 p.
- HESSE (Raymond), *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, B. Grasset, 1929, 373 p.
- HIROMI (Matsui), « Cubisme et poésie – "L'esprit cubiste" et les livres illustrés dans les années 1910 », dans *Textimage*, n° 8, hiver 2017, source [consultée le 01/09/2017] : https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/matsui1.html .
- Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé : 1900-1950*, dir. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Fayard, 1991, 724 p.
- HORODISCH (Abraham), *Picasso as a Book Artist*, Cleveland (Ohio), New York, the World publ., 1962, 136 p.

HURET (Jean-Étienne), *Le Livre de Demain de la Librairie Arthème Fayard, étude bibliographique d'une collection illustrée par la gravure sur bois, 1923-1947*, Du Lérot éd., 2011, 262 p.

Images de France, Plaisir de France, étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1939 à 1944.

Journal des débats politiques et littéraires : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1944.

KAENEL (Philippe), *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éd. Messene, 1996, 376 p.

KAENEL (Philippe), « De la bibliophilie au livre d'artiste numérique : conceptions et confusions », dans *Revue française d'histoire du livre*, n° 136, 2015, p. 207-224.

LABORDE (Guy), « Chas Laborde », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 6-7, 1970, 193 p.

LE MEN (Ségolène), « Quant au livre illustré », dans *Revue de l'art*, n° 44, 1979, p. 85-111.

LE MEN (Ségolène), « Manet et Doré, l'illustration du Corbeau de Poe », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 78, décembre 1984, p. 4-21.

« *L'Enchanteur pourrissant*, Guillaume Apollinaire, 1909 », site Maremurex, le coquillage littéraire, source [consultée le 02/01/2017] : <http://www.maremurex.net/enchanteur.html>.

Le statut culturel de la bande dessinée : ambiguïtés et évolutions, Ahmed Maaheen, Stéphanie Delneste et Jean-Louis Tilleuil, dir., Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan, 2016, 277 p.

L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations, Évanghélia Stead, Hélène Védrine, dir., Paris, PUPS, 2008, 607 p.

L'Europe des revues II, 1860-1930 : réseaux et circulations des modèles, Évanghélia Stead, Hélène Védrine, dir., Paris, PUPS, 2018, 985 p.

LEWIS (John), *The 20th Century Book: Its Illustration and Design*, London, the Herbert press, 1984, 271 p.

LHULLIER (Paul), *L'imprimeur-typographe*, Paris, L. Eyrolles, 1929, 184 p.

L'illustration en débat : techniques et valeurs, 1861-1931, dir. Anne-Christine Royère & Julien Schuh, Reims, Éd. et presses universitaires de Reims, 2015, 527 p.

Littérature populaire, Ferenczi, source [consultée le 03/05/2019] :

<http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t845-editions-ferenczi> .

Littérature populaire, Ferenczi, Les Œuvres inédites, source [consultée le 03/05/2019] :

<http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t3824-collection-oeuvres-inedites-ferenczi> .

Le Livre et l'image : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1910.

Le Livre et ses amis : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1945 à 1947.

Lunes en papier, collection Koopman, KB National Library of the Netherlands, source [consultée le 28/02/2017] : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/lunes-en-papier> .

MAHÉ (Raymond), *Bibliographie des livres de luxe [parus en France] de 1900 à 1928 inclus*, Paris, R. Kieffer, 1931-1939, 3 vol., 854 p., 1034 p., 748 p.

MAHÉ (Raymond), *Les artistes illustrateurs, répertoire des éditions de luxe de 1900 à 1928 inclus, complément de la bibliographie des livres de luxe et addenda*, Paris, R. Kieffer, 1943, 259 p.

MAHON (Alyce), « The Poetic Jouissance of André Masson », dans *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, ed. Jean Khalifa, Cambridge, Black Apollo press, 2001, p. 83-104.

MAUBLANC (Jean-Daniel), *Images*, Paris, La Pipe en écume, 1943, 231 p.

Mediterranea : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1927 à 1939.

MELOT (Michel), *L'illustration, histoire d'un art*, Genève, Skira, Paris, diff. Flammarion, 1984, 271 p.

Le Mercure de France : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1950.

- MOEGLIN-DELCROIX (Anne), *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, J.-M. Place, Bibliothèque nationale de France, 1997, 388 p.
- MOLLIER (Jean-Yves), *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008, 493 p.
- MONOD (Luc), *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes : 1875-1975*, intr. Marie-Paule Vadunthun, Neuchâtel, Ides & calendes, 1992, 2 vol., 1854 p.
- MORNAND (Pierre), *Trente artistes du livre*, Paris, Marval, 1945, 332 p.
- MORNAND (Pierre), *Vingt-deux artistes du livre*, intr. J.-R. Thomé, Paris, A. Cymboliste, 1948, 309 p.
- MORNAND (Pierre), THOMÉ (J.-R.), *Vingt artistes du livre*, Paris, A. Cymboliste, 1950, 313 p.
- NÉRET (Jean-Alexis), *Histoire illustrée de la librairie et du livre français : des origines à nos jours...*, Paris, Lamarre, 1953, 396 p.
- Notice analytique*, Guillaume Apollinaire, L'Enchanteur pourrissant, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 02/01/2017] : <http://my.yoolib.com/bubljdlec/collection/181-l-enchanteur-pourrissant/> .
- Notice critique*, Guillaume Apollinaire, L'Enchanteur pourrissant, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 02/01/2017] : <http://my.yoolib.com/bubljdlec/apollinaire-derain-lenchanteur-pourrissant-en-cours-implementation/> .
- La Nouvelle Revue Française* : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1943.
- Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1922 à 1950.
- OSTERWALDER (Marcus), *Dictionnaire des illustrateurs, 1890-1945 : XX^e siècle, première génération*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1992, 1384 p.
- OSTERWALDER (Marcus), avec la collab. de Marie Leroy-Crèveœur, de Paola Pallottino et de Hans Ries, *Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965 : XX^e siècle, deuxième génération*,

illustrateurs du monde entier nés entre 1885 et 1900, Neuchâtel, Ides & Calendes, 2005, 1984 p.

Paris-Journal : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1909 à 1914.

PEYRÉ (Yves), *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, 269 p.

PIA (Pascal), *Les livres de l'enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, 887 p.

PICHON (Léon), *The New Book-Illustration in France*, translated by Herbert B. Grimsditch, London, the Studio, 1924, 168 p.

Plaisir de bibliophile : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1925 à 1931.

Plaisir de France : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1934 à 1939.

Poésie et illustration, sous la direction de Lise Sabourin, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, 416 p.

POLLAUD-DULIAN (Emmanuel), *Chas Laborde : un homme dans la foule*, Paris, M. Lagarde, 2010, 111 p.

POLLAUD-DULIAN (Emmanuel), *Gus Bofa : l'enchanteur désenchanté*, Paris, Éd. Cornélius, 2013, 550 p.

POLLAUD-DULIAN (Emmanuel), *Le Salon de l'Araignée et les aventuriers du livre illustré, 1920-1930*, Paris, M. Lagarde, 2013, 235 p.

Le Portique : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1945 à 1950.

QUERE (Myriam), *La maison d'édition J. Ferenczi et Fils, 1879-1940*, mémoire de DEA sous la direction de D. Kalifa, Univ. de Paris I, 2005.

La Renaissance de l'art français et des industries de luxe : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1918 à 1928.

La Révolution surréaliste : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1924 à 1929.

La Revue du médecin (en alternance avec *Art et Médecine*) : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1929 à 1930 et de 1936 à 1938.

RIESE HUBERT (Renée), *Surrealism and the Book*, Berkeley, Calif., Univ. of California press, 1988, 358 p.

ROGER-MARX (Claude), *La gravure originale au XIX^e siècle*, Paris, A. Somogy, 1962, 251 p.

RUMPEL (Heinrich), *La gravure sur bois*, Genève, Les Éd. de Bonvent, 1972, 128 p.

SAPHIRE (Lawrence), CRAMER (Patrick), *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, P. Cramer, 1994, 300 p.

SCHAPIRO (Meyer), *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, trad. de l'américain par Pierre Alferi, préf. Hubert Damisch, Paris, Macula, 2000, 207 p.

SKIRA (Albert), *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, av.-prop. de Claude Roger-Marx, « Comment j'ai fait mes livres » par Henri Matisse, Genève, A. Skira, 1946, 121 p.

SOLO (François), assisté de Catherine Saint-Martin et Jean-Marie Bertin, *Dico Solo en couleurs : plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports, en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004, 911 p.

The Art of the French Book from Early Manuscripts to the Present Time, André Lejard (ed.), introd. by Philip James, London, P. Elek, 1947, 166 p.

TILLEUIL (Jean-Louis), « Comment aborder l'étude du couple texte-image ? Épistémologie et sociopragmatique d'une relation problématique », dans *Théories et lectures de la relation image-texte*, dir. Jean-Louis Tilleuil, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005, p. 61-118.

TILLEUIL (Jean-Louis), « Narration et bande dessinée : l'enjeu-clé d'une spécificité sémiotique », dans *Narrations visuelles, visions narratives*, vol. éd. par Philippe Kaenel et Dominique Kunz Westerhoff, Lausanne, Université de Lausanne, 2013, p. 69-91.

Triptyque : lettres, arts, sciences : étude documentaire de réception (corpus de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau) effectuée de 1926 à 1939.

Vallotton : l'expo, exposition, Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 2 octobre 2013-20 janvier 2014, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013, 334 p.

VOUILLOUX (Bernard), *Langage de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'éclat, 1997, 105 p.

VOUILLOUX (Bernard), « Textes et images : esquisse d'une typologie », dans *Texte, image, imaginaire*, dir. Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, actes du 1^{er} colloque organisé dans le cadre des échanges U.C.L.-UMASS (1999-2006), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31-42.

WATTHEE-DELMOTTE (Myriam), « Le Surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », dans *Image & Narrative*, vol. VII, issue 2 (15), nov. 2006.

Daniel Henry Kahnweiler, sa vie, son œuvre

50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler..., exposition, Paris, galerie Louise Leiris, 13 novembre-19 décembre 1959, intr. et cat. Jean Hugues, Paris, galerie Louise Leiris, 1959, 36 p.

ASSOULINE (Pierre), *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, Paris, Balland, 1988, 540 p.

Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22 novembre 1984-28 janvier 1985, cat. par Isabelle Monod-Fontaine, Claude Laugier, Sylvie Warnier, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, 197 p.

KAHNWEILER (Daniel Henry), *Der Weg zum Kubismus*, mit 47 Zinkatzungen und 6 Gravüren, München, Delphin Verlag, 1920, 55 p.

KAHNWEILER (Henry), E. TÉRIADE, « Nos enquêtes : entretien avec Henry Kahnweiler », *Feuilles volantes*, supplément à la revue *Cahiers d'art*, deuxième année, n° 2, 1927, p. 1- 2.

KAHNWEILER (Daniel Henry), *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1990 [éd. originale 1946], 411 p.

KAHNWEILER (Daniel Henry), *Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, Paris, Gallimard, 1998 [éd. originale 1961], 216 p.

KAHNWEILER (Daniel Henry), *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, 144 p.

PERSIN (Patrick-Gilles), *Daniel Henry Kahnweiler : l'aventure d'un grand marchand*, Paris, S. Thierry, Bibliothèque des arts, 1990, 251 p.

Picasso, Léger, Masson : Daniel Henry Kahnweiler et ses peintres, exposition, Villeneuve-d'Ascq, LAM, Lille métropole, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut, 28 septembre 2013-12 janvier 2014, cat. sous la direction de Jeanne-Bathilde Lacourt, Villeneuve-d'Ascq, LAM, 2013, 172 p.

Vente, Art. 1921-06-13 - 1921-06-14, Paris, Catalogue des tableaux, gouaches et dessins par Georges Braque, André Derain, Othon Friesz... [et al.], sculptures..., faiences décorées..., art nègre, éditions de luxe..., composant la collection de la galerie Kahnweiler, expert Léonce Rosenberg, [1921], 32 p.

Vente, Art. 1921-11-17 - 1921-11-18, Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins par Bernard Boutet de Monvel, Georges Braque, André Derain... [et al.] composant la collection de la galerie Kahnweiler..., 2^e vente, expert Léonce Rosenberg, [1921], 34 p.

Vente, Art. 1922-07-04, Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins par Bernard Boutet de Monvel, Georges Braque, André Derain... [et al.]..., composant la collection de la galerie Kahnweiler..., 3^e vente, expert Léonce Rosenberg, [1922], 18 p.

Vente, Art. 1923-05-07 - 1923-05-08, Paris, Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches, dessins et estampes par Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck... [et al.], composant la collection de la galerie Kahnweiler..., 4^e vente, expert Durand-Ruel, [1923], 27 p.

Jean-Gabriel Daragnès, sa vie, son œuvre

Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste, vente, Paris, Drouot, 29 novembre 1924, commissaire-priseur É. Giard, avec une préf. de Pierre Mac Orlan, Paris, G. Andrieux, 1924, 47 p.

COGNIAT (Raymond), *Hommage à Daragnès*, tiré à part du numéro 34 des « Cahiers d'Estienne », 1968, constituant l'éd. HC de « Hommage à Daragnès ».

DARAGNÈS (Jean-Gabriel), « Comment j'ai illustré mon premier livre », dans *Plaisir de bibliophile*, n° 6, printemps 1926, p. 78-81.

DARAGNÈS (Jean-Gabriel), *courrier adressé à Anne de Harting*, source [consultée le 05/05/2018] : <http://catalogue.gazette-drouot.com/pdf/alde/livres/14042008/ALDE14042008.pdf?id=1424&cp=8> .

FRANK (Peter), « Jean-Gabriel Daragnès: An Artist-Craftsman Fallen into Oblivion », dans *Matrix*, n° 23, Whittington Press, 2003, p. 57-65.

Jean-Gabriel Daragnès, source [consultée le 17/04/2018] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Gabriel_Daragn%C3%A8s .

Jean-Gabriel Daragnès, Villeneuve sur Yonne, les Amis du Vieux Villeneuve, Paris, Éd. du Linteau, 2001, 114 p.

Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) : un artiste du livre à Montmartre, exposition, Sens, Orangerie des archevêques, 1^{er} avril-10 juin 2007, cat. par Sylvie Ballester-Radet et Virginie Garret, Sens, musée de Sens, Paris, Éd. du Linteau, 2007, 125 p.

L'œuvre de J.-G. Daragnès, exposition, musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, du 11 janvier au 8 février 1935, préf. Jean Giraudoux, Paris, impr. de L. Kaldor, 1935, 78 p.

MAC ORLAN (Pierre), « Jean-Gabriel Daragnès », dans *Arts et métiers graphiques*, n° 45, 15 février 1935, p. 25-31.

MAC ORLAN (Pierre), *Éloge de J.-G. Daragnès*, avec une lettre de l'éditeur à l'artiste, orné de gravures originales [de Daragnès], Paris, M. Bruker (impr. de Mme J.-G. Daragnès), 1956, 35 p.

Clément Serveau et *Le Livre moderne illustré*

BACOT (Jean-Pierre), « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, Ferenczi et de Baudinière », dans *Histoires littéraires*, n° 34, avril-mai 2008, p. 29-52.

BLONDEAU (Alexandre), « Debat », dans *Histoire des laboratoires pharmaceutiques en France et de leurs médicaments : des préparations artisanales aux molécules du XXI^e siècle*, vol. 1, Paris, Le Cherche midi, 1992, 251 p.

CAILLER (Pierre), *Clément Serveau 1886*, Genève, Éd. Pierre Cailler, 1963, 13 p., (*Cahiers d'art – documents*, n° 190).

Clément Serveau, aquarelles, gouaches, peintures, vente à Paris, Hôtel Drouot, le 2 juin 1969, commissaire-priseur M^e Claude Robert, Paris, 1969, 31 p.

Clément-Serveau (1886-1972), peintures, gravures, exposition, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, 30 juin-25 septembre 1995, Bourbonne-les-Bains, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, 1995, 55 p.

ESCHOLIER (Raymond), « Clément Serveau, prince des xylographes », dans *Mediterranea*, décembre 1929, p. 276-282.

ESCHOLIER (Raymond), *Clément Serveau*, Paris, Laboratoire Chantereau, c. 1937, (*Drogues et peintures*, album d'art contemporain, n° 39).

FAYETTE (Claude), « Clément Serveau », 05/11/2004, source [consultée le 04/04/2020] http://fayette-edition.com/article_10.php .

Fayette-Éditions, Inventaire XX^e siècle, source [consultée le 04/04/2020] : http://fayette-edition.com/inventaire_XX/inventaire_B47.php .

GALLAND (Jean-Michel), *Les illustrations des collections Le Livre de Demain des éditions Fayard et Le Livre Moderne Illustré des éditions Ferenczi*, mém. de master 2, histoire de l'art, dir. L. Baridon, univ. Lumière Lyon 2, 2014, 3 vol., 373 p., 303 p., 82 p., dactyl.

GALLAND (Jean-Michel), « Relire l'entre-deux-guerres dans les collections illustrées de vulgarisation littéraire de Fayard (*Le Livre de demain*) et de Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*) », dans *Gryphe*, n° 25, décembre 2015, p. 33-38.

GALLAND (Jean-Michel), « Les gravures sur bois des collections *Le Livre de demain* (Fayard) et *Le Livre moderne illustré* (Ferenczi) : un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 254, printemps 2016, p. 38-56.

GALLAND (Jean-Michel), « La censure informelle, les images parlent : politique et vulgarisation littéraire sous l'Occupation », dans *Histoires littéraires*, Janvier-Février-Mars 2017, vol. 18, n° 69, p. 125-148.

GALLAND (Jean-Michel), « Les collections illustrées de vulgarisation littéraire éditées par Fayard et par Ferenczi : des "objets Benjaminien" de l'entre-deux-guerres ? », dans *Textimage*, n° *Varia* VI, automne 2018, https://www.revue-textimage.com/16_varia_6/galland1.html.

PARINAUD (André), « Clément Serveau a donné un nouvel accent au cubisme », dans *Galerie – Jardin des arts*, n° 136, avril 1974, p. 41-48.

Glossaire

Un certain nombre de termes sont employés dans cette étude avec un sens particulier. Nous les listons ci-dessous, dans l'ordre alphabétique, en en donnant la définition ainsi que, le cas échéant, un exemple-type. Les notions correspondantes font l'objet de développements dans le corps de la thèse à la première occurrence. La quatrième partie fait par ailleurs appel, de manière limitée, au vocabulaire bourdieusien. Nous ne reprenons pas ici cette terminologie. Les références bibliographiques nécessaires sont en revanche fournies au moment opportun.

Auto-illustration (sens premier)

Illustration d'un texte par son auteur (voir plus loin à illustration, sens premier).

Exemple-type d'auto-illustration (sens premier) parmi les corpus de cette thèse : Maurice de Vlaminck, *Communications : poèmes & bois gravés*, Paris, Éd. de la Galerie Simon, 1921, **illustrations** 1-26, **1-27** et 1-28.

Auto-illustration (sens large)

Illustration d'un texte classique ou ancien représentant un investissement personnel significatif de l'artiste en termes de traduction de ses sentiments ou de ses convictions.

Exemple-type d'auto-illustration (sens large) parmi les corpus de cette thèse : *Le roman de Tristan et Iseult*, avec des vignettes sur bois en couleurs de Daragnès, Paris, Éd. Daragnès, 1928, **illustrations** 2-70, **2-71**, 2-72 et 2-73.

Édition (catégories d')

Les publications illustrées considérées dans cette thèse sont classées en cinq catégories d'édition définies ci-dessous :

- Édition de prestige

Ouvrages tirés à moins de 300 exemplaires¹, sur un ou plusieurs papiers rares uniquement, généralement de grand format (in-quarto), souvent présentés en feuillets placés dans des coffrets, illustrés uniquement par des gravures, pouvant porter le nom

¹ En reprenant le critère « fiscal » définissant les éditions de luxe signalé par Camille Barjou : Camille Barjou, *Livre de luxe et livre d'artistes en France : acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, th. de doct., *op. cit.*, vol. 1, p. 38.

imprimé du propriétaire, arborant la plupart du temps les signatures de l'auteur et de l'illustrateur, ne faisant jamais l'objet d'une édition complémentaire en version de luxe ou de demi-luxe.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : la plupart des éditions *Au cœur fleuri* de Daragnès.

- Édition de luxe

Ouvrages tirés à moins de 300 exemplaires, sur un ou plusieurs papiers de luxe, proposés en feuillets ou brochés, illustrés la plupart du temps par des gravures, arborant ou non les signatures de l'auteur et de l'illustrateur, faisant le cas échéant l'objet d'une édition complémentaire en version de demi-luxe.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : les éditions de Kahnweiler.

- Édition intermédiaire

Ouvrages tirés à moins de 600 exemplaires, sur un ou plusieurs papiers de luxe, en général brochés, illustrés la plupart du temps par des gravures, faisant le cas échéant l'objet d'une édition complémentaire en version de demi-luxe.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : une partie des éditions de La Banderole et d'Émile-Paul frères.

- Édition de demi-luxe

Ouvrages tirés à moins de 5 000 exemplaires, sur papier de luxe, brochés, comportant le cas échéant des illustrations reproduites photomécaniquement.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : la plupart des éditions de La Banderole.

- Édition de vulgarisation

Ouvrages faisant l'objet de tirages successifs pouvant atteindre typiquement 100 000 exemplaires, imprimés en général sur papier supérieur, brochés, comportant le cas échéant des illustrations reproduites photomécaniquement, faisant éventuellement l'objet de tirages complémentaires en nombre limité sur papier de luxe.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : *Le Livre moderne illustré*.

Facture d'image

On entend par la facture d'une image sa structure graphique. Quatre grande familles de factures d'image ont été identifiées sur les corpus de cette thèse et plus généralement sur l'ensemble des illustrations de l'entre-deux-guerres : l'académisme, l'écriture picturale, la reconstruction, la schématisation. Leurs définitions sont données ci-après :

- Facture « académisme »

La facture académique correspond à un graphisme respectant des normes communément admises pour la perspective et pour le rendu des volumes.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : **illustration 2-10**, Henri de Régnier, *Le bon plaisir*, illustré d'un bois en frontispice de Daragnès, Paris, Georges Crès, 1918.

- Facture « écriture picturale »

L'« écriture picturale » se caractérise par des formes décomposées et des éléments parcellaires faisant penser à un langage.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : **illustration 1-57**, Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Éd. de la Galerie Simon, 1925.

- Facture « reconstruction »

On entend par cette facture une reconstruction graphique du réel avec une altération des formes et de la perspective.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : **illustration 2-65**, Jean Giraudoux, *Judith*, illustration de J.-É. Laboureur, Paris, Émile-Paul frères, 1931.

- Facture « schématisation »

La schématisation consiste en une représentation simplifiée de la réalité dont elle met en avant certains aspects. La caricature est un cas-limite de la schématisation.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : **illustration 2-47**, Henri Béraud, *Le martyre de l'obèse*, illustrations de Gus Bofa, Paris, Émile-Paul frères, 1925.

Groupes socio-esthétiques d'illustrateurs

Au cours des trois premières parties de cette thèse, les illustrateurs sont notamment classés en quatre groupes en fonction de la facture préférentielle de leurs images : les académistes pour les praticiens d'une facture académique, l'avant-garde pour les praticiens de l'écriture picturale, les esthètes pour les adeptes de la reconstruction et les hédonistes pour ceux de la schématisation. Il s'avère, en quatrième partie, que ce classement des artistes par leur facture d'image préférentielle correspond à une typologie plus fondamentale des acteurs du champ, répartis alors en quatre groupes socio-esthétiques des mêmes noms (académistes, avant-garde, esthètes, hédonistes) en fonction de leur adhésion à des ensembles de valeurs. Le choix de ces termes pour désigner les divers groupes est justifié en quatrième partie.

Illustration (sens premier)

L'illustration d'un texte consiste en son accompagnement imagé. Les ornements typographiques – de même que l'« illustration typographique » pratiquée par exemple par Daragnès – font partie de l'illustration d'un ouvrage.

Illustration (sens large)

L'activité d'illustrer. Cette thèse s'intéresse en premier lieu à l'illustration littéraire, par opposition à des activités connexes comme l'illustration de livres de jeunesse, l'illustration populaire ou l'illustration documentaire.

Livres de dialogue

Livres illustrés sélectionnés par Yves Peyré².

Exemple-type de livre de dialogue parmi les corpus de cette thèse : Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1909, **illustrations** 1-5, **1-6**, 1-7.

Livre de peintre

Livre illustré par un artiste dont l'activité principale et le renom sont liés à sa qualité de peintre (ou de sculpteur).

Exemple-type de livre de peintre parmi les corpus de cette thèse : toutes les éditions de Kahnweiler.

Livre d'illustrateur

Livre illustré par un artiste dont une activité importante et le renom sont liés à l'illustration.

Exemple-type de livre d'illustrateur parmi les corpus de cette thèse : la quasi-totalité des publications du corpus de Daragnès.

Mode(s) d'illustration

Un mode d'illustration est une catégorie de rapport images-texte (voir ci-après). Quatre modes d'illustration ont été identifiés sur les corpus de cette thèse et plus généralement sur l'ensemble des illustrations de l'entre-deux-guerres : la décoration, l'homologie de structure, l'interprétation et la narration. Leurs définitions sont fournies ci-dessous. Les notions

² Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000, op. cit.*

correspondantes font l'objet, rappelons-le, de développements dans le corps de la thèse, en première et deuxième partie.

- Décoration

Accompagnement décoratif d'un texte sans lien (en tant que cas-limite) ni avec le sens ni avec la structure sémantique de celui-ci.

Exemple-type (s'approchant du cas-limite) parmi les corpus de cette thèse : Paul-Jean Toulet, *Les contrerimes*, vignettes de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1925, **illustrations 2-67, 2-68 et 2-69**.

- Homologie de structure

Illustration d'un texte par des images présentant une structure graphique homologue avec celle, sémantique, de l'écrit.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : illustration « cubiste » d'un texte « cubiste » comme Max Jacob, *Le siège de Jérusalem*, illustrations de Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1914, **illustration 1-15**.

- Interprétation

Illustration d'un ouvrage par des images en rapport lointain avec le sens du texte, traduisant typiquement l'atmosphère du récit.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : Jeanne Galzy, *Les allongés*, bois originaux d'Andrée Sikorska, Paris, Ferenczi, *Le Livre moderne illustré* n° 70, 1929, **illustration 3-31**.

- Narration

Illustration d'un ouvrage par des images en rapport étroit avec le sens du texte, montrant des scènes précises du récit. De telles images peuvent, le cas échéant, comporter une légende reprenant l'extrait du texte mis en image.

Exemple-type parmi les corpus de cette thèse : Marc Elder, *La Belle Eugénie*, d'après les illustrations en couleurs de C. Serveau, Paris, Ferenczi, *Le Livre moderne illustré* n° 138, 1931, **illustration 3-40**.

Parcours d'un illustrateur, d'un artiste, d'un écrivain

Dans les trois premières parties de la thèse, le terme « parcours » est synonyme de carrière. En quatrième partie, le terme « parcours » (d'un illustrateur, d'un artiste ou d'un écrivain) signifie son évolution avec le temps au sein du champ considéré.

Exemple-type de parcours d'illustrateur étudié dans cette thèse : celui de Daragnès (figure 37).

Profil esthétique d'un illustrateur

Le profil esthétique d'un illustrateur, à une période donnée de son parcours (voir ci-dessus), est la caractérisation des factures et des modes d'illustration pratiqués par celui-ci en relation, au besoin, avec le genre littéraire des textes illustrés, d'une part, et la catégorie d'édition considérée (prestige, luxe etc.) d'autre part.

Exemple-type de profil esthétique d'un illustrateur étudié dans cette thèse : celui de Serveau.

Rapport images-texte

Relation entre les illustrations d'un ouvrage et le texte. Cette relation peut avoir trait au sens du texte, à la structure sémantique de celui-ci ou n'avoir trait ni à l'un ni à l'autre de ces aspects de l'écrit. Voir les « modes d'illustration ».

Résonance images-texte

Jugement de valeur porté par un critique sur le rapport images-texte d'un ouvrage traduisant, à ses yeux, un accord particulier entre les deux modes d'expression. Nous distinguons, en quatrième partie, quatre types de résonance images-texte que nous ne faisons ici que mentionner : la résonance de structure, la résonance de forme, la résonance de norme, la résonance de sens.

Exemple-type de résonance images-texte observée sur un ouvrage appartenant aux corpus de cette thèse : Roland Dorgelès, *Les croix de bois*, dessins et pointes-sèches d'André Dunoyer de Segonzac, Paris, La Banderole, 1921, **illustrations 2-33** à 2-35.

Résonance symbolique images-texte

Résonance images-texte (définition ci-dessus) observée sur une œuvre positionnée dans la zone la plus autonome du champ de l'illustration. Cette notion d'autonomie du champ est développée en quatrième partie.

Exemple-type de résonance symbolique images-texte observée sur un ouvrage appartenant aux corpus de cette thèse : Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Éd. de la Galerie Simon, 1925, **illustrations 1-57** à 1-59.

Annexes

Annexe 1

Contexte et caractéristiques des éditions Kahnweiler
de 1909 à 1939

Introduction

Kahnweiler a édité vingt-huit ouvrages de 1909 à 1939, les quatre premiers, avant 1914, au nom de la galerie Kahnweiler et les vingt-quatre suivants, de 1921 à 1939, au nom de la galerie Simon.

Cette annexe présente, pour chacune de ces vingt-huit publications, le contexte de son édition, ses caractéristiques essentielles ainsi que les principales analyses, littéraires et artistiques, publiées à son sujet.

Deux objectifs principaux sont poursuivis à travers cette collecte d'informations. Le premier est d'identifier les rôles des différents protagonistes de chaque édition (Kahnweiler, l'auteur, l'illustrateur) et d'expliquer, autant que possible, leurs motivations. Un second objet est de caractériser et d'expliquer le rapport entre les images et le texte du livre en s'appuyant sur les analyses critiques déjà effectuées et, le cas échéant, sur une évaluation complémentaire.

Chacune de ces vingt-huit études se termine par une interprétation personnelle des enjeux de l'ouvrage au sein de l'œuvre éditoriale globale de Kahnweiler.

Un paragraphe particulier est par ailleurs consacré à l'examen et à l'interprétation de la « marque aux deux coquilles » des éditions Kahnweiler créée en 1909 pour la première édition du marchand, *L'Enchanteur pourrissant*.

Ces études par ouvrage se « raccordent » à la biographie de Kahnweiler présentée en première partie. Seuls donc les éléments biographiques du marchand strictement liés à l'édition examinée sont repris dans les paragraphes correspondants de cette annexe.

Certains auteurs, comme Max Jacob ou Michel Leiris, ont été édités à de multiples reprises. De même, certains artistes, comme Derain, Gris ou Masson, ont illustré plusieurs ouvrages. De ce fait, seules les informations biographiques ou de contexte – concernant l'auteur ou l'illustrateur – liées à l'édition étudiée sont reportées.

Pour éviter toutefois au lecteur des allers-retours entre cette annexe et la première partie, ou entre les divers paragraphes de cette annexe, chacune de ces études spécifiques a été rédigée, autant que faire se peut, de manière à pouvoir être lue de manière indépendante.

Compte tenu de ses objectifs, cette annexe rassemble les matériaux nécessaires d'une part à la présentation générale – synthétique – des éditions de Kahnweiler de 1909 à 1939, intégrée

en première partie, et d'autre part à l'interprétation en termes socio-esthétiques de ces mêmes éditions proposée en quatrième partie. Les deux parties se réfèrent donc à cette annexe par des renvois aux pages concernées.

L'Enchanteur pourrissant d'Apollinaire et de Derain (1909) : l'œuvre avant tout d'Apollinaire

*L'Enchanteur pourrissant*¹ est le premier livre édité par Kahnweiler, la première édition en volume d'Apollinaire ainsi que le premier ouvrage illustré de gravures sur bois par Derain². Considéré comme l'un des « monuments » du livre illustré du XX^e siècle³, l'ouvrage a fait l'objet de nombreuses études⁴. Nous en reprenons ici l'essentiel en portant une attention particulière aux rôles respectifs, dans la conception du livre, de Kahnweiler, d'Apollinaire et de Derain ainsi qu'à l'analyse du rapport entre les images et le texte de l'ouvrage.

Apollinaire : un ami, un poète et un critique d'art

Pour cette première édition, Kahnweiler s'adressa, au printemps 1909, à son ami Apollinaire. Le jeune marchand avait déjà fait appel à lui, dans son rôle de critique d'art, pour la préface du catalogue de l'exposition improvisée de Braque en novembre 1908, celle pour laquelle le critique Vauxcelles « inventa » le terme de « cubisme ». Kahnweiler appréciait les poèmes de son ami et le choix de celui-ci comme premier auteur édité paraît logique. Parmi les poètes de son entourage immédiat en 1909 – essentiellement Apollinaire, Max Jacob et André Salmon –, Apollinaire apparaissait en effet comme celui qui avait, à la fois, la plus forte « personnalité » poétique et le rôle le plus important en tant que critique d'art.

¹ Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1909, non paginé [84] p.

² Derain avait déjà illustré 2 ouvrages érotiques de son ami Vlaminck : Maurice de Vlaminck et Fernand Sernada, *D'un lit dans l'autre*, Paris, Offenstadt frères, 1902 et Maurice de Vlaminck, *Tout ça pour ça, mœurs décadentes*, Paris, Offenstadt frères, 1903 : Michel Charzat, *André Derain, le titan foudroyé*, *op. cit.*, p. 371. Ces deux ouvrages sont illustrés de dessins au trait, à la manière de Steinlen.

³ Voir notamment : François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, *op. cit.*, p. 95-101 ou Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, *op. cit.*, p. 107-108.

⁴ Voir notamment les notices de la BLJD : *Notice analytique*, Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 02/01/2017] : <http://my.yoolib.com/bubljdlec/collection/181-l-enchanteur-pourrissant/> et *Notice critique*, Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 02/01/2017] : <http://my.yoolib.com/bubljdlec/apollinaire-derain-lenchanteur-pourrissant-en-cours-implementation/>.

L'aura montante du poète

Apollinaire n'avait publié jusque-là ses poèmes que dans des revues comme *Vers et prose* fondée par Paul Fort ou *La Phalange* de Jean Royère⁵. Pour vivre, il avait d'abord travaillé dans une banque, ce qui ne le passionnait pas. Il avait aussi écrit et publié à compte d'auteur, en 1907, un ouvrage érotique, *Les Onze Mille Verges*, qu'il vendait « sous le manteau »⁶. Il réussit ensuite à vivre de ses activités parallèles littéraires et journalistiques, travaillant notamment pour les frères Briffaut⁷ ou pour la revue *Les Marges* d'Eugène Montfort⁸. En 1908-1909, Apollinaire faisait déjà autorité parmi les « jeunes » poètes. Sa conférence – intitulée *La Phalange nouvelle* – sur les tendances récentes de la poésie, tenue en marge du Salon des Indépendants de 1908, avait remporté un vif succès⁹. Enfin, alors qu'il mettait la dernière main au texte de *L'Enchanteur*, le périodique *Le Mercure de France* publia, le 1^{er} mai 1909, une de ses œuvres maîtresses, *La Chanson du mal-aimé*. Avec l'édition de *L'Enchanteur*, le poète et le marchand se rendaient donc service l'un l'autre. Apollinaire pouvait enfin faire état d'un premier ouvrage publié en volume. Et Kahnweiler bénéficiait, pour le lancement de ses éditions, de l'aura « montante » du poète.

Un critique qui partageait la vie de ses amis peintres

Les ambitions marquées d'Apollinaire dans le domaine de la critique d'art dataient de 1907¹⁰. Il avait publié notamment cette année-là un article sur Matisse dans *La Phalange*. Chaque année, il tenait la chronique du Salon des Indépendants et du Salon d'Automne dans divers revues ou journaux. Ses avis prenaient pour beaucoup leurs sources au fait qu'il partageait largement la vie des peintres dont il commentait les travaux. Ce fut par l'intermédiaire de Picasso, par exemple, qu'il rencontra début 1907 sa compagne Marie Laurencin, peintre également, et dont il ne manquait pas de faire l'éloge dans ses articles sur les Salons¹¹. Il participa aussi, bien évidemment, au banquet organisé fin 1908 par Picasso en l'honneur du Douanier Rousseau¹². Et lorsqu'il porta un jugement sévère sur le Salon

⁵ Max Jacob n'avait également publié que dans des revues. André Salmon, en revanche, avait déjà été édité en 1905. Une dizaine d'exemplaires de tête de cette édition comportaient d'ailleurs une pointe-sèche de Picasso.

⁶ Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 205.

⁷ Les frères Briffaut sollicitèrent Apollinaire pour diriger une collection érotique. Parallèlement à ses échanges avec Kahnweiler et Derain en 1909 pour la publication de *L'Enchanteur*, Apollinaire préparait des éditions de l'Arétin et de Sade : Laurence Campa, *op. cit.*, p. 259.

⁸ Sous le pseudonyme de Louise Lalanne, Apollinaire tint une rubrique sur la littérature féminine : *Ibid.*, p. 269.

⁹ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰ *Ibid.*, p. 228.

¹¹ *Ibid.*, p. 217.

¹² *Ibid.*, p. 264.

d'Automne 1909, déserté, selon lui, par tous les peintres de valeur, il savait parfaitement pourquoi aucun des quatre hussards de Kahnweiler – Braque, Derain, Picasso, Vlaminck – n'y était représenté¹³. En éditant Apollinaire, le marchand se ménageait donc aussi un critique d'art dont les avis étaient écoutés¹⁴.

Un récit « cubiste » ou « surréaliste » avant l'heure ?

Kahnweiler n'intervint en aucune manière quant au choix du texte ou à son « montage » pour l'édition. Dès lors qu'Apollinaire fut sollicité, celui-ci procéda seul à ces choix. La partie centrale de *L'Enchanteur* avait paru en 1904 dans la revue *Le Festin d'Ésope*. Apollinaire remania le texte, y joignit une introduction d'après un Lancelot en prose du XVI^e siècle et une conclusion, « Onirocritique », publiée en 1908 dans la revue *La Phalange*¹⁵.

Nous reprenons ci-dessous une brève présentation du texte d'Apollinaire proposée par Gérard Bertrand :

Le livre d'Apollinaire ne ressortit à aucun genre littéraire défini. Récit, prose cadencée, dialogues truculents, poèmes s'y mêlent dans une atmosphère fantastique qui rappelle la *Tentation de Saint-Antoine*. Le prétexte de ces « divagations » poétiques est emprunté à l'un des épisodes du cycle des *Romans de la Table Ronde*. Sa passion pour la fée Viviane a causé la perte de Merlin l'Enchanteur. Viviane l'a tué et mis au tombeau. Mais par un raffinement de vengeance, elle a voulu que l'esprit de l'Enchanteur demeurât vivant, témoin de la lente décomposition du corps. Apollinaire organise, durant toute une nuit de merveilles, un sabbat de sorciers, d'apparitions et de monstres échappés de quelque bestiaire fabuleux autour de la tombe de Merlin mort-vivant, tandis que Viviane se lamente de le voir tant tarder à mourir et l'invective¹⁶.

L'idée que les poèmes en vers ou en prose d'Apollinaire, de Max Jacob ou de Reverdy relèveraient d'un « cubisme » littéraire a été avancée – et discutée – très tôt, y compris par les poètes eux-mêmes¹⁷. Cette thèse a été largement développée et étayée récemment par Philippe Geinoz¹⁸. Dès lors, *L'Enchanteur* pourrait être parmi les premiers textes « cubistes » publiés¹⁹,

¹³ *Ibid.*, p. 294.

¹⁴ Dès 1909 cependant, Jean Royère fit état à Apollinaire de ses doutes quant à ses compétences en matière d'art. Le poète cessa d'ailleurs de collaborer à sa revue suite à ces « échanges ». Kahnweiler ne fut donc pas le seul à porter ce type de jugement sur Apollinaire : *Ibid.*, p. 282.

¹⁵ Éléments chronologiques extraits de la *Notice critique*, Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur* pourrissant, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, *op. cit.*

¹⁶ Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme : 1909-1914, Derain, Dufy, Picasso*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁷ Par exemple pour Reverdy : « Le cubisme, poésie plastique », 1919, dans Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 548 ou, pour Max Jacob, : Hélène Henry, « Les yeux ouverts sur l'Art Moderne », dans *Max Jacob et les artistes de son temps : de Picasso à Dubuffet*, exposition, musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1^{er} juin-30 septembre 1989, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ Philippe Geinoz, *Relations au travail : dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme : Apollinaire, Braque, Gris, Reverdy*, *op. cit.*

¹⁹ Max Jacob n'a été édité pour la première fois qu'en 1911 – par Kahnweiler – et Pierre Reverdy qu'en 1915.

sans, d'ailleurs, avoir été, pour autant, illustré par un peintre cubiste. D'autres critiques, comme Anne-Marie Grand, insistent sur les aspects déconcertant et troublant du texte, qui préfigurerait ainsi la littérature surréaliste :

André Breton voyait dans ce premier livre publié par le poète « l'un des plus admirables livres d'Apollinaire ». Ce qui n'étonnera aucun lecteur contemporain tant ce récit semble faire naître, par anticipation, le surréalisme et pas seulement en raison de son dernier chapitre intitulé « Onirocritique », et pas seulement parce qu'Apollinaire a inventé le mot, en 1917²⁰.

Derain : le choix d'Apollinaire

Pour cette première édition, au moins, Kahnweiler tint à ce que poète et artiste se cooptent pour faire œuvre commune. En l'occurrence, il laissa à Apollinaire le choix de l'illustrateur²¹. Le poète connaissait chacun des peintres de la galerie et soutenait leurs travaux, notamment ceux de Picasso et de Braque, alors en pleine phase de création cubiste. Son choix se porta sur Derain qu'il connaissait depuis 1904²². Le peintre partageait notamment son intérêt pour l'« art nègre » et les arts populaires. Il s'était par ailleurs déjà exprimé sur ses conceptions en matière d'illustration²³. Apollinaire pouvait donc compter sur lui pour produire des illustrations en phase avec le « primitivisme » de son texte. Il est possible enfin qu'Apollinaire ait fait lui-même le choix de la gravure sur bois comme étant la technique d'illustration la plus appropriée pour *L'Enchanteur*²⁴. Si tel est le cas, le choix de Derain s'imposait puisque seul cet artiste, parmi les « quatre hussards » de Kahnweiler, maîtrisait à l'époque cette technique. Quoi qu'il en soit, Kahnweiler n'intervint, pour *L'Enchanteur*, ni dans le choix de l'illustrateur, ni dans celui de la technique de gravure utilisée, ni dans la facture des illustrations, pas plus qu'il n'intervenait sur les orientations données à leurs œuvres par ses peintres, dès lors qu'il les avait retenus pour sa galerie.

²⁰ « *L'Enchanteur pourrissant*, Guillaume Apollinaire, 1909 », site Maremurex, le coquillage littéraire, source [consultée le 02/01/2017] : <http://www.maremurex.net/enchanteur.html> .

²¹ Tous les témoignages et analyses concourent sur ce point. Voir par exemple : Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 16 ou Eleanor Garvey, « Cubist and Fauve Illustrated Books », dans *Gazette des beaux-arts*, Paris, vol. 63, janv. 1964, p. 38.

²² Les parents de Derain et la mère d'Apollinaire étaient voisins au Vésinet.

²³ Derain a laissé des écrits sur sa conception de l'illustration datant d'avant son intervention pour *L'Enchanteur*. Il prônait une illustration se pliant à l'esprit de l'œuvre littéraire tout en lui procurant un « surcroît d'expression » : Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 21-22.

²⁴ Les critiques se partagent sur ce point. Bertrand, par exemple, pense que Derain, seul, choisit la gravure sur bois pour illustrer *L'Enchanteur* : Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 17-18, tandis que Greet attribue à Apollinaire le choix de la xylographie, tant pour *L'Enchanteur*, avec Derain, que pour *Le Bestiaire* illustré par Dufy : Anne Hyde Greet, *Apollinaire et le livre de peintre*, *op. cit.*, p. 8, 74 et 150.

La gravure sur bois en noir et blanc

Que ce soit Apollinaire, indirectement, ou Derain, directement, ou tous deux réunis, qui aient fait le choix de la gravure sur bois pour illustrer *L'Enchanteur*, le fait est que l'artiste pratiquait cette technique depuis plusieurs années. Le LAM de Villeneuve-d'Ascq conserve par exemple des séries de bois de Derain de 1906²⁵ et celui-ci exposa des gravures sur bois au Salon des Indépendants de 1907²⁶. Derain n'innovait pas en ce retour à une gravure brute et archaïque. Il avait été précédé en ce domaine par Auguste Lepère, Paul Gauguin, Émile Bernard, Jacques Beltrand, Félix Vallotton et bien d'autres²⁷, même si chacun de ces acteurs du renouveau de la xylographie avait sa manière personnelle d'y contribuer. Il faut noter cependant que la très grande majorité des gravures sur bois, d'estampe ou d'illustration, diffusées en France avant 1914 était en couleurs, sous l'influence du Japonisme et de l'imagerie populaire²⁸. Or les travaux de Derain précédant ceux pour *L'Enchanteur* étaient déjà en noir et blanc. Apollinaire et/ou Derain confirmèrent donc ce choix pour la première édition Kahnweiler, en pensant sans doute que celui-ci correspondrait au mieux à la connotation médiévale du texte. L'option du noir et blanc donnait aussi une homogénéité typographique aux ouvrages, leur conférant une élégance – mais aussi un aspect austère – qui ne pouvait que satisfaire le jeune éditeur. Enfin, ce choix était aussi celui d'une certaine « facilité » en termes d'impression et de mise en œuvre de l'ouvrage. Il permit, en effet, à Kahnweiler de ne s'adresser, pour sa première édition, qu'à un seul imprimeur-typographe pour la reproduction du texte et des images.

Un même primitivisme pour le texte et les images

L'Enchanteur pourrissant comporte 32 gravures sur bois : 12 hors-texte, 7 lettrines, 7 culs-de-lampe et 5 frises dans le texte. Trois de ces bois gravés sont reproduits en **illustrations 1-6** (deuxième et onzième hors-texte) et 1-7 (cinquième hors-texte).

La disposition des gravures dans l'ouvrage, leur signification, leur proximité ou non avec le texte, leur facture etc. ont été largement étudiées et discutées²⁹. Toutes ces analyses convergent pour établir le haut niveau du « dialogue » que Derain réussit à établir entre ses illustrations et le texte d'Apollinaire. La disposition des gravures dans l'ouvrage, tout d'abord,

²⁵ Voir par exemple : *Picasso, Léger, Masson : Daniel Henry Kahnweiler et ses peintres*, exposition, Villeneuve-d'Ascq, LAM, 28 septembre 2013-12 janvier 2014, *op. cit.*

²⁶ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 102.

²⁷ Jean Adhémar, *La gravure originale au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 26-33.

²⁸ Jean-Michel Galland, « Les gravures sur bois des collections *Le Livre de demain* (Fayard) et *Le Livre moderne illustré* (Ferenczi) : un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres », dans *Nouvelles de l'estampe*, *art. cit.*, p. 38.

²⁹ Notamment, de manière très détaillée, par Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 15-40.

rappelle l'esthétique des livres enluminés du Moyen Âge, faisant ainsi écho aux sources médiévales du texte. Le rapport entre les images et le conte, ensuite, n'est pas strictement illustratif. Les gravures de Derain évoquent plutôt l'atmosphère mystérieuse et envoûtante de cette geste arthurienne. Le choix, enfin, de la gravure sur bois et les tailles volontairement brutes de Derain participent à l'homogénéité de l'ouvrage :

La convergence entre le texte et l'image est également, comme le souligne Jean Burgos, stylistique, la taille anguleuse des gravures, la brutalité des contrastes obtenus, l'exotisme exacerbé entrant en résonance avec la poésie d'Apollinaire qui se constitue alors³⁰.

Parmi les historiens du livre illustré, il y eut un moment débat entre les tenants d'un Derain illustrant *L'Enchanteur* de manière essentiellement décorative – à l'instar de Pierre Mornand et de J.-R. Thomé – et ceux appréhendant l'œuvre comme un exemple-type d'illustration « consonante » – comme Gérard Bertrand – :

Selon J.-R. Thomé, en illustrant le livre d'Apollinaire, Derain « dégagé des éléments temporels, sollicité par des accords de blanc et de noir plutôt que par le souci d'une paraphrase explicative... n'a en vue que la recherche de l'élément décoratif »³¹. Pierre Mornand³² entonne le même refrain : de belles compositions décoratives, mais d'Enchanteur ? Plus trace ! Est-ce à dire qu'il n'y a aucun rapport entre le texte et l'illustration ? Que Derain, tout en évitant l'écueil de la « paraphrase » n'a pas su éviter celui d'une recherche arbitraire de l'élément décoratif ? Ce n'est évidemment pas notre avis³³.

La cause fut entendue toutefois dans ce débat avec François Chapon, soulignant la concordance – tant de forme que de fonds – entre les images et le texte de l'ouvrage conçu à un moment où poètes et peintres n'avaient plus de références communes pour saisir la réalité :

Seule la coexistence de deux tempéraments proches, et mieux le voisinage de deux rythmes, l'un fait de mots, l'autre d'éléments plastiques, est justifiée comme un accord de deux réalités d'où pourrait naître d'ailleurs une tierce réalité qui résulterait de leur fusion. Le premier livre édité par Kahnweiler, *L'Enchanteur pourrissant*, est exemplaire de cette consonance³⁴.

Yves Peyré, enfin, considère *L'Enchanteur pourrissant* comme l'un des premiers véritables « livres de dialogue » entre poète et peintre :

En 1909 donc se place un fait très rare : l'impulsion donnée par Mallarmé et Manet est rappelée, elle apparaît dès lors comme le signe avant-coureur d'une vérité indubitable ; cette

³⁰ Extraits de la *Notice critique*, Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, *op. cit.*

³¹ J.-R. Thomé, « Derain, Dufy et Marcoussis illustrateurs de Guillaume Apollinaire », dans *Le Livre et ses amis*, n° 10, 1946, p. 31.

³² Pierre Mornand, « André Derain », dans Pierre Mornand, *Vingt-deux artistes du livre*, *op. cit.*, p. 135.

³³ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 25.

³⁴ François Chapon, *op. cit.*, p. 99.

nouvelle origine (seconde fondation en quelque sorte), *L'Enchanteur pourrissant* l'incarne, ce livre pare les premiers temps d'une forme d'aura, celle propre à l'annonce³⁵.

L'historien du livre retient d'ailleurs l'ouvrage au palmarès³⁶ des vingt plus belles réussites de ce genre, le « livre de dialogue », qu'il a largement contribué à mettre en lumière.

Un trio pour finaliser l'ouvrage

Derain passa l'été 1909 seul à Montreuil-sur-Mer et c'est là qu'il grava les bois de *L'Enchanteur*³⁷. Il échangeait avec Kahnweiler par courrier et ce dernier lui faisait parvenir des épreuves des bois³⁸. Il n'y a pas trace de collaboration, du moins directe, à ce stade entre Apollinaire et Derain. En revanche, dès la « rentrée », les trois « compères » collaborèrent étroitement avec l'imprimeur choisi par Kahnweiler, Paul Birault³⁹, pour mettre au point leur ouvrage, discutant ensemble page par page⁴⁰.

Le trio Apollinaire-Derain-Kahnweiler fit le choix d'une conception générale de l'ouvrage assez « austère ». Le format choisi, 27,5 x 20, est « moyen » pour un livre de luxe. La mise en page s'inspire de livres anciens, comme le précisait d'ailleurs le bulletin de souscription, avec, par exemple, une disposition des fins de chapitre en cul-de-lampe. Les choix typographiques contribuent à l'aspect archaïque du texte⁴¹. L'ouvrage est imprimé entièrement en noir et blanc à l'exception de la page de titre – reproduite en illustration 1-5 – où la mention de l'éditeur – Henry Kahnweiler, éditeur – et le titre sont en rouge⁴². Cette page de titre comporte également la marque « aux deux coquilles » des éditions Kahnweiler – illustration 1-4 –. Cet emblème fut conçu à l'occasion de cette première édition et nous revenons plus loin sur le contexte de sa création ainsi que sur sa signification. L'ouvrage n'est pas paginé. Il semble que ce fut un oubli pour cette première édition⁴³. Kahnweiler décida en tout cas de ne paginer aucune de ses éditions ultérieures⁴⁴. *L'Enchanteur* comporte de fait 84 pages. L'ouvrage était

³⁵ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 107.

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁷ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 116.

³⁸ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 100.

³⁹ L'imprimeur Paul Birault était installé en 1909 rue de Douai, près de la place Clichy. Il ne travaillait pas pour l'édition de luxe, du moins jusque-là, mais était proche du milieu des écrivains, poètes et artistes montmartrois. Apollinaire ne tarit pas d'éloge sur son travail : François Chapon, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁰ Voir par exemple : Anne Hyde Greet, *op. cit.*, p. 8 ou Michel Charzat, *op. cit.*, p. 120.

⁴¹ Voir les détails sur le choix des caractères Della Robbia etc. dans la *Notice analytique*, Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, illustré par André Derain, 1909, éd. galerie Kahnweiler, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, *op. cit.*

⁴² Contrairement à ce qui est indiqué parfois, l'emblème aux deux coquilles est imprimé en noir et blanc.

⁴³ François Chapon, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁴ À l'exception du *Glossaire* de Leiris et de Masson publié en 1939.

vendu sous forme brochée avec une couverture papier ne comportant que le titre du livre – ni le nom de l’auteur, ni celui de l’illustrateur –. Cette présentation extérieure, pour le moins « sommaire », a souvent été commentée. Il faut cependant se rappeler que les acheteurs de livres de luxe faisaient relier eux-mêmes, à leur goût, leurs achats. La plupart des éditions pour bibliophiles comportaient, malgré tout, des couvertures plus luxuriantes que celle de *L’Enchanteur*.

Une édition de luxe pour un public averti

Kahnweiler prit l’option d’une diffusion à tirage très limité, destinée aux bibliophiles, sur des papiers de luxe : 106 exemplaires numérotés, 25 exemplaires sur Japon ancien, 75 exemplaires sur vergé d’Arches et 6 exemplaires hors commerce. L’ouvrage était signé de la main de l’auteur et de l’illustrateur.

L’Enchanteur fut commercialisé par souscription, en distribuant des bulletins et en faisant paraître dans la presse spécialisée des avis⁴⁵. Les prix à la souscription étaient de 80 frs (Japon ancien) à 40 frs (vergé d’Arches) passant à 100 et 50 frs après le 15 novembre 1909⁴⁶. Les premiers souscripteurs de *L’Enchanteur* ne sont pas connus, contrairement aux éditions suivantes de Kahnweiler. Le marchand mit également en vente le livre lors d’expositions de « ses » peintres à l’étranger⁴⁷. L’ouvrage se vendit mal. Du fait de la mise sous séquestre de la galerie Kahnweiler en 1914, un bilan des ventes réalisées à cette date est possible : seuls 5 des 25 exemplaires sur Japon et 38 des 75 sur vergé avaient trouvé preneurs pendant ces cinq années. Le reste du stock fut écoulé au cours des ventes à Drouot⁴⁸.

L’œuvre avant tout d’Apollinaire

À l’examen du contexte ayant conduit à l’édition de *L’Enchanteur pourrissant*, il apparaît que celle-ci est avant tout l’œuvre d’Apollinaire. Le poète en conçut le texte bien sûr, sélectionna Derain pour l’illustrer, participa au choix de la gravure sur bois comme technique la plus à même d’accompagner son récit et contribua largement à l’architecture générale de l’ouvrage par une connaissance des livres anciens et une expérience de l’édition bibliophilique que ni Derain ni Kahnweiler ne possédaient. Il convint par ailleurs avec Derain des modalités

⁴⁵ Plusieurs avis dans la presse sont reproduits dans : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁶ *En souscription pour paraître le 15 novembre 1909, Guillaume Apollinaire, L’Enchanteur pourrissant illustré de gravures sur bois par André Derain*, Paris, H. Kahnweiler, 1909, [4] p.

⁴⁷ Voir par exemple : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 106 ou 113.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 100.

de son intervention. Celles-ci aboutirent *in fine* au rapport images-texte novateur qui caractérise cet ouvrage : une concordance de rythme plastique. Ce constat n'enlève évidemment rien aux mérites du peintre qui sut traduire dans ses gravures le primitivisme du texte de son ami et qui répondit ainsi parfaitement à ses attentes. Quant à Kahnweiler, il eut d'abord le mérite d'oser faire confiance au poète et à l'artiste dans leur œuvre commune, au même titre qu'il n'intervenait pas dans le travail de ses peintres. Il participa ensuite à la conception de l'ouvrage en contribuant certainement à lui conférer sa présentation générale « austère », en ligne avec ses propres convictions. Il est néanmoins raisonnable d'attribuer avant tout à Apollinaire l'esthétique générale de cette première édition du marchand.

La marque aux deux coquilles des éditions Kahnweiler : au-delà du calembour ?

Le sigle des éditions Kahnweiler

La marque aux deux coquilles des éditions Kahnweiler – illustration 1-4 que nous reprenons ci-dessous sur la figure 46 – fut créée lors des préparatifs de la publication de *L'Enchanteur pourrissant* et gravée sur bois par Derain.



Figure 46 La marque des éditions Kahnweiler (reprise de l'illustration 1-4)

Elle figura ensuite en page de titre de tous les ouvrages publiés par Kahnweiler, quelles que furent les raisons sociales successives de ses galeries, ainsi qu'en en-tête de ses courriers.

La signification première de cette marque est rapportée par tous les commentateurs des éditions Kahnweiler : selon une pratique d'imprimerie, tout bon ouvrage ne devrait pas comporter plus de deux « coquilles ». Ce sigle serait donc une sorte de calembour, bien dans l'esprit qui devait animer les réunions entre Apollinaire, Derain et Kahnweiler autour de leur projet d'édition. Nous nous sommes cependant posé la question d'une éventuelle signification plus profonde de cet emblème.

L'examen de la marque aux deux coquilles

Pour aborder cette recherche, il paraît utile en premier lieu d'étudier la composition du sigle. Deux « coquilles » sont disposées verticalement à gauche et à droite des initiales HK de l'éditeur. L'image est quasi symétrique par rapport à une verticale passant par la jambe droite du H, commune avec la jambe gauche du K. Il ne s'agit pas du « fond » et du « couvercle » d'un même coquillage mais bien de deux « fonds ». Les « fonds » sont en effet bombés tandis que les couvercles sont quasi plats. Or les cannelures font ressortir le relief des deux « coquilles ». Des « larmes » sont disposées par ailleurs autour des coquillages, de manière également symétrique. Ces « larmes » sont des éléments utilisés en héraldique, marquant la tristesse ou l'affliction.

Un sigle conçu par Apollinaire ?

Nous avons cherché ensuite à identifier le concepteur, ou le principal concepteur, de cet emblème, parmi le trio composé de Kahnweiler, d'Apollinaire et de Derain. Une collecte des divers commentaires effectués à ce sujet a donc été réalisée.

Le 16 février 1914, Apollinaire en personne signa, dans *Le Mercure de France*, un petit article à propos de l'imprimeur Paul Birault. Le poète, se référant à ses travaux pour *L'Enchanteur pourrissant*, rappelle l'anecdote de la pagination oubliée. Il salue ensuite la qualité de la typographie de l'ouvrage et conclut :

Ces cent quatre petits in-quartos, portant la marque à la coquille Saint-Jacques, dessinée par André Derain pour les éditions Kahnweiler, ont sauvé le renom typographique de la France au moment où tous les yeux en France s'étaient tournés pour admirer la typographie allemande, anglaise, belge et hollandaise⁴⁹.

Apollinaire ne précise donc pas qui fut le concepteur de la marque. Il indique simplement que ce fut Derain qui la dessina.

⁴⁹ Guillaume Apollinaire, « La vie anecdotique. M. Paul Birault. Catalogue de la bibliothèque de M. Éd. C. », dans *Mercure de France*, 16 février 1914, p. 882.

En 1959, Kahnweiler organisa à la galerie Louise Leiris une exposition pour les 50 ans de ses éditions. Le catalogue de ses ouvrages est préfacé par le libraire et éditeur Jean Hugues qui dresse un historique de l'activité d'éditeur du marchand. Commentant les caractéristiques des livres exposés, Jean Hugues précise :

La page de titre, imprimée en rouge et en noir, porte la belle marque de l'éditeur, dessinée par André Derain : le monogramme HK placé entre deux grandes coquilles (Apollinaire savait qu'un bon éditeur ne doit pas tolérer plus de deux « coquilles typographiques » dans un livre)⁵⁰.

Ce commentaire, effectué du vivant de Kahnweiler et avec son aval certainement, paraît donc attribuer à Apollinaire la « conception » de l'emblème.

François Chapon rapporte le sens connu du sigle – les « coquilles » typographiques – et en attribue à nouveau la paternité à Apollinaire, se référant sans doute à la préface de Jean Hugues :

La page de titre, toujours tirée en rouge et noir, s'orne de la célèbre marque dessinée par Derain : les deux coquilles. Elles indiquaient la proportion d'erreurs à ne pas dépasser, selon Apollinaire, par tout bon éditeur⁵¹.

Pour Pierre Assouline, l'emblème a bien été conçu par Apollinaire puis gravé par Derain, dans une version donc identique à celle de François Chapon. Assouline n'indique pas ses sources :

C'est Apollinaire qui l'invente mais c'est Derain qui dessine le sigle de l'éditeur : deux coquilles rouges tenues dans un rectangle et enfermant les initiales « HK » fondues l'une dans l'autre. Deux coquilles car c'est le maximum de fautes d'impression qu'un bon livre peut supporter...⁵².

Dans son ouvrage sur Guillaume Apollinaire, Laurence Campa rappelle que c'est Derain qui grava l'emblème des éditions Kahnweiler. Elle ajoute ensuite :

Avec beaucoup d'humour, Apollinaire leur attribua aussi un sens figuré : un livre bien édité ne devant jamais compter plus de deux fautes typographiques, ou « coquilles », les ouvrages de Kahnweiler comprendraient uniquement celles de son emblème⁵³.

Dans cette version, le sigle pourrait donc avoir été créé par Derain, ou par Kahnweiler puis gravé par Derain, et Apollinaire ne lui aurait donné qu'ensuite un sens humoristique. Le

⁵⁰ Jean Hugues, dans *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, Paris, galerie Louise Leiris, *op. cit.*, préface, p. 5.

⁵¹ Daniel Henry Kahnweiler, *marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 64.

⁵² Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 96.

⁵³ Laurence Campa, *op. cit.*, p. 291.

concepteur de l’emblème avait donc peut-être en tête une signification première, non précisée, pour cette image. Laurence Campa n’indique pas non plus ses sources.

Michel Charzat rappelle que ce fut Derain qui grava la marque « aux deux coquilles » mais ne se prononce pas sur son concepteur⁵⁴.

En conclusion de cette revue, il paraît assez probable que ce soit Apollinaire qui ait conçu l’emblème des éditions Kahnweiler, en suivant ainsi le commentaire de Jean Hugues, plus ou moins repris ensuite par les intervenants ultérieurs. Rappelons que le poète était largement intervenu dans la réalisation de *L’Enchanteur*, en choisissant lui-même l’illustrateur et peut-être la technique de gravure. Ayant une bonne connaissance des livres et de la bibliophilie, Apollinaire s’impliqua également, de manière significative, dans la confection finale de l’ouvrage, y compris chez l’imprimeur Birault. Il semble donc cohérent que le poète ait aussi conçu, ou proposé à Kahnweiler, cet emblème. Le fait, enfin, que, dans son article de 1914, Apollinaire n’en revendique pas la paternité n’est pas un contre-argument probant. Une telle mention aurait en effet pu apparaître comme déplacée. Nous retiendrons donc cette hypothèse, sans pour autant s’en tenir à la signification du sigle qui lui est attachée.

Un simple calembour ou une marque caractérisant les éditions Kahnweiler ?

Sur la base de cette « hypothèse Apollinaire », d’une part, et de l’analyse de l’image effectuée, d’autre part, nous avons donc cherché à interpréter plus avant l’emblème, avec l’idée qu’une personnalité comme Apollinaire – ou même Derain ou Kahnweiler – dissimulait souvent sous une boutade un concept plus essentiel.

Apollinaire était passé maître en sens caché ou faux semblant. Comme l’indique Laurence Campa, « Apollinaire se plaisait à décontenancer son lecteur en feignant de l’éclairer »⁵⁵. L’année même de parution de *L’Enchanteur*, il avait, par exemple, créé de toutes pièces le personnage de Louise Lalanne, poétesse et critique littéraire, qui tenait une rubrique sur la littérature féminine dans la revue *Marges* d’Eugène Montfort⁵⁶.

Dans ces conditions, nous émettons ici l’hypothèse qu’Apollinaire a d’abord voulu, avec ce sigle, schématiser le projet de l’éditeur Kahnweiler ou, du moins, l’idée que le poète s’en

⁵⁴ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁵ Laurence Campa, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 269.

faisait, avant de donner à la marque ainsi conçue un sens cocasse, qui, lui-même, fait écho à l'ironie ou à la « loufoquerie » des textes prisés par le jeune marchand.

Cet emblème pourrait donc, selon nous, symboliser la réunion de l'art et de la poésie, dualité bien connue, représentée par les deux coquilles. Les initiales HK, en position médiane, rappelleraient alors le rôle de médiateur de Kahnweiler. Le concepteur prit soin d'établir une stricte symétrie entre les deux parties de l'emblème, affichant ainsi l'idée d'une parité entre les deux arts : l'image n'aura pas à être servile. Que peuvent alors signifier les larmes qui entourent les coquillages ? Sans doute la difficulté de l'entreprise, comme d'ailleurs celle d'éviter de laisser plus de deux « coquilles » dans un ouvrage imprimé...

Apollinaire était bien placé pour concevoir un tel sigle, lui qui fréquentait autant les peintres que les poètes ou les écrivains, et qui cherchait à s'imposer comme critique d'art⁵⁷. Lorsqu'il pensait, à l'époque, à Kahnweiler, le poète avait bien en tête la particularité de son œuvre d'éditeur, celle d'allier poésie et peinture, vers et tableaux :

À Henry Kahnweiler

Vous êtes le premier, Henry, qui m'éditâtes ;
Il faut qu'il m'en souviennne en chantant votre loy.
Que vous célèbrent donc les vers et les tableaux
Au triple étage habité par les trois Hécates !⁵⁸

Si l'on revient par ailleurs au court article d'Apollinaire de 1914 sur les travaux de l'imprimeur Birault, on peut noter que le poète rapporte l'anecdote de l'oubli de la pagination de *L'Enchanteur* – dont toutes les parties prenantes de l'édition ne s'aperçurent qu'après tirage – alors qu'il ne dit mot sur la signification cocasse, dans la même veine anecdotique, de l'emblème d'éditeur du marchand.

Si nous n'avons aucun témoignage direct permettant de conforter l'interprétation, proposée ici, de cette marque, du moins celle-ci paraît-elle plausible. Les dissensions qui apparurent ultérieurement entre le marchand et le poète, puis entre le marchand et « son » peintre, pourraient expliquer pourquoi ce sens premier du sigle « aux deux coquilles » aurait ensuite été comme « occulté » par tous les protagonistes de cette première édition.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁵⁸ Dédicace datée du 28 novembre 1910 sur l'exemplaire d'*Hérésiarque et Cie* appartenant à Kahnweiler. Source : archives de la galerie Louise Leiris, citée par Pierre Assouline : Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 107.

Des recherches complémentaires seraient bien évidemment nécessaires pour étayer cette hypothèse.

Saint Matorel de Max Jacob et de Picasso (1911) : un second choix pour l'illustrateur

*Saint Matorel*⁵⁹ est le second ouvrage édité par Kahnweiler. Il s'agit de la première édition de Max Jacob et du premier livre illustré par Picasso⁶⁰. Premier d'une trilogie d'œuvres d'inspiration mystique et fantasque de Max Jacob, toutes éditées par Kahnweiler, cet ouvrage doit l'essentiel de sa renommée aux gravures cubistes de Picasso qui l'accompagnent. La consonance de ces illustrations avec le texte a fait l'objet, en revanche, de controverses. Comme pour *L'Enchanteur*, nous concentrons notre analyse sur le rôle des différents acteurs de cette édition et sur le rapport texte-images du livre.

L'ami et le poète en quête d'un éditeur

L'Enchanteur pourrissant parut en novembre 1909. Sans tarder, Kahnweiler s'adressa à son autre ami et poète Max Jacob pour préparer une prochaine édition. Apollinaire était maintenant « lancé »⁶¹. Max Jacob n'avait jamais été édité et menait une existence très difficile. Au cours de l'automne 1909, il avait eu sa première « apparition »⁶² et était entré dans une phase à la fois mystique et d'intense création littéraire⁶³. La proposition de Kahnweiler le motiva dans son travail, à la fois d'écriture et d'assemblage de pièces éparses préexistantes. Le manuscrit de *Saint Matorel* fut prêt très rapidement, aux environs d'avril 1910.

Un texte mystique et « loufoque »

Gérard Bertrand résume la trame du livre :

La trame du *Saint Matorel* de Max Jacob est fort simple, si le mélange des genres, la variété du style, ont de quoi dérouter au premier abord. Le poète lui-même la résume fort bien dans la prière d'insérer :

⁵⁹ Max Jacob, *Saint Matorel*, illustré d'eaux fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1911, non paginé [104] p.

⁶⁰ Une pointe-sèche de Picasso – deux saltimbanques – avait cependant déjà accompagné les exemplaires de tête d'un ouvrage d'André Salmon édité en 1905 : Sebastian Goepfert, Herma Goepfert-Frank, Patrick Cramer, *Pablo Picasso : catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, P. Cramer, 1983, p. 12.

⁶¹ Apollinaire publiera en 1910 plusieurs ouvrages dont, chez Stock, *L'Hérésiarque et compagnie*.

⁶² À la suite notamment de plusieurs « apparitions », Max Jacob se convertit au catholicisme. Picasso fut son parrain de baptême le 18 février 1915 : Béatrice Mousli, *Max Jacob, op. cit.*, p. 159.

⁶³ *Ibid.*, p. 90-96.

« Max Jacob a choisi son héros dans les quartiers pauvres de Paris ; au milieu d'un petit monde qu'il peint avec amour, il a créé une sorte de Hamlet qui mourra dans un monastère frappé de la grâce divine, non sans avoir converti un de ses anciens compagnons de lutte. Tous deux revivent aux cieux avec un décor dont l'apparente fantaisie s'appuie sur les plus antiques traditions religieuses. »

Précisons qu'une fois arrivé dans les régions célestes, Matorel se voit de nouveau exposé à toutes sortes de tentations, mais qu'il en triomphe aisément et qu'il est canonisé⁶⁴.

Saint Matorel, et la trilogie dans son ensemble, rend compte, sous des aspects « loufoques », de l'authentique expérience mystique du poète. Cette œuvre est donc largement autobiographique. Dans ses propres courriers, Max Jacob n'hésitait d'ailleurs pas à s'identifier avec son « héros »⁶⁵. Comme Matorel, le poète n'avait connu qu'un seul amour féminin, celui d'une certaine Cécile⁶⁶, que l'on retrouve dans *Saint Matorel* sous le nom de Léonie. Et, comme Matorel, converti, Max Jacob s'efforça, sa vie durant, de se départir de ses tendances homosexuelles, notamment en se réfugiant à Saint-Benoît-sur-Loire :

Tout comme pour son créateur, l'amour de Léonie sera le seul et unique amour féminin. Et Matorel confesse « j'ai été sodomite, sans joie il est vrai, mais avec ardeur »⁶⁷.

Une œuvre cubiste ?

L'appréhension en tant que « littérature cubiste » de la trilogie des *Matorel* a été discutée comme ce fut le cas pour *L'Enchanteur*. Gerald Kamber⁶⁸ confirme l'existence d'une analogie entre l'expression plastique des cubistes et l'écriture de Max Jacob. Philippe Geinoz⁶⁹ pense, au contraire, que ce sont les œuvres d'Apollinaire et de Reverdy qui, avant tout, relèvent de cette appellation de « littérature cubiste ». Kahnweiler lui-même semble, selon François Chapon, avoir pris part au débat :

Le premier à sourire de l'étiquette « cubisme littéraire » appliquée, par une hâte de commodité, à ces trois poètes [Apollinaire, Jacob, Reverdy], il [Kahnweiler] comprit que leur conception du poème, surtout chez les deux derniers, répudiait à son tour un art d'imitation, une virtuosité descriptive, pour leur préférer un dépassement de la réalité, qui atteindrait une réalité propre à l'art⁷⁰.

⁶⁴ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁵ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁸ Gerald Kamber, *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore, London, Johns Hopkins press, 1971, 182 p.

⁶⁹ Philippe Geinoz, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ François Chapon, *op. cit.*, p. 95.

Matsui Hiromi, enfin, présente, dans une publication récente, *Saint Matorel et Le Siège de Jérusalem* comme des archétypes de textes cubistes⁷¹.

Une étape importante pour Max Jacob

Kahnweiler demanda à Max Jacob un texte à éditer au moment précis où le poète était entré dans une phase aigüe de création. Le fait même d'avoir à produire un manuscrit l'aida certainement à canaliser son imagination et sa fougue. Il rejoignit assez vite sa famille à Quimper où il entama une période – 1910-1913 – particulièrement productive dans sa carrière littéraire :

Trois années de *Nuage de feu* au sein duquel il ne cesse d'écrire et de mettre au point tous les textes endormis⁷².

L'édition par Kahnweiler de *Saint Matorel* puis des deux autres textes de la trilogie joua donc un rôle déterminant dans le développement de l'œuvre du poète.

Max Jacob se sentait par ailleurs en « compétition », amicale mais réelle, avec Apollinaire dans le champ de la poésie⁷³. Le fait d'être, lui aussi, édité, et par Kahnweiler, fut donc à ses yeux un élément important. La dédicace de son livre à son « concurrent »⁷⁴ peut sans doute s'interpréter dans ce contexte⁷⁵.

Picasso : un second choix !

Pour les illustrations, Kahnweiler s'adressa d'abord à Derain, pensant sans doute, avec *Saint Matorel*, renouveler l'édition réussie à ses yeux de *L'Enchanteur*. Du fait de sa maîtrise de la gravure sur bois notamment, Derain était en effet à nouveau le mieux placé des artistes de la galerie pour illustrer ce texte de Max Jacob⁷⁶. Ni Picasso, ni Braque, ni Vlaminck n'avaient par ailleurs illustré jusque-là. Braque, par exemple, ne fera ses premières armes d'illustrateur qu'en 1918⁷⁷ et Vlaminck qu'en 1920-1921⁷⁸. Trop heureux de se faire éditer, Max Jacob ne

⁷¹ Matsui Hiromi, « Cubisme et poésie – "L'esprit cubiste" et les livres illustrés dans les années 1910 », dans *Textimage*, art. cit.

⁷² Hélène Henry, « Les yeux ouverts sur l'Art Moderne », dans *Max Jacob et les artistes de son temps : de Picasso à Dubuffet*, exposition, op. cit., p. 27.

⁷³ Béatrice Mousli, op. cit., p. 102-103.

⁷⁴ *Saint Matorel* comporte une dédicace imprimée à Guillaume Apollinaire.

⁷⁵ Voir aussi à ce sujet : Hélène Henry, « Les yeux ouverts sur l'Art Moderne », dans *Max Jacob et les artistes de son temps : de Picasso à Dubuffet*, exposition, op. cit., p. 28.

⁷⁶ Gérard Bertrand, op. cit., p. 99.

⁷⁷ Pierre Reverdy, *Les ardoises du toit*, gravures sur bois d'après Georges Braque, Paris, Impr. P. Birault, 1918, [97] p.

⁷⁸ Vlaminck s'était cependant fait la main à la gravure sur bois et Kahnweiler avait édité en 1909 des planches à son nom : Marcel Sauvage, *Hors du commun : Maurice Vlaminck, Maurice Savin*, op. cit., p. 234.

paraît pas s'être préoccupé outre mesure du choix de l'illustrateur. Il devait cependant savoir que Kahnweiler allait s'adresser à Derain et, par analogie avec l'édition à venir des *Œuvres burlesques*, ce choix devait lui convenir. À ce stade donc, Kahnweiler se préparait à éditer un ouvrage dont l'architecture générale aurait, sans doute, été proche de celle de *L'Enchanteur*, déjà paru, ou de celle des *Œuvres burlesques*, à venir.

Mais Derain se récusait fermement, pour deux motifs : « C'est une œuvre admirable qui ne me laisserait aucune place » et « les préoccupations qui font l'objet de mon travail sont complètement absentes de ce livre »⁷⁹. Derain connaissait Max Jacob depuis plusieurs années, même s'il fut sans doute plus proche d'Apollinaire. Mais la « conversion » de Max Jacob était toute récente et son texte, empreint de préoccupations mystiques, désarçonna sans doute le peintre, du moins sur le moment. Il accepta d'ailleurs, peu après, d'illustrer le second ouvrage de la trilogie des *Matorel* – *Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent* –. Mais, à ce stade, les efforts conjugués de Kahnweiler et de Max Jacob ne le firent pas revenir sur son refus⁸⁰.

Kahnweiler dut alors trouver pour *Saint Matorel* une alternative et il s'adressa à Picasso. Ce « second choix » de Kahnweiler peut s'expliquer par les liens étroits qu'entretenaient le poète et le peintre depuis 1901. Ils avaient même partagé une chambre à des moments difficiles et Max Jacob avait été l'un des rares amis de l'artiste à le suivre dans l'aventure des *Demoiselles*. Picasso pouvait donc difficilement refuser d'illustrer le texte de son ami. *Saint Matorel* paraît cependant n'être l'œuvre ni d'un tandem poète-artiste qui se serait auto-choisi, comme cela avait été le cas pour *L'Enchanteur*, ni d'une association longuement mûrie par l'éditeur, comme nous en verrons plusieurs exemples pendant l'entre-deux-guerres.

Dans ces conditions, il nous faut considérer avec circonspection les considérations ayant trait au rôle décisif de Kahnweiler quant à la conception, avec *Saint Matorel*, d'un ouvrage cubiste illustré par un cubiste, ainsi que l'affirme, par exemple, Matsui Hiromi :

La place de Kahnweiler dans ce processus dépasse d'ailleurs de loin celui d'un simple intermédiaire. Premier marchand de tableaux cubistes de Picasso et de Braque après 1907, et premier éditeur d'Apollinaire et de Jacob après 1909, Kahnweiler fut en effet sans doute le meilleur interprète du cubisme pictural et du cubisme littéraire⁸¹.

⁷⁹ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁰ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 90.

⁸¹ Matsui Hiromi, *art. cit.*, p. 2.

L'expérience de l'eau-forte et de la pointe-sèche

Lorsque Picasso accepta d'« illustrer » *Saint Matorel* à l'été 1910, il n'avait pas jusqu'à vraiment pratiqué l'illustration comme nous l'avons indiqué plus haut. En revanche, il gravait depuis plusieurs années à l'eau-forte ou à la pointe sèche, ayant été initié à ces techniques par ses amis espagnols et notamment par Ricardo Canals. Vollard lui avait acheté en 1904-1905 des séries d'eaux-fortes et de pointes sèches sur le thème des « saltimbanques » qu'il publia d'ailleurs en 1913⁸². En 1909, Kahnweiler avait lui-même édité plusieurs pointes-sèches de Picasso⁸³. Pour le *Saint Matorel*, Picasso fit donc le choix de l'eau-forte, une technique qui correspondait à son expérience, d'une part, et au type de dessin qu'il souhaitait joindre au livre, d'autre part.

Une édition particulièrement « économe »

Dans le contexte que nous venons de décrire, les prestations de Picasso pour *Saint Matorel* ne pouvaient être que limitées. Kahnweiler s'entendit sans doute avec le peintre sur le nombre d'eaux-fortes hors-texte – en l'occurrence quatre – qui seraient jointes à l'ouvrage, comme nous en avons trace pour la préparation de l'édition du *Siège de Jérusalem*⁸⁴. Le marchand aurait pu faire compléter cet accompagnement « principal » par des éléments décoratifs traditionnels des livres de luxe, comme des bandeaux ou des culs-de-lampe réalisés, au besoin, par un autre artiste. Ce ne fut pas le cas. Une telle option d'« illustration », fuyant tout élément décoratif, est singulièrement différente du parti pris pour *L'Enchanteur*. Elle concentre l'attention du lecteur sur le sens à donner au texte comme aux illustrations ainsi que sur la perception de leur dialogue éventuel. Cette conception « économe » de l'architecture d'un livre⁸⁵ imprègne en fait une large part de l'œuvre d'éditeur du marchand, ce que résume bien François Chapon :

L'économie, au sens premier du terme, où Kahnweiler a conçu ses éditions, est orientée avant tout vers la qualité de chacun des messages délivrés, vers l'espèce de nécessité interne qui agrège ces deux formes de l'expression créatrice. Le rapport est si fort qu'il se passe non seulement des grandes marges, des suites, des remarques, des états, de la surabondance des vignettes, bref de toutes les particularités en usage dans la librairie de luxe, mais qu'il exige la plus grande simplicité – presque la nudité quant aux accessoires – pour que se manifeste, se concentre, sans déviation possible, la fusion texte-image où réside l'intérêt du livre⁸⁶.

⁸² J.-R. Thomé, « Pablo Picasso », dans Pierre Mornand, J.-R. Thomé, *Vingt artistes du livre*, *op. cit.*, p. 224.

⁸³ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴ Kahnweiler convenait au préalable avec les artistes du nombre et du prix des illustrations à effectuer. Voir par exemple, pour le *Siège de Jérusalem* : Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁵ Cette conception est à mettre en rapport avec l'état d'esprit « luthérien » de Kahnweiler : Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶ François Chapon, *op. cit.*, p. 121.

Il y a lieu cependant de réaliser la part liée aux circonstances dans cette orientation éditoriale.

Illustration ou accompagnement artistique et amical du texte ?

Les quatre eaux-fortes de Picasso relèvent du « cubisme analytique » que, comme Braque, l'artiste pratiquait à cette période⁸⁷. Dès lors, elles ne sont pas facilement interprétables. Or ces illustrations ne sont pas légendées dans l'ouvrage⁸⁸. Picasso les avait cependant dénommées en marge des planches, dénominations qui figurent au catalogue des œuvres gravées de l'artiste⁸⁹. Sans que le lecteur non averti puisse le deviner, ces eaux-fortes « représentent » donc : « Mademoiselle Léonie » (illustration 1-9), « La Table » (illustration 1-10), « Mademoiselle Léonie dans une chaise longue » et « Le Couvent ».

Depuis la parution de *Saint Matorel*, il y a débat sur la nature de ces gravures insérées dans l'ouvrage. S'agit-il d'une réelle « illustration » du texte ? Ou d'un accompagnement sélectif de celui-ci, auquel l'artiste se serait prêté par amitié pour l'auteur ? Nous donnons ici quelques éléments de ce débat.

Pour Gérard Bertrand, Picasso se serait contenté d'insérer dans l'ouvrage des « exercices cubistes », comme il les pratiquait alors, ne se rattachant qu'à des éléments anecdotiques du texte :

Si l'on espère trouver dans *Saint Matorel* une tentative comparable à celle de Derain dans *L'Enchanteur* ou à celle de Dufy dans le *Bestiaire* pour capter le sens profond d'un texte et pour faire dialoguer la lettre et l'image, la déception sera cruelle. Picasso ne s'en tient qu'à l'anecdotique, ne sollicite le texte qu'avec l'espoir d'y découvrir l'occasion de traiter ses thèmes favoris du moment, portrait en pied, nature morte, femme dans une chaise-longue⁹⁰.

François Chapon élargit ce constat, propre au cas de *Saint Matorel*, en rappelant que Picasso a toujours été rétif à la notion même d'illustration :

La démarche créatrice de Picasso lui interdit de plier sa réalité à celle d'un autre. De là qu'à part de très rares livres – *Le Chant des morts* et la maigre édition d'Iliad notamment – où les préoccupations plastiques du peintre se prêtaient à la conjoncture, Picasso n'a jamais abdiqué son indépendance par rapport au texte. L'illustration reste le plus souvent pour lui l'occasion

⁸⁷ Picasso utilisa cette « technique » pour réaliser, par exemple, cette même année 1910, les portraits de ses deux marchands, l'ancien, Vollard, au printemps, et le nouveau, Kahnweiler, à l'automne.

⁸⁸ Pas plus que les bois de Derain ne le furent pour *L'Enchanteur*. Ce fut l'un des partis pris de Kahnweiler pour ses éditions. Cette pratique devint courante pendant l'entre-deux-guerres du moins pour l'illustration de textes contemporains.

⁸⁹ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 98. Pour Matsui Hiromi, les « titres » des gravures de *Saint Matorel* auraient été l'œuvre de Geiser, l'auteur du catalogue raisonné des œuvres gravées de Picasso : Matsui Hiromi, *art. cit.*, p. 2, note 23.

⁹⁰ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 91.

d'étendre ses recherches du moment à telle ou telle technique de gravure, ou à tel registre d'inspiration. Qu'elles conviennent au coéquipier, c'est plutôt le souhait, semble-t-il d'une affinité amicale que le résultat d'une lecture attentive⁹¹.

Après avoir étudié d'autres travaux d'illustration de Picasso, Stéphanie Depoisse confirme l'analyse de Chapon :

Indépendant et ambitieux, Picasso n'était certainement pas prêt à sacrifier une once de sa liberté créatrice ; il n'était pas prêt à se plier aux exigences de la collaboration⁹².

Abraham Horodisch observe cependant qu'au moins certaines des gravures de Picasso pour *Saint Matorel* présentent un lien, même anecdotique, avec le texte de Max Jacob, ce qui sera beaucoup moins évident pour les « illustrations » que l'artiste produira, peu après, pour *Le Siègne de Jérusalem*⁹³.

Tant Gérard Bertrand que François Chapon soulignent la qualité plastique de ces gravures, comme le fait ici Gérard Bertrand :

Mais si l'on accepte maintenant de juger ces mêmes gravures sur leurs seules qualités plastiques, on pourra sans restriction aucune céder à l'attrait de leur beauté singulière, où s'allient délicatesse de l'exécution et sûreté du geste⁹⁴.

Et, tout au moins pour le cas de la gravure de « Mademoiselle Léonie » (illustration 1-9), tous deux s'accordent pour trouver une correspondance de forme entre le texte de Max Jacob et l'image de Picasso :

Cette discontinuité et ces incohérences du discours, ces associations d'idées saugrenues, toute cette poésie émouvante et cocasse d'un langage saisi au vol, il n'y avait que l'écriture cubiste qui pût les transmuier en réalités plastiques⁹⁵.

Pour François Chapon, cependant, cette « consonance », avérée, entre la gravure de Léonie et le texte ne serait que « fortuite », liée aux préoccupations artistiques du moment de Picasso :

Cette adéquation du trait au texte nous paraît fortuite. Elle participe d'ailleurs d'une parenté plus haute qui est celle des esprits. Il s'est trouvé que l'illustrateur a retenu l'héroïne parce qu'il s'intéresse alors au corps humain. L'équivalence des processus de création – toujours avec des processus différents, ici la ligne, les valeurs de la tonalité, là les mots – a préparé une heureuse connivence autour d'un type romanesque⁹⁶.

⁹¹ François Chapon, *op. cit.*, p. 101.

⁹² Stéphanie Depoisse, « Apollinaire et Picasso : les frontispices d'Alcools et Calligrammes ou les exigences de la collaboration », dans *Poésie et illustration*, *op. cit.*, p. 348.

⁹³ Abraham Horodisch, *Picasso as a Book Artist*, Cleveland (Ohio), New York, the World publ., 1962, p. 23.

⁹⁴ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁹⁶ François Chapon, *op. cit.*, p. 104.

Plus récemment, Yves Peyré est venu contredire, au moins en partie, Gérard Bertrand et François Chapon. Après avoir convenu que Picasso avait essentiellement fait part, dans *Saint Matorel*, de l'état de ses recherches, il conclut en effet :

Picasso ne s'est guère ému de la phrase disloquée ou tire-bouchonnée de son ami, il s'est imposé brutalement en visiteur quelque peu sans-gêne. Et, miracle, il a eu raison, c'est en ne s'attardant pas à la lettre possible qu'il touche à l'esprit. On peut difficilement dépasser en justesse ces deux accords⁹⁷.

Dès lors, l'historien du livre retient *Saint Matorel*, comme *L'Enchanteur*, parmi les plus belles réussites de dialogue entre un peintre et un poète⁹⁸.

Matsui Hiromi, enfin, confirme l'avis de Peyré quant au rapport images-texte de l'ouvrage, en allant même jusqu'à « inverser la charge de la preuve » :

Contrairement à la conception habituelle de l'illustration, qui explique ou décore le texte, les images réalisées par Picasso dans ce premier livre cubiste sont elles-mêmes expliquées ou identifiées par le texte de Max Jacob. Elles constituent donc un espace « laboratoire » où Picasso se consacre à l'expérimentation plastique, le texte de Jacob lui servant de longue légende pour indiquer le sujet de ses illustrations énigmatiques⁹⁹.

Une concertation limitée

Picasso créa les illustrations de *Saint-Matorel* lors de son séjour à Cadaquès à l'été 1910, sans concertation aucune avec Max Jacob. Le poète avait quitté Paris pour Quimper. Kahnweiler assurait les liaisons avec l'un et l'autre par courrier. Lorsque le marchand avait indiqué à Max Jacob que Picasso avait accepté de se substituer à Derain, le poète s'en était réjoui¹⁰⁰. Il s'inquiéta cependant de la teneur des illustrations qu'allait produire l'artiste¹⁰¹. Mais il ne découvrit les gravures de Picasso qu'après coup. Kahnweiler alla même jusqu'à lui demander de rédiger un projet de bulletin de souscription pour l'ouvrage avant qu'il n'ait aperçu le travail de son ami ! Et Max Jacob, qui ne voulait sans doute pas quitter à ce moment-là « sa retraite » à Quimper, s'exécuta¹⁰². Picasso se préoccupa très tôt du choix des caractères d'imprimerie¹⁰³. Il rentra début septembre à Paris. Kahnweiler fit tirer les eaux-fortes par l'imprimeur Eugène Delâtre. Cet imprimeur montmartrois, et graveur lui-même, bien connu du milieu artistique, avait déjà tiré des gravures de Picasso, notamment *Le Repas frugal* en 1904.

⁹⁷ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁹ Matsui Hiromi, « Cubisme et poésie – "L'esprit cubiste" et les livres illustrés dans les années 1910 », dans *Textimage, art. cit.*, p. 3.

¹⁰⁰ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰¹ François Chapon, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰² *Ibid.*, p. 102.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 118.

L'impression du texte fut confiée au même Paul Birault qui avait œuvré pour *L'Enchanteur*. Il n'y a pas de témoignages quant à la participation – très probable – de Picasso et de Max Jacob à la mise au point et à l'impression du livre.

Même si les trois protagonistes de *Saint Matorel* se connaissaient étroitement et ne ressentent donc pas nécessairement le besoin de se rencontrer autour de leur projet pour le mettre au point, il apparaît donc que l'« architecture » de cet ouvrage, du choix de l'illustrateur jusqu'à la coordination entre les différents contributeurs, a été singulièrement plus improvisée et plus « distante » que celle que le trio Kahnweiler-Apollinaire-Derain mit en œuvre pour *L'Enchanteur*¹⁰⁴.

Cet historique de la genèse de *Saint Matorel* montre également la part de « circonstances » qui amena Kahnweiler à publier, pour sa seconde édition, un ouvrage hors « normes » traditionnelles de bibliophilie¹⁰⁵.

Une même présentation austère

Kahnweiler reprit pour la présentation de *Saint Matorel* l'essentiel des choix effectués pour *L'Enchanteur*. Les formats des deux ouvrages sont voisins : 27 x 20 pour *Saint Matorel*. L'impression est en noir et blanc à l'exception, comme pour *L'Enchanteur*, de la page de titre où les mentions de l'éditeur et du titre sont en rouge – illustration 1-8 –. Cette page de titre arbore bien entendu l'emblème aux deux coquilles des éditions Kahnweiler. La couverture papier comporte, cette fois-ci, en plus du titre, le nom de l'auteur – mais toujours pas celui de l'illustrateur –. L'ouvrage, non paginé, comporte 104 pages. *Saint Matorel* allie donc économie des illustrations et austérité de présentation.

Une édition prisée des collectionneurs de « Picasso »

Kahnweiler reprit à peu près les mêmes options de tirage que pour *L'Enchanteur* : 106 exemplaires numérotés dont 15 exemplaires sur Japon ancien, 85 exemplaires sur Hollande van Gelder et 6 exemplaires hors commerce.

Saint Matorel fut commercialisé par souscription comme *L'Enchanteur*¹⁰⁶. Les prix à la souscription étaient de 120 frs (Japon ancien) et 60 frs (Hollande)¹⁰⁷, soit en augmentation de

¹⁰⁴ Gérard Bertrand fait le même constat : Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵ Ce qui n'était pas vraiment le cas de *L'Enchanteur pourrissant*.

¹⁰⁶ Plusieurs avis publiés dans la presse sont reproduits dans : Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 104.

50 % par rapport à ceux de *L'Enchanteur*¹⁰⁸. Les premiers souscripteurs de l'ouvrage sont connus : Olivier Sainsère, Roger Dutilleul, Frank Burty-Haviland, P. Garanger, Curt Glaser, Vincenc Kramar, Paul Poiret, J. Florian¹⁰⁹. Il s'agit de clients de la galerie et de premiers collectionneurs d'œuvres de Picasso. L'ouvrage fut également mis en vente lors d'expositions à l'étranger¹¹⁰. Comme *L'Enchanteur*, l'ouvrage se vendit mal. Le bilan des ventes réalisées en 1914 indique 6 exemplaires sur Japon vendus, sur 15 et 26 sur Hollande, sur 85¹¹¹. Le reliquat fut vendu aux enchères à Drouot lors des vacations de 1921 à 1923.

Picasso : un second choix déterminant

Kahnweiler fit appel à Picasso pour illustrer *Saint Matorel* à la suite du refus de Derain. Contrairement à ce dernier, le peintre espagnol n'avait pas de culture bibliophile ni d'intérêt réel pour cette activité. Il réalisa donc, pour « illustrer » l'ouvrage, des gravures cubistes comme il en produisait à la même période en tant qu'estampes. L'esthétique générale de *Saint Matorel* – un nombre limité de gravures, en rapport lointain avec le texte, mais en phase avec l'esprit de celui-ci – découle dès lors pour l'essentiel de la décision prise par Kahnweiler de recourir à Picasso. Le marchand assumait ensuite de diffuser ce livre dont la présentation générale – sans compter bien sûr le « style » des gravures ! – ne pouvait que choquer les bibliophiles. Les deux premiers « modèles » d'édition de Kahnweiler – celui de *L'Enchanteur pourrissant* et celui de *Saint Matorel* – auxquels se rattacheront peu ou prou une bonne part de ses publications ultérieures, n'ont donc pas été « pensés » a priori par le marchand et réalisés ensuite sous sa gouverne en associant pour ce faire tel ou tel artiste à tel ou tel écrivain. En simplifiant notre propos, Apollinaire conçut le premier et Picasso réalisa, de fait, le second. Kahnweiler contribua ensuite, à la marge, à la réalisation finale de ces ouvrages. Mais, pour l'essentiel, le rôle du marchand fut d'entériner leur architecture générale, laquelle correspondait, bien entendu, à ses goûts.

¹⁰⁸ Nous ne disposons pas des éléments nous permettant de comparer ces prix de vente au prix de revient de l'édition de *Saint Matorel* et donc de déterminer le nombre d'exemplaires à vendre pour que la galerie Kahnweiler équilibre ses comptes pour cette opération. Nous savons seulement que Kahnweiler acheta le manuscrit à Max Jacob pour 150 frs. Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 100. Il semblerait que, pour ce prix, Kahnweiler ait également reçu du poète un paravent peint par Picasso qui faisait partie de son « mobilier » rue Ravignan...

¹⁰⁹ Par exemple : *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁰ Voir par exemple : *Ibid.*, p. 106 ou 113.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 104.

Les Œuvres burlesques de Max Jacob et de Derain (1912) : un retour à l'illustrateur de référence

Les éditions suivantes de Kahnweiler, *Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent*¹¹² et *Le Siège de Jérusalem*¹¹³, apparaissent comme des répliques des précédentes, par leur auteur, Max Jacob, et leurs illustrateurs, Derain puis Picasso. L'examen du contexte d'édition et des caractéristiques de ces deux ouvrages sera donc plus rapide que celui effectué pour les premières parutions.

Max Jacob, à nouveau

Les motifs qui ont conduit Kahnweiler à publier ce deuxième volume de la trilogie des *Matorel* ne sont pas connus. Après avoir été le premier éditeur d'Apollinaire puis celui de Max Jacob, le marchand aurait pu en effet chercher à publier un autre jeune poète « montant ». Ce ne fut pas le cas. Les échanges de courrier entre Kahnweiler et Max Jacob datant d'avril-mai 1910 indiquent que, dès cette époque, le poète avait prévu une suite à *Saint Matorel* et qu'il s'en était ouvert auprès du marchand¹¹⁴. Kahnweiler s'était-il alors engagé à éditer sa trilogie ? Max Jacob, toujours sans ressources et sans autre éditeur, ne demandait, lui, qu'à être réédité par le marchand. Il se plaignait d'ailleurs de la faiblesse du tirage de *Saint Matorel*, qui limitait, pensait-il, ses revenus et ne permettait qu'assez peu d'asseoir sa notoriété¹¹⁵. Dans ces conditions, il est évident que ce n'est pas lui qui, à cette période, aurait orienté Kahnweiler vers tel ou tel jeune auteur cherchant un éditeur, contrairement à ce qu'il fit au cours des années 1920. Apollinaire, désormais reconnu, aurait également pu jouer ce rôle d'introducteur auprès de Kahnweiler. Il n'est pas impossible cependant que, dès 1911, le marchand ait commencé à prendre quelques distances vis-à-vis du poète-critique d'art dont il n'appréciait guère les jugements en matière de peinture. Quoi qu'il en soit, Max Jacob, toujours établi à Quimper, remit à Kahnweiler son manuscrit des *Œuvres burlesques* au printemps 1911, peu après la parution de *Saint Matorel*.

¹¹² Max Jacob, *Les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1912, non paginé [156] p.

¹¹³ Max Jacob, *Le siège de Jérusalem : grande tentation céleste de Saint Matorel*, illustré d'eaux fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1914, non paginé [158] p.

¹¹⁴ François Chapon, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁵ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 106.

Une « folie mystique »

Le volume, rassemblant une suite de fragments, chansons, poèmes, pièces diverses, est censé présenter l'évolution psychologique de Jacob/Matorel ainsi que son parcours intellectuel et mystique. Fantaisie et « loufoqueries » sont au rendez-vous, comme cela est le cas pour *Saint Matorel*, voire en plus accentué ainsi que le poète le précisa lui-même :

La folie mystique fait des progrès ! Il faut avouer que le terrain était merveilleusement préparé chez l'auteur de pareilles loufoqueries¹¹⁶.

Derain : une préférence de Max Jacob

Il semble que, dès 1910, Derain et Max Jacob se soient entendus pour les illustrations du futur second volet des *Matorel*¹¹⁷. Michel Charzat attribue ce revirement de Derain, après son refus d'illustrer le premier volume, à un resserrement des liens entre le poète et le peintre autour de l'occultisme – Max Jacob était un « maître » en astrologie et en kabbale juive et chrétienne¹¹⁸ –. Il est certain en tout cas que Max Jacob préférait que ce soit Derain qui intervienne plutôt que Picasso. Quelle que soit l'admiration qu'il avait pour ce dernier, le poète devait en effet penser que des illustrations plus « conventionnelles » que celles du *Saint Matorel* accompagneraient mieux son nouveau texte. Kahnweiler approuva bien sûr ce « tandem » reconstitué.

Derain hésita entre le cuivre et le bois pour les illustrations et prit finalement cette dernière option¹¹⁹. Il grava ses bois durant l'été 1911. Le livre comporte 66 gravures, 1 hors-texte, 65 dans le texte dont 16 culs-de-lampe et 6 vignettes (illustrations 1-11 à 1-13). Comme le note Yves Peyré, *Les Œuvres burlesques* est l'un des rares ouvrages des éditions Kahnweiler dérogeant à l'« économie » des images¹²⁰.

Une même tonalité parodique pour le texte et les illustrations

L'artiste s'inspira des imagiers de la fin du Moyen Âge, almanachs, supplices, vanités et allégories ésotériques, en évitant cependant de faire un pastiche anachronique comme en faisaient à la même époque Émile Bernard et d'autres artistes¹²¹. À l'instar de Max Jacob qui

¹¹⁶ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁷ François Chapon, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁸ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁹ Daniel Henry Kahnweiler, *marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁰ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 110.

¹²¹ François Chapon, *op. cit.*, p. 106.

maniait dans son texte chansons de rues, comptines et autres complaintes, Derain apporta à ces formes anciennes un regard renouvelé et les traita de manière parodique.

Pour François Chapon, ces illustrations de Derain s'accordent parfaitement avec le texte. Il conclut son analyse des *Œuvres burlesques* en statuant :

Là se produit heureusement la similitude de rythmes qui fait l'harmonie d'un illustré moderne¹²².

Yves Peyré fait le même diagnostic, en soulignant au passage l'abondance des illustrations de Derain, plutôt exceptionnelle parmi les éditions de Kahnweiler :

Face à cette suite d'épisodes à la trame assez lâche, aux angles d'attaque poétiques fort divers, il laisse courir son propre rêve et la verve rigoureuse de son bois, il peuple intensément le livre – images nombreuses, tantôt allégoriques, tantôt réalistes –, il disperse son abondance à même le texte, rehaussant l'incohérence voulue, captant à son besoin la technique traditionnelle du bois ; le tout est un bouquet de mots et d'images au plus haut de l'accord¹²³.

Pour l'historien du livre, cependant, Derain n'atteindrait pas, avec cet ouvrage, le même niveau de dialogue avec le poète que celui démontré par *L'Enchanteur*, puisqu'il ne retient pas *Les Œuvres burlesques* parmi les meilleures réussites du genre¹²⁴.

Derain ou Picasso : un même « succès » mitigé

Le livre est de plus petit format que les précédentes éditions, 24 x 16,5 cm, et relativement « épais » puisqu'il comporte 156 pages. Comme pour *L'Enchanteur*, Kahnweiler n'eut besoin, pour son impression, que des services de Birault. Les tirages sont identiques au *Saint Matorel*.

Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent furent mises à la souscription début 1912. L'ouvrage n'eut pas plus de succès que les précédentes éditions de la galerie. En 1914, Kahnweiler avait placé 3 des 15 exemplaires sur Japon et 19 des 85 exemplaires sur Hollande¹²⁵. Les travaux relativement « classiques » de Derain pour *Les Œuvres burlesques* n'eurent donc pas plus de succès auprès des bibliophiles que l'accompagnement novateur de Picasso pour *Saint Matorel*.

¹²² *Ibid.*, p. 107.

¹²³ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁵ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 109.

Les Œuvres burlesques : un retour à l'illustrateur de référence

Comme nous le verrons à nouveau pour *Le Siège de Jérusalem*, Kahnweiler s'adressa en premier lieu à Derain pour illustrer chacune de ses éditions d'avant la Grande Guerre. L'artiste apparaît donc comme l'illustrateur de référence de la galerie à cette période. Cette « préférence » pour Derain semble partagée par les poètes, Apollinaire et Max Jacob. Ces derniers en ont peut-être été d'ailleurs les premiers artisans. Nous constaterons cependant que Kahnweiler aura toujours, à une période donnée, un illustrateur de référence, auquel il aura recours fréquemment et/ou en premier rang : après Derain, ce seront, pendant l'entre-deux-guerres, Juan Gris puis André Masson. Kahnweiler devait donc bien, lui aussi, avoir une préférence pour Derain en matière de livre illustré. *Les Œuvres burlesques* relèvent bien évidemment du même « modèle » d'édition que *L'Enchanteur pourrissant*. Doit-on dès lors imaginer que Kahnweiler préférait, du moins à cette époque, l'architecture générale de *L'Enchanteur* ou des *Œuvres burlesques* à celle de *Saint Matorel* ? Le marchand ne s'est évidemment pas exprimé à ce sujet.

Le Siège de Jérusalem de Max Jacob et de Picasso (1914) : un cas limite d'illustration

*Le Siège de Jérusalem*¹²⁶ est le dernier ouvrage édité par Kahnweiler avant la guerre.

La marque d'une fidélité en amitié ou celle de l'isolement du marchand ?

On peut s'interroger à nouveau sur les raisons de ces éditions répétées, par Kahnweiler, de textes de Max Jacob. Le marchand était maintenant « en froid » avec Apollinaire après la parution en début d'année 1913 de son ouvrage *Les Peintres cubistes : méditations esthétiques*. Quant à Max Jacob, il avait pris quelques distances vis-à-vis de son ami et éditeur puisqu'il s'était « compromis », aux yeux de Kahnweiler, avec le groupe de la Section d'Or, ces piètres imitateurs de Braque et de Picasso selon le marchand. Nous n'avons malheureusement pas de trace des échanges qui eurent certainement lieu à ce sujet entre le poète et le marchand pendant ces années 1912-1913. Le manuscrit du *Siège de Jérusalem* était prêt depuis la fin de l'année 1911¹²⁷. Kahnweiler ne se décida à l'éditer qu'au printemps 1913. Peut-être faut-il voir dans ce

¹²⁶ Max Jacob, *Le siège de Jérusalem : grande tentation céleste de Saint Matorel*, illustré d'eaux fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1914, non paginé [158] p.

¹²⁷ Sebastian Goepfert, Herma Goepfert-Frank, Patrick Cramer, *Pablo Picasso : catalogue raisonné des livres illustrés*, op. cit., p. 20.

décalage le délai nécessaire aux « ajustements » entre le marchand et le poète ? Cette troisième édition successive du même auteur – un fait qui ne se renouvellera pas – pourrait ainsi porter la marque de l'amitié qui liait Kahnweiler et Max Jacob, leur permettant de passer outre à un différend passager. Ces liens durables entre le poète et le marchand expliquent en tout cas toute l'énergie que développa Max Jacob pendant les années 1920 pour, en retour, aider son ami. Il est possible également que cette troisième publication reflète l'isolement relatif de Kahnweiler, au cours de ces années 1912-1914, vis-à-vis du monde littéraire parisien, après sa « brouille » avec Apollinaire. Un tel isolement serait d'ailleurs à rapprocher de la stratégie du marchand qui consistait, depuis 1909, à n'organiser aucun événement public en France impliquant « ses » peintres. Kahnweiler, souhaitant malgré tout continuer son œuvre d'éditeur, se serait alors trouvé « dépendant » du seul poète avec qui il maintenait des relations étroites. Cette hypothèse serait bien évidemment à étayer par des recherches complémentaires.

Une pièce de théâtre, cette fois

Si *Le Siège de Jérusalem* est bien une suite aux deux ouvrages précédents, Max Jacob s'est, à chaque fois, renouvelé dans la forme du récit, comme le précise Béatrice Mousli :

Une fois encore le texte diffère totalement en genre si ce n'est en ton des deux autres : *Le Siège de Jérusalem grande tentation céleste de Saint Matorel* se présente comme une pièce de théâtre, avec vingt-cinq rôles pour le « prologue » et quarante-deux pour le « drame » qui suit. Matorel est mort, et au ciel l'attendent les épreuves qui lui permettront d'atteindre le paradis et l'état de sainteté¹²⁸.

La tonalité du texte est cependant voisine, selon Sebastian Goepfert, de celle des précédents « épisodes » de la trilogie :

Cette pièce en trois actes reflète la quête mystique de Jacob, et l'on y trouve la trace de ses recherches sur la Cabale et l'astrologie. La lecture en est difficile, voire déconcertante pour le non-initié, de par les nombreuses références occultes qu'elle contient. Une foule de personnages de tous les temps et de tous les lieux ainsi que toute une faune aux attributs mystico-symboliques s'affrontent autour du pauvre Matorel dans une guerre sainte apocalyptique pour la conquête de la Jérusalem céleste. Plus encore que dans « Saint Matorel », Jacob entremêle le profane et le sacré, le grotesque et le sublime, le cocasse et le merveilleux, dans une atmosphère de rêve qui tourne au cauchemar¹²⁹.

Un nouveau recours à Picasso

Dès qu'il se fut accordé avec Kahnweiler, Max Jacob s'adressa lui-même à Derain pour les illustrations du *Siège de Jérusalem*. Alors que l'artiste était intervenu un an plus tôt pour accompagner *Les Œuvres burlesques*, il refusa de se plier à ce nouvel exercice, déconcerté

¹²⁸ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁹ Sebastian Goepfert, Herma Goepfert-Frank, Patrick Cramer, *op. cit.*, p. 20.

– disait-il – par le texte comme il l’avait été par celui de *Saint Matorel*¹³⁰. Les raisons de ces refus successifs – ou de son accord d’ailleurs pour *Les Œuvres burlesques* – sont difficiles à cerner. La teneur des trois volets de la trilogie est en effet assez voisine. Un lien pourrait être fait entre ces « humeurs » changeantes de Derain et sa personnalité, elle-même complexe, à l’image de sa peinture à cette période, traversée par des courants contraires.

Kahnweiler se tourna alors à nouveau vers Picasso plutôt que de solliciter, cette fois, Braque ou Vlaminck ou même Gris, tous en bons termes avec Max Jacob. Vlaminck, par exemple, n’avait pas encore pratiqué l’illustration mais il s’était « fait la main » dès 1909 à la gravure sur bois¹³¹. Il aurait donc certainement pu intervenir pour illustrer cet ouvrage. Il faut donc croire que la prestation de Picasso pour *Saint Matorel* avait suffisamment plu au marchand, par son caractère innovant à maints égards, pour qu’il fasse à nouveau appel à lui pour *Le Siège de Jérusalem*. Kahnweiler ne s’est malheureusement pas expliqué sur ce choix.

Dans une autre hypothèse, les péripéties liées aux illustrations de la trilogie des *Saint Matorel* – les hésitations de Derain, les recours en second rang à Picasso, le fait, pour Kahnweiler, de ne pas solliciter « ses » autres peintres etc. – pourraient être le reflet des tensions qui apparurent progressivement entre les artistes de la galerie, voire entre ceux-ci et le marchand. Ces péripéties annonceraient alors l’éclatement de l’équipe de la galerie Kahnweiler qui se produisit en août 1914, soit quelques mois après la parution du *Siège de Jérusalem*. Le déclenchement de la guerre ne semble pas, en effet, être à l’origine de cette dispersion mais paraît plutôt être l’évènement-cristallisateur des tensions qui préexistaient au sein de l’équipe.

Les meilleures conditions pour un dialogue réussi

Les relations entre Max Jacob et Picasso avaient toujours eu des hauts et des bas. Le départ du peintre à Montparnasse et l’isolement – relatif – du poète à Quimper les avaient pendant un temps éloignés. Pour resserrer leurs liens, Picasso avait fait en sorte, en avril 1913, que Max Jacob le rejoigne à Céret, bien avant donc qu’il ne fut question pour le peintre d’illustrer *Le Siège de Jérusalem*¹³². Le poète y passa en fait tout l’été. Après avoir accepté d’accompagner cette nouvelle édition de son ami, Picasso s’accorda, en juin 1913, avec Kahnweiler sur les eaux-fortes à fournir :

¹³⁰ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 99.

¹³¹ Marcel Sauvage, *op. cit.*, p. 234.

¹³² Picasso avait demandé à Kahnweiler de payer, sur son compte, à Max Jacob, toujours sans le sou, son voyage à Céret : *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 113.

Mon cher ami

Je ai bien lu tout ce que vous me dites au sujet des eaux-fortes à faire pour le livre de Max et je ferais deux ou trois côme vous voudrez au prix que nous avons entendu soit 860 ou 1290 Frs. Pour d'autres gravures si je en fais nous en reparlerons [...]¹³³

Le peintre grava donc les illustrations du *Siège de Jérusalem* avec Max Jacob à ses côtés. Le poète était lui-même artiste et profita de son séjour auprès de Picasso pour s'initier au dessin cubiste¹³⁴. On ne peut donc imaginer, a priori, meilleures conditions pour œuvrer à un « livre de dialogue » entre un poète et un peintre.

« Une solution extrême » pourtant

Mais Picasso, plus encore que pour *Saint Matorel*, suivit sa propre voie et s'acquitta de sa tâche en fournissant trois eaux-fortes sans rapport évident avec le texte de son ami : « Femme nue » (**illustration 1-15**), « Nature morte au crâne » (illustration 1-16) et « Femme ». Ces gravures, qui relèvent du « cubisme synthétique », sont difficilement interprétables et n'étaient pas plus légendées dans l'édition finale que celles insérées dans *Saint Matorel*. Leurs intitulés, rappelés ci-dessus, ne sont en effet connus que par les annotations de Picasso sur les tirages d'origine. Gérard Bertrand regrette d'ailleurs, plus encore que pour *Saint Matorel*, que l'éditeur n'ait pas jugé bon d'insérer dans le livre les titres donnés à ces eaux-fortes¹³⁵. Pour Abraham Horodisch, un lecteur non informé attribuerait à ces eaux-fortes de tout autres significations, en rapport, sans doute, avec le « drame » de Max Jacob¹³⁶ ! Pour donner un exemple de l'indépendance des illustrations de Picasso, Gérard Bertrand cite le cas de la « Nature morte au crâne » (illustration 1-16). Celle-ci se trouve en effet placée, dans l'ouvrage, en regard d'une scène d'orgie¹³⁷. Autant Gérard Bertrand avait considéré le portrait au burin de « Mademoiselle Léonie » (illustration 1-9) joint au *Saint Matorel* comme « un chef-d'œuvre qui nous conduit tout droit à l'essence même de la poétique jacobienne »¹³⁸, autant paraît-il réservé dans ses appréciations des « illustrations » du *Siège de Jérusalem*, relevant pour lui d'une « solution extrême » de la part de Picasso :

Il nous paraît seulement intéressant de relever qu'à la différence de ce qui s'est passé pour le *Saint Matorel*, Picasso a choisi pour cette seconde expérience de livre illustré une solution extrême ; en refusant d'accomplir son contrat d'illustrateur, en affirmant, non sans audace ni même une pointe de cynisme, sa volonté de demeurer complètement insensible aux impressions suggérées par l'œuvre littéraire, il a du moins le mérite de ne point céder aux

¹³³ Lettre de Picasso à Kahnweiler du 10 juin 1913 : *Ibid.*, p. 118.

¹³⁴ Sans trop de succès apparemment : Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁵ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁶ Abraham Horodisch, *Picasso as a Book Artist*, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁷ Gérard Bertrand, *op. cit.*, p. 102.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 110.

facilités de la paraphrase anecdotique et de la description servile. Conscient de son incapacité à recevoir de la parole poétique l'étincelle créatrice, il préfère rejeter tous les faux-semblants et faire œuvre parallèle¹³⁹.

Horodisch et Bertrand s'accordent donc sur le fait que Picasso a fait ici peu de cas de la narration dramatique du poète. Ces mêmes historiens du livre s'appesantissent en revanche sur le caractère accompli de ces eaux-fortes où le peintre use des tailles et des contretailles « pour atteindre à de surprenants effets de clair-obscur »¹⁴⁰, l'une des caractéristiques des gravures relevant du « cubisme synthétique ». Leur harmonie fascine le regard. Ces images intriguent également, comme le fait cette première « Femme nue » (**illustration 1-15**) notamment, avec son œil menaçant¹⁴¹. Dès lors, certains peuvent trouver, dans ces illustrations de Picasso, comme un « écho au pouvoir suggestif du texte de Jacob »¹⁴².

Après avoir rappelé les réticences de Picasso vis-à-vis de l'illustration – voir ci-dessus l'étude de *Saint Matorel* –, François Chapon développe une analyse de l'intervention du peintre pour *Le Siège de Jérusalem* voisine de celle d'Horodisch ou de Bertrand¹⁴³. Cet ouvrage ferait ainsi partie de ces « grands illustrés modernes » spécifiques – des « cas limite » en quelque sorte – où la consonance entre texte et image n'est plus qu'une affaire de « rythme » assorti. C'est en effet après avoir évoqué les illustrations du *Siège de Jérusalem* que François Chapon précise les caractéristiques de ces ouvrages :

Ces gravures [celles du *Siège de Jérusalem*] achèvent de nous préciser ce qui caractérise les éditions de Kahnweiler et de quelques-uns des grands illustrés modernes : l'illustration désormais affranchie de toute servitude descriptive, réalité autonome qui n'a de valeur propre qu'en prenant forme hors de toute sujétion, ne peut être qu'un rythme plastique accordé à celui qui naît de la lecture¹⁴⁴.

Yves Peyré, quant à lui, commente en des termes communs les deux ouvrages de la trilogie illustrés par Picasso¹⁴⁵. Visiblement cependant, l'historien du livre les différencie en termes de qualité de dialogue établi par l'artiste avec le poète puisque qu'il cite *Saint Matorel*, et non *Le Siège de Jérusalem*, parmi les plus belles réussites en ce domaine, ces livres que Peyré dénomme « décisifs »¹⁴⁶.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴² Sebastian Goepfert, Herma Goepfert-Frank, Patrick Cramer, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴³ François Chapon, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁵ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

Quant à Matsui Hiromi, il ne fait pas de distinction entre les deux ouvrages de Max Jacob illustrés par Picasso. Au même titre que *Les Ardoises du toit* de Reverdy et de Braque ou que *Saint Matorel*, *Le Siège de Jérusalem* fait donc partie de ces ouvrages « rencontre de deux univers parallèles, indépendants, mais fondamentalement associés l'un à l'autre »¹⁴⁷ :

Les illustrations de Picasso et de Braque entretiennent ainsi une relation d'interdépendance avec le texte, qui correspond à un esprit commun résonant dans deux espaces distincts. Il ne s'agit nullement d'une relation univoque, ni de la primauté de la peinture sur la poésie, ni celle de la poésie sur la peinture. Il s'agit plutôt d'une tentative parallèle de créer un dialogue dynamique entre la réalité et l'imagination, le visible et l'invisible, la vérité et le mensonge, dans la résonance de deux mondes indépendants, c'est à dire la créativité cubiste et la créativité littéraire¹⁴⁸.

Une édition à la veille de la guerre

Les caractéristiques de l'édition du *Siège de Jérusalem* – le format de l'ouvrage, 24,5 x 17 cm, le nombre de pages, 158, un « petit livre épais » donc, la présentation de la page de titre (illustration 1-14) – sont proches de celles des *Œuvres burlesques*, illustrations mises à part, bien entendu. Les gravures de Picasso furent tirées chez Eugène Delâtre et l'impression du livre fut réalisée par Birault. Les tirages sont identiques aux deux premiers volets de la trilogie. L'ouvrage fut commercialisé en janvier 1914. En août 1914, Kahnweiler avait vendu 5 des 15 exemplaires sur Japon et 10 des 85 sur Hollande. *Le Siège de Jérusalem* fut évidemment le dernier ouvrage du marchand édité avant la guerre.

Le Siège de Jérusalem : un cas limite d'illustration

La dernière édition de Kahnweiler avant la Grande Guerre relève du même « modèle » éditorial que *Saint Matorel*, fruit donc de l'intervention de Picasso. Elle en constitue toutefois un cas limite où le rapport d'harmonie entre les images et le texte est si ténu que la plupart des historiens du livre, mêmes les plus férus des ouvrages illustrés par Picasso, « décrochent » en quelque sorte et se voient contraints d'exprimer leurs réserves quant à l'exercice d'« illustration » effectué dans ce cas par l'artiste.

L'ouvrage clôt également le premier cycle des éditions de Kahnweiler, celui des livres publiés avant la Grande Guerre, que nous dénommons le « cycle Apollinaire/Picasso », en référence aux acteurs principaux de la conception des ouvrages de cette période.

¹⁴⁷ Matsui Hiromi, « Cubisme et poésie – "L'esprit cubiste" et les livres illustrés dans les années 1910 », dans *Textimage*, art. cit., p. 1.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

Voyages de Vanderpyl et de Vlaminck (1920) : une édition « bleu horizon »

Le premier ouvrage publié par Kahnweiler après son retour à Paris fut *Voyages* de Fritz Vanderpyl illustré par Vlaminck¹⁴⁹. Le marchand prépara cette édition depuis Berne, s'entendant par courrier avec le peintre. Il s'agit de la première intervention de Vlaminck en illustration.

Les poèmes d'un ancien combattant

Fritz Vanderpyl était hollandais de naissance¹⁵⁰. Il était venu à Paris en 1899. Féré de poésie, il avait fréquenté Apollinaire, Salmon, Max Jacob etc. et nombre d'artistes comme Picasso, Marie Laurencin, Derain ou précisément Vlaminck¹⁵¹. En 1907, « L'Abbaye de Créteil » – une sorte de phalanstère dirigé par Charles Vildrac, René Arcos et Georges Duhamel – avait publié son premier recueil de poèmes, *Les Saisons douloureuses*¹⁵². Malgré ses 38 ans, il s'engagea en 1914 et acquit de ce fait la nationalité française. Il publia en 1917 un autre ouvrage de poésie, *Mon chant de guerre*¹⁵³. Comme d'autres poètes ou écrivains partis au front, et *a fortiori* engagés volontaires, Vanderpyl jouissait depuis 1918 d'une aura particulière dans le monde littéraire et artistique parisien. Il obtint la tribune de critique d'art du *Petit Parisien* et l'occupa d'ailleurs pendant une vingtaine d'années.

Vanderpyl n'est pas cité parmi les amis ou les relations de Kahnweiler d'avant 1914. Pendant la guerre et jusqu'au retour à Paris du marchand, Max Jacob avait tenu régulièrement informé ce dernier de l'actualité littéraire et artistique parisienne. Vanderpyl fait ainsi l'objet d'une mention dans un de ces courriers, au même titre que celles concernant un Mac Orlan ou un Galanis¹⁵⁴. Il n'est donc pas impossible que le poète ait joué un rôle dans la préparation de l'édition de *Voyages* en mettant Vanderpyl en relation avec son ami en « exil » à Berne. Il est cependant plus vraisemblable que ce soit Vlaminck lui-même qui ait proposé à Kahnweiler d'éditer cet ouvrage puisque Vanderpyl et le peintre étaient des amis proches. Kahnweiler

¹⁴⁹ Fritz Vanderpyl, *Voyages*, illustré de gravures sur bois par Vlaminck, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1920, non paginé [27] p.

¹⁵⁰ Les données biographiques sur Fritz Vanderpyl sont notamment extraites du document : Henri Certigny, « Pages du journal inédit de Fritz R. Vanderpyl », dans *Que Vlo-Ve ?*, série 3, n° 9, janvier-mars 1993, p. 1-5, source [consultée le 30/01/2017] : http://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives_Que_Vlo_Ve/3_9_1-5_Pages_du_journal_inedit_de_Fritz_R_Vanderpyl_CERTIGNY.doc.

¹⁵¹ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵² Fritz R. Vanderpyl, *Les saisons douloureuses*, Paris, « L'Abbaye », 1907, 117 p.

¹⁵³ Fritz R. Vanderpyl, *Mon chant de guerre*, Paris, La Belle Édition, 1917, 29 p.

¹⁵⁴ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 154.

sollicita en effet, depuis Berne, tous « ses » peintres pour de futures éditions et Vlaminck aurait ainsi donné suite à sa demande.

Le fait est, en tout cas, que Kahnweiler choisit comme auteur, pour sa première édition d'après-guerre, un poète « marqué » en tant qu'ancien combattant. L'illustrateur, Vlaminck, avait d'ailleurs, lui aussi, été mobilisé, a contrario par exemple des espagnols Gris ou Manolo, que le marchand fera intervenir peu après pour d'autres éditions.

Les poèmes de Vanderpyl relèvent d'un lyrisme assez classique. Certains d'entre eux, comme « Prologue », évoquent le récent conflit :

Dans l'ombre provinciale où dort Saint Séverin
 Une fille de Paris m'a pris pour un marin
 Serait-ce dans mes yeux qu'elle avait vu des lames ?
 Le soldat Vanderpyl se trouvait là, tout âme¹⁵⁵.

Les choix de l'auteur et de l'illustrateur ainsi que la teneur des poèmes évoquent donc clairement le contexte de l'après-guerre.

Une certaine « revanche » de Vlaminck

Depuis 1914, le « statut » de Vlaminck en tant que peintre avait évolué. Mobilisé mais exempté de service actif en tant que père de quatre enfants, il avait passé la guerre comme ouvrier dans une usine d'armement près de Paris. Contrairement donc à d'autres artistes, comme Derain, qui passèrent l'essentiel de la guerre au front, cette affectation laissa à Vlaminck la possibilité de peindre ainsi que d'être en contact avec la vie artistique et littéraire parisienne. En 1918, Vlaminck avait un atelier à Montparnasse et il fréquentait notamment le marchand Léopold Zborowski, Henri Béraud, Apollinaire, Francis Carco, André Salmon, Léon Werth etc., ainsi que Vanderpyl comme nous venons de le rappeler¹⁵⁶. Druet avait organisé pour lui une seconde exposition dédiée en 1919 – la première avait été, en 1907, le fait de Vollard, son premier soutien –. Un autre marchand, le norvégien Walther Halvorsen, lui avait acheté la même année pour 10 000 frs de tableaux – au grand dam de Kahnweiler, très soucieux à Berne de « récupérer » ses peintres –, ce qui lui permit d'acquérir une maison à Valmondois. Francis Carco, enfin, venait de lui consacrer une monographie à la NRF. En bref, sans pouvoir prétendre au renom, au même moment, de son ami Derain, Vlaminck était devenu, en 1920, un peintre

¹⁵⁵ Fritz Vanderpyl, *Voyages, op. cit.*, non paginé.

¹⁵⁶ La plupart des données biographiques sur Vlaminck sont extraites de l'ouvrage de Marcel Sauvage, *op. cit.*

reconnu. Celui qui fut le premier à renouer commercialement avec Kahnweiler à sa rentrée à Paris n'était plus, en tout cas, l'artiste, somme toute, de second rang, qu'il fut rue Vignon avant 1914 – et il l'avait à l'époque ressenti comme tel –.

Un ouvrage dans la norme bibliophilique du moment

Voyages est un ouvrage d'assez grand format (32,5 x 23) avec les mêmes caractéristiques générales de sobriété que celles des éditions d'avant-guerre de Kahnweiler. Seule « nouveauté » : la couverture comporte une gravure (illustration 1-17). Vlaminck choisit, pour illustrer les poèmes de Vanderpyl, la gravure sur bois. L'ouvrage en comporte 25 en tout (illustrations 1-17 à 1-19). Il s'était essayé à cette technique avant 1914, mais bien après son ami Derain. Kahnweiler avait cependant édité en 1909 douze planches de bois gravés à son nom¹⁵⁷. En 1920, cette technique de gravure, dans sa version « sobre » en noir et blanc, s'était imposée en illustration et la plupart des ouvrages, notamment ceux traitant de la Grande Guerre comme *Le Feu* d'Henri Barbusse ou *Vie des martyrs, 1914-1916* de Georges Duhamel, étaient accompagnés de ces gravures sombres au dessin épuré¹⁵⁸. Autant *L'Enchanteur* pouvait choquer les bibliophiles en 1909 par la nouveauté de cette technique brute de gravure et les dessins « primitifs » de Derain, autant *Voyages* ne pouvait les surprendre en 1920. Les choix, par Kahnweiler, de l'auteur et de l'illustrateur et celui, par Vlaminck, de la technique d'illustration sont donc homogènes. Ils concourent à faire de *Voyages* un ouvrage « dans la norme ».

L'ouvrage de Vanderpyl et de Vlaminck n'est cité par François Chapon que pour la « mise en page » des gravures sur bois, « étroitement mêlées à l'édifice de signes et de lignes »¹⁵⁹, comme elles le sont dans *L'Enchanteur*. L'historien du livre ne commente pas le rapport entre les images et les poèmes. Quant à Yves Peyré, il ne mentionne, dans son anthologie des « livres de dialogue », aucun ouvrage illustré par Vlaminck.

Voyages : une édition « bleu horizon »

Voyages apparaît donc comme une édition marquée par le contexte de l'après-guerre avec un retour à la norme, pour ne pas dire un retour à l'ordre : une édition « bleu horizon » à l'image de la Chambre élue quelques mois avant la parution de l'ouvrage.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁵⁸ Jean-Michel Galland, « Les gravures sur bois des collections *Le Livre de demain* (Fayard) et *Le Livre moderne illustré* (Ferenczi) : un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres », *art. cit.*, p. 39.

¹⁵⁹ François Chapon, *op. cit.*, p. 120.

Initiée par Kahnweiler depuis Berne, cette publication pourrait également être un élément au service de sa stratégie. Le marchand préparait en effet sa rentrée à Paris et ses interventions pour faire lever les séquestres sur son stock et ses biens. Kahnweiler a donc peut-être voulu donner des gages au nationalisme ambiant en choisissant d'éditer, en premier lieu, cet ouvrage de « combattants ».

Ne coupez pas Mademoiselle de Max Jacob et de Juan Gris (1921) : un concours d'amitié

Le second ouvrage édité par Kahnweiler après la guerre, *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.*¹⁶⁰, diffère sensiblement du premier. Il inaugure d'une part l'intervention de Juan Gris, qui sera l'« illustrateur de référence » du marchand pour la période 1920-1926, et d'autre part une série exceptionnelle de six publications pour l'année 1921, un record pour les éditions de Kahnweiler.

Max Jacob : l'ami fidèle

Pendant toute la durée de l'exil de Kahnweiler en Suisse, Max Jacob avait été un correspondant et un « informateur » fidèle du marchand. À sa rentrée à Paris, ce dernier était impatient de se réintégrer dans la vie artistique et littéraire parisienne et Max Jacob lui ouvrit grand tout son « réseau » de connaissances et de relations. Même si son statut en tant que poète avait considérablement évolué depuis la publication des *Maternel*, Max Jacob était toujours à l'affût d'une occasion pour se faire éditer. Par amitié pour lui, mais aussi, sans doute, en reconnaissance pour son aide, Kahnweiler lui proposa donc, une fois de plus, de l'éditer. Il est fort probable d'ailleurs que le poète et le marchand convinrent de ce projet de publication alors que Kahnweiler était encore à Berne.

Le poète de référence désormais

Après ses trois années « créatives » passées à Quimper – de 1910 à 1913 –, Max Jacob était rentré à Paris, menant une vie compliquée, partagée entre débauche et formation religieuse. Picasso fut son parrain de baptême le 18 février 1915. Après un court engagement comme ambulancier, Max Jacob avait été réformé. Il participa dès lors à tous les événements de la vie littéraire et artistique parisienne, en vivant notamment des aides que lui apportait le mécène

¹⁶⁰ Max Jacob, *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P. T. T. : conte philosophique*, illustré de quatre lithographies hors-texte par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [19] p.

Jacques Doucet. Le 31 décembre 1916, il organisa, par exemple, avec Matisse, Picasso, Braque, Gris, Cendrars, Reverdy et Dermée, un déjeuner en l'honneur d'Apollinaire à l'occasion de la publication du *Poète assassiné*¹⁶¹. En mai 1917, il assista, bien sûr, à la première du ballet *Parade* monté par Erik Satie, Jean Cocteau, Serge de Diaghilev et Picasso – laquelle fit scandale –. Quelques semaines plus tard, Max Jacob faisait partie du chœur du drame surréaliste d'Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, créé le 24 juin 1917 avec une mise en scène de Pierre Albert-Birot¹⁶². En fin de cette même année, Max Jacob publia, à compte d'auteur, le *Cornet à dés*, considéré dès cette époque comme son œuvre poétique majeure¹⁶³. Le poète avait d'ailleurs fait part à Kahnweiler de son projet de publication¹⁶⁴. Après la parution du *Cornet* puis le décès, en novembre 1918, d'Apollinaire, Max Jacob devint le poète de référence auprès de qui, plus encore qu'auparavant, tous les jeunes écrivains vinrent prendre conseil ou trouver un appui¹⁶⁵. Après avoir fait paraître, encore à compte d'auteur, *Le Phanérogame*¹⁶⁶ en 1918, il trouva, l'année suivante, un éditeur pour *La Défense de Tartufe*¹⁶⁷, ouvrage qu'il dédia à Juan Gris. Désormais, sa réputation établie, le poète trouvera toujours un éditeur pour se faire publier. En janvier 1920, cependant, peu de temps donc avant l'arrivée à Paris de Kahnweiler, Max Jacob fut renversé par une voiture et mit plusieurs mois à se remettre de l'accident. Il put toutefois faire paraître au cours de l'année *Cinématoma*¹⁶⁸ à « La Sirène », petite maison d'édition que venaient de fonder Cendrars et Paul Laffitte. En 1920, Max Jacob avait donc déjà publié une dizaine d'ouvrages et ses prochains éditeurs allaient être Le Sagittaire, Émile-Paul ou Gallimard. Ce fut donc à un ami mais aussi à un poète désormais reconnu que Kahnweiler s'adressa pour un texte à paraître aux Éditions de la galerie Simon. Max Jacob lui confia un « conte philosophique », *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.*, une œuvre burlesque et ironique, l'un des innombrables « portraits par le théâtre » que brossa le poète¹⁶⁹.

¹⁶¹ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶² *Ibid.*, p. 192.

¹⁶³ Max Jacob, *Le cornet à dés*, [Paris], [M. Jacob], [1917], 191 p.

¹⁶⁴ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 176.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 212.

¹⁶⁶ Max Jacob, *Le phanérogame*, Paris, 1918, 190 p.

¹⁶⁷ Max Jacob, *La défense de Tartufe : extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un juif converti*, Paris, Société littéraire de France, 1919, 210 p.

¹⁶⁸ Max Jacob, *Cinématoma*, Paris, Éd. de la Sirène, 1920, 302 p.

¹⁶⁹ Voir la présentation rapide de l'ouvrage : *Quand Max Jacob écrit*, Contes et nouvelles, Fonds Max Jacob, Bibliothèque de Quimper, p. 5, source [consultée le 02/02/2017] : <http://mediatheques.quimper-communaute.fr/iguana/uploads/file/Patrimoine/MJ%20ECRIT.pdf> .

Juan Gris : un autre ami fidèle

L'origine du choix de l'illustrateur n'est pas documentée. Nous pensons qu'il s'agit d'un choix de Kahnweiler, homogène avec celui de l'auteur Max Jacob. Au même titre que le poète avait été un correspondant sûr pendant son exil en Suisse, Juan Gris s'était avéré, à la même période, le plus fidèle de « ses » peintres. Il ne s'était engagé, par exemple, avec Léonce Rosenberg qu'avec son accord. Et si Vlaminck fut le premier à pouvoir s'affranchir d'une partie de ses engagements avec d'autres marchands, Juan Gris le suivit de près. Des sept artistes que comptait alors la galerie, Juan Gris était, par ailleurs, l'un des plus proches du poète. Gris apparaît ainsi dans plusieurs des événements auxquels Max Jacob participa de 1914 à 1920 et le poète lui avait dédié, peu avant, son ouvrage très « personnel », *La Défense de Tartufe*. Juan Gris était donc un ami proche à la fois de Kahnweiler et de Max Jacob.

« Je retrouvai un maître »

Le statut en tant que peintre de Juan Gris avait bien évolué depuis 1914. Après une période difficile de 1914 à 1916 où le peintre avait vécu d'aides diverses de Matisse et de Gertrude Stein, il avait conclu en 1916 un contrat avec Léonce Rosenberg qui lui avait permis de vivre et de peindre¹⁷⁰. En 1919, son nouveau marchand avait organisé à Paris sa première exposition dédiée. Kahnweiler avait pu voir ses toiles récentes à Genève, à la galerie Moos, en février 1920, juste avant son retour à Paris. Gris participa également au Salon des Indépendants en début d'année 1920 où ses toiles eurent un certain succès, même si celui-ci fut moindre que celui remporté par les travaux de ses collègues « cubistes » Braque, Léger et Metzinger. Un différend s'établit d'ailleurs entre Gris et Braque à cette période car ce dernier critiquait son travail. En mai 1920, Gris tomba malade et il partit à Bandol en novembre pour parfaire sa convalescence. Ce fut à Bandol qu'il travailla sur les illustrations du conte de Max Jacob¹⁷¹, alors même qu'une seconde exposition dédiée de ses peintures se tenait à Düsseldorf chez Alfred Flechtheim. Enfin, en début d'année début 1921, la galerie « L'Effort Moderne » de Léonce Rosenberg lui consacra une nouvelle exposition. Même s'il s'agissait de toiles moins récentes, puisque Gris avait rompu avec Rosenberg dans le courant de l'année 1920, cette troisième exposition dédiée en deux ans montre la reconnaissance dont bénéficiait l'artiste au moment où paraissait *Ne coupez pas Mademoiselle*. Kahnweiler fit d'ailleurs le commentaire

¹⁷⁰ Les données biographiques sur Juan Gris sont notamment extraites des ouvrages suivants : Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits*, op. cit. et Emmanuel Bréon, *Juan Gris à Boulogne*, op. cit.

¹⁷¹ Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits*, op. cit., p. 49.

suyant sur le « statut » de Gris en ce début des années 1920 : « J'avais quitté un jeune peintre dont j'aimais les travaux. Je retrouvai un maître »¹⁷².

L'illustrateur de Reverdy

Juan Gris avait déjà pratiqué l'illustration. Alors qu'il était encore en Espagne, il avait notamment illustré en 1906 un recueil de poèmes du péruvien Santos Chocano¹⁷³. Depuis les années du Bateau-Lavoir, Gris était un proche du poète Pierre Reverdy, alors son voisin. Il intervint de ce fait à plusieurs reprises pour illustrer des ouvrages de son ami. En 1915, Gris avait réalisé des couvertures pour les exemplaires de tête des *Poèmes en prose*, la première publication, à compte d'auteur, du poète¹⁷⁴. Il avait également commencé à illustrer, en 1916-1917, un autre recueil de poèmes de Reverdy, *Au soleil du plafond*. Son marchand à l'époque, Léonce Rosenberg, comptait éditer l'ouvrage mais l'affaire n'aboutit pas¹⁷⁵. En 1917, Gris conseilla Reverdy pour le graphisme de la revue *Nord Sud*¹⁷⁶ que ce dernier avait fondée avec le poète belge Dermée, autre ami de Juan Gris. En 1919, enfin, Juan Gris avait à nouveau illustré un recueil de poèmes de Reverdy, *La Guitare endormie*, avec quatre dessins reproduits au trait¹⁷⁷. Quand Gris entreprit d'illustrer Max Jacob, il avait donc une expérience certaine de l'illustration. Kahnweiler avait donc allié pour la réalisation de cette nouvelle édition deux amis fidèles et deux personnalités reconnues.

Une fraternité d'intentions ?

Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T. parut début 1921 sous un format voisin de la précédente édition – donc assez large pour les éditions Kahnweiler – (32 x 23,5 cm) avec quatre lithographies hors-texte en couleurs (illustrations 1-20 à 1-22). L'architecture générale de l'ouvrage restait austère malgré la « nouveauté » que constituait la couleur. Mais il

¹⁷² *Ibid.*, p. 45.

¹⁷³ Emmanuel Bréon, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁴ Le sculpteur Henri Laurens, autre ami du poète, avait lui aussi réalisé des couvertures pour le même ouvrage de Reverdy : Étienne-Alain Hubert, « Dans le sillage de Jacques Doucet, le Fonds Reverdy », dans *Doucetlittérature*, les amis de la Bibliothèque Jacques Doucet, source [consultée le 06/02/2017] : <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article41>.

¹⁷⁵ Léonce Rosenberg détenait les droits sur le texte de Reverdy. En mars 1922, il proposa à Kahnweiler de lui céder ces droits. Dans le contexte, sans doute, des ventes en cours à Drouot, pour lesquelles Rosenberg était l'expert, Kahnweiler ne donna pas suite à cette proposition. Ce fut finalement Tériade qui publia en 1955, après le décès de Rosenberg, *Au soleil du plafond* illustré, de manière posthume, par les lithographies, sans doute incomplètes, de Gris.

¹⁷⁶ Étienne-Alain Hubert, « Dans le sillage de Jacques Doucet, le Fonds Reverdy », dans *Doucetlittérature*, *art. cit.*

¹⁷⁷ Juan Gris avait fait d'autres travaux d'illustration, plus succincts en général, pour ses amis poètes Huidobro et Dermée.

ne s'agissait que d'une teinte unique et pâle, bleue, verte ou bistre, propre à chacune des illustrations.

François Chapon reproduit, dans son livre *Le Peintre et le Livre*, les quatre lithographies de l'ouvrage – des constructions harmonieuses et classiques – et souligne le contraste observable entre l'ironie du conte de Max Jacob et le thème et la forme de ces illustrations. En se plaçant toutefois à un niveau d'analyse supérieur, l'historien décèle dans ce livre une « fraternité d'intentions » entre le peintre et le poète, deux amis en effet de longue date :

Fraternité d'intentions où la gravité de l'Espagnol, son accomplissement classique, étayent la fantaisie débridée de l'espiègle « loufoque » comme celui-ci s'appelle lui-même¹⁷⁸.

L'ouvrage n'est en revanche pas cité par Yves Peyré dans son anthologie. Contrairement cependant au cas de l'édition précédente illustrée par Vlaminck – Peyré n'en mentionnait aucune accompagnée par cet artiste –, l'historien cite d'autres interventions de Juan Gris. Peyré inclut en effet dans sa sélection *La Guitare endormie* que l'artiste avait illustré en 1919 pour Reverdy. Il est certain que l'austérité et le « classicisme » de Juan Gris s'accordent bien plus avec la poésie de Reverdy qu'avec la « verve acidulée » de Jacob, bien que les deux poètes aient été des proches de l'artiste.

Un concours d'amitié

Si l'accord, dans cet ouvrage, entre l'artiste et le poète peut être discuté, la proximité en amitié des trois protagonistes de cette édition ne peut être mise en doute. *Ne coupez pas Mademoiselle* apparaît donc avant tout comme le fruit d'un concours d'amitié. En ce sens, cette publication se différencie nettement de la précédente édition de la galerie Simon, dont nous avons mis en évidence le caractère essentiellement « politique ».

Lunes en papier de Malraux et de Léger (1921) : un tandem disparate

*Lunes en papier*¹⁷⁹ est le premier livre édité d'André Malraux. Cet ouvrage inaugure cette première phase des éditions de Kahnweiler pendant l'entre-deux-guerres où le marchand publia essentiellement, et souvent pour la première fois, des auteurs que lui avait recommandé son ami Max Jacob. Ces mêmes écrivains ou poètes participèrent ensuite, comme le fit Malraux, aux

¹⁷⁸ François Chapon, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷⁹ André Malraux, *Lunes en papier*, petit livre où l'on trouve la relation de quelques luttes peu connues des hommes, ainsi que celle d'un voyage parmi les objets familiers, mais étranges, le tout selon la vérité et orné de gravures sur bois également très véridiques par Fernand Léger, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [40] p.

« dimanches de Boulogne » chez les Kahnweiler ou, inversement, furent introduits par Max Jacob à ces réunions avant d'être, ensuite, édités par le marchand.

Un jeune éditeur

Comme tous les aspirants-poètes, le très jeune André Malraux était venu se présenter à Max Jacob début 1919¹⁸⁰, introduit par Georges Gabory¹⁸¹. Il n'avait que dix-huit ans et voulait devenir écrivain. Max Jacob le trouva brillant quoiqu'un peu prétentieux et pédant. Il le cita cependant parmi les jeunes « montants » lorsqu'il tenait informé Kahnweiler, alors à Berne, de l'actualité parisienne. Au retour du marchand à Paris, Malraux fit évidemment partie des très nombreux jeunes artistes ou écrivains – éventuellement en devenir comme Malraux – que Max Jacob lui présenta.

Autodidacte mais vif et curieux de tout, s'intéressant autant à l'art qu'à la littérature, Malraux s'était fait remarquer en début d'année 1920 en publiant un article sur la « poésie cubiste » d'Apollinaire, Jacob, Reverdy ou Cendrars¹⁸². Il avait ensuite collaboré à la revue *Action* de Florent Fels. Pour vivre, il rédigeait des pastiches de textes érotiques anciens et faisait du courtage pour des libraires de bibliophilie. Au cours de cette même année, l'éditeur Simon Kra l'embaucha et Malraux participa avec Lucien Kra, le fils de Simon, au lancement des Éditions du Sagittaire, créées pour publier des ouvrages – illustrés pour la plupart – de « demi-luxe », avec des tirages de l'ordre de 1 000 exemplaires. Il participa ainsi aux éditions, en 1920, de *Causeries* de Charles Baudelaire, avec des illustrations de Constantin Guys, de *Cœurs à prendre* de Georges Gabory, avec des eaux-fortes de Galanis, du *Livret de l'imagier* de Remy de Gourmont avec des bois de Jean-Gabriel Daragnès, puis en 1921 de *Dos d'Arlequin* de Max Jacob avec des illustrations en couleurs de l'auteur, d'*Étoiles peintes* de Pierre Reverdy, avec une eau-forte de Derain, etc. Malraux quittera les éditions Kra en 1923. En s'accordant avec Malraux fin 1920 pour la publication de *Lunes en papier*, Kahnweiler traitait donc au moins autant avec un jeune éditeur – presque un concurrent ! – qu'avec un écrivain en devenir.

« Intelligent mais un peu fou »

Malraux, quelque peu affabulateur, fit d'ailleurs ensuite courir le bruit qu'il était directeur littéraire chez Kahnweiler comme le précise Pierre Assouline :

Kahnweiler commence à bien le [Malraux] connaître. Séduisant, vif, intelligent mais un peu fou. En tout cas incontrôlable. Depuis que la galerie lui a publié son premier livre et qu'il

¹⁸⁰ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 213.

¹⁸¹ Olivier Todd, *André Malraux : une vie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 35.

¹⁸² *Ibid.*, p. 30.

recommande volontiers ses amis écrivains à Kahnweiler, il aime bien se faire passer pour le directeur littéraire des éditions de la galerie Simon. Cela fait rire tout le monde¹⁸³.

Cette rumeur est effectivement contredite par toutes les données disponibles et notamment les archives de la galerie. Curieusement, cependant, et comme l'indiquait en 1988 Pierre Assouline, les biographes d'André Malraux la reprennent¹⁸⁴. La dernière somme biographique publiée – en 2001 – sur l'écrivain et l'homme politique va même jusqu'à préciser que ce fut Malraux lui-même qui édita *Lunes en papier* : « Le troisième volume d'une collection de Kahnweiler, illustré par Fernand Léger, sera le premier vrai livre de Malraux éditeur »¹⁸⁵ !

Peu d'écrits disponibles

Ce rôle éventuel de Malraux au sein de la galerie Simon n'est donc pas fondé et lorsque Kahnweiler, sur les conseils de Max Jacob, se proposa d'éditer – pour la première fois – le jeune Malraux, celui-ci n'avait en fait pas beaucoup d'écrits disponibles. Il reprit un texte initié lorsqu'il était adolescent¹⁸⁶ et lui joignit quelques poèmes en prose publiés en 1920 dans la revue *Action*¹⁸⁷. La Koninklijke Bibliotheek propose une courte présentation de l'ouvrage :

Lunes en papier prend continuellement le lecteur à contre-pied, à commencer par son sous-titre obscur et l'avertissement initial : « il n'y a aucun symbole dans ce livre ». Les trois nouvelles sont absurdes et frivoles, avec des métaphores et des intrigues aux rebondissements étranges. Leur ton est parfois humoristique alors qu'il s'agit de choses apparemment sérieuses et que le livre finit par le décès de la Mort¹⁸⁸.

L'influence notamment de Max Jacob transparaît à la lecture du texte que l'auteur dédia d'ailleurs au poète.

L'artiste de la galerie qui se dépensait le plus pour aider le marchand

Après avoir sollicité Vlaminck puis Gris, Kahnweiler fit cette fois appel à Fernand Léger pour illustrer ces *Lunes en papier* d'un auteur qui avait presque 20 ans de moins que lui. Ces choix successifs d'artistes pour illustrer ses éditions d'après la guerre paraissent traduire l'attachement du marchand à leur égard. Vlaminck avait été le premier à renouer avec lui à son retour à Paris. Pendant toute la durée de l'exil du marchand en Suisse, l'un de ses plus fidèles correspondants avait été Juan Gris. Quant à Fernand Léger, il fut certainement l'artiste qui se

¹⁸³ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p 259.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p 259.

¹⁸⁵ Olivier Todd, op. cit., p. 37.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁸ *Lunes en papier*, collection Koopman, KB National Library of the Netherlands, source [consultée le 28/02/2017] : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/lunes-en-papier> .

dépensait le plus en démarches pour l'aider à faire lever les séquestres de ses biens¹⁸⁹. Ces interventions n'aboutirent cependant pas et la première « vente Kahnweiler » eut lieu en juin 1921, deux mois après la parution des *Lunes en papier*. Le jeune Malraux et Léger ne semblent pas, en tout cas, s'être rencontrés avant 1920 et la décision de l'attelage Malraux-Léger pour *Lunes en papier* revient certainement à Kahnweiler.

Un ancrage dans la réalité

Fernand Léger n'avait travaillé que pendant neuf mois sous contrat avec le marchand en 1913-1914. Kahnweiler lui avait cependant « mis le pied à l'étrier » et l'artiste lui en était redevable. Léger avait passé plus de deux ans au front et avait été gazé à Verdun en 1916. Il rapporta de nombreux dessins de la guerre. Après sa convalescence, il se remit à peindre et, la paix enfin venue, sa peinture s'orienta vers des thèmes « mécaniques » avec des aplats de couleurs pures¹⁹⁰. Le tableau *La Ville* (1919-1920) comme les illustrations de *Lunes en papier* sont caractéristiques de cette période. Même si, en 1920, aucune galerie n'avait encore consacré à Léger une exposition dédiée d'envergure, l'originalité de son œuvre était reconnue. Son orientation « réaliste » – dès 1913, Léger s'était écarté du modèle cubiste – le faisait percevoir maintenant comme en phase avec l'ambiance artistique du moment.

Léger était un proche de Blaise Cendrars. L'un et l'autre avaient été très marqués par la guerre et, en 1918, Léger avait illustré l'ouvrage *J'ai tué* de son ami¹⁹¹. Il avait illustré en 1919 un nouveau livre de Cendrars¹⁹². *Lunes en papier* n'était donc pas une « première » en illustration pour l'artiste. Cet ouvrage est cependant le premier illustré par Léger de gravures sur bois originales, les précédents comportant des dessins ou des compositions reproduits photomécaniquement.

Une rupture de rythme ?

Lunes en papier est d'un format voisin des éditions précédentes (32,5 x 22,5 cm) et comporte une page de titre (illustration 1-24) de composition identique. L'ouvrage comprend sept illustrations en noir et blanc dont une en couverture (illustration 1-23) – à l'instar de l'option prise pour *Voyages* de Vanderpyl et de Vlaminck –, trois hors-texte (illustration 1-25) et deux frises. Il s'agit de planches quasi « abstraites » avec des motifs variés formés de cercles,

¹⁸⁹ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p 220.

¹⁹⁰ Georges Bauquier, *Fernand Léger : vivre dans le vrai*, Paris, A. Maeght, 1987, p. 81.

¹⁹¹ Blaise Cendrars, *J'ai tué*, prose par Monsieur Blaise Cendrars et 5 dessins de Monsieur Fernand Léger, Paris, À la belle édition (impr. de F. Bernouard), [1918], 31 p.

¹⁹² Blaise Cendrars, *La fin du monde filmée par l'Ange N.-D. : roman*, compositions en couleurs par Fernand Léger, Paris, Éditions de la Sirène, 1919, [54] p.

lignes et blocs. On peut reconnaître ici ou là des lunes devant lesquelles apparaissent des structures métalliques en ombres chinoises. L'harmonie entre les gravures construites et géométriques de Léger et le texte « loufoque » de Malraux est discutable. Léger s'était senti parfaitement au diapason de son ami Blaise Cendrars lorsqu'il avait illustré ses ouvrages. Pour le cas présent, il est probable que l'artiste se trouva peu inspiré par ce texte juvénile et loin des réalités. Or, plus que jamais, Léger se préoccupait, à cette période, de contemporanéité, de vie urbaine ainsi que des relations entre l'art et l'architecture. Il venait, par exemple, de se lier avec Le Corbusier. Comme l'explique Werner Schmalenbach, en ce début des années 1920 :

Léger rallie le camp des artistes et poètes contemporains qui se sentent attirés comme lui par la réalité urbaine et industrielle¹⁹³.

Les gravures de Léger pour *Lunes en papier* – de remarquables constructions – traduisent donc, en réalité, son état d'esprit du moment. Leur dialogue avec le texte de Malraux est limité, un peu comme l'était celui des eaux-fortes de Picasso – tout aussi remarquables – avec les épopées de *Saint Matorel*.

Le récit de Malraux fait partie, pour François Chapon, de ces œuvres de jeunesse pour lesquelles les auteurs n'ont pas encore « trouvé la forme définitive de leur expression ». Si, de plus, l'illustration d'une telle œuvre se voit confiée à un artiste déjà en pleine possession de son art, les conditions se trouvent réunies, selon l'historien, pour qu'il y ait « rupture de rythmes » entre le peintre et l'auteur¹⁹⁴. *Lunes en papier* relèverait de cette catégorie de livres.

Yves Peyré observe lui aussi le contraste existant entre les illustrations de Léger et le texte « loufoque » du jeune Malraux :

Curieuse est l'alliance qui s'éprouve alors. La loufoquerie du récit [...] est accusée par la stabilité des structures que Léger propose, rencontre du feu et de la glace [...] ¹⁹⁵.

L'historien du livre incorpore cependant *Lunes en papier* dans son anthologie des « livres de dialogue ». Pour lui, en effet, « les deux éléments de la contradiction (qui est le sens) se tiennent fortement enlacés » et le lecteur se voit entraîné par la « dialectique implacable » de l'ouvrage.

¹⁹³ Werner Schmalenbach, *Fernand Léger*, trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Éd. Cercle d'art, 1991, p. 23.

¹⁹⁴ François Chapon, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹⁵ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 116.

Lunes en papier : un tandem disparate

Les évaluations en partie contradictoires de Chapon et de Peyré sur le niveau de consonance entre les illustrations de Léger et le texte de Malraux font bien ressortir la part d'appréciation personnelle en la matière. Il est cependant indéniable que Kahnweiler avait fait le choix, pour cette édition, d'un tandem disparate, alliant un peintre aguerri, aux préoccupations « modernistes », à un écrivain en herbe, brillant mais cherchant encore sa voie.

Communications de Vlaminck (1921) : une occasion manquée ?

Kahnweiler édita ensuite un recueil de poèmes de Vlaminck, *Communications*, illustré par lui-même¹⁹⁶. Le marchand ne publia qu'un seul ouvrage de ce type – l'illustrateur et l'auteur sont la même personne – jusqu'en 1939. Il en édita en revanche plusieurs après 1945, réalisés par Picasso ou par Masson.

Une même « rudesse » en poésie qu'en peinture

Kahnweiler n'ignorait pas le goût « instinctif » de Vlaminck pour l'écriture, assez proche, dans sa rudesse, de sa manière de peindre. Vlaminck avait déjà été édité pour des textes érotiques illustrés d'ailleurs par son ami Derain et pour un roman, *Âmes de Mannequins*, écrit avec Fernand Sernada. J.-H. Rosny aîné avait même songé un moment à retenir l'ouvrage pour le Prix Goncourt 1907. Mais cela ne se fit pas et Vlaminck délaissa les romans pour la poésie. En 1919, il publia chez Bernouard *À la santé du corps*, illustré à nouveau par Derain. En 1921, enfin, il fit paraître, outre *Communications*, un autre recueil de ses poèmes illustré par lui-même, *Histoires et poèmes de mon époque*, publié aux Éditions de la Belle Page. Le peintre avait donc, en 1921, une pratique ancienne de l'écriture, presque plus ancienne d'ailleurs que celle de l'illustration.

Les poèmes de *Communications* paraissent marqués par la guerre et par la période (illustration 1-28), comme le sont ceux de *Voyages* de Vanderpyl. Il est donc possible que Kahnweiler, en éditant Vlaminck, ait souhaité, à nouveau, inscrire une part au moins de ses publications dans l'« air du temps ». Il a peut-être voulu aussi tenter l'expérience de laisser « carte blanche », texte et images, à l'un de ses peintres, par ailleurs poète, comme il le fera plus tard pour Masson ou pour Picasso.

¹⁹⁶ Maurice de Vlaminck, *Communications : poèmes & bois gravés*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [14] p.

Une architecture assez conventionnelle

L'ouvrage est d'un format voisin des précédentes éditions de la période (32,5 x 23 cm). Vlaminck réalisa 19 gravures sur bois dont une en couverture (illustration 1-26) et d'autres hors ou dans le texte (**illustrations 1-27** et 1-28). Les gravures de *Communications* ont une facture identique à celles de *Voyages*. Les hachures, en particulier, quasi absentes des images de *L'Enchanteur* de Derain, font leur apparition pour rendre les modelés. Les illustrations ponctuent sensiblement le texte et, fait rarissime dans les éditions de Kahnweiler, l'une au moins d'entre elles est légendée (**illustration 1-27**).

L'originalité essentielle de l'édition réside dans la disposition d'une partie des gravures de Vlaminck autour de son texte (illustration 1-28), comme le souligne François Chapon :

[...] dans les somptueuses pages de *Communications* – un autre vrai « livre de peintre » – où Vlaminck entoure son propre texte tantôt d'une opulente guirlande de noir et de blanc, tantôt l'étale dans la mélancolique perspective d'un paysage de banlieue¹⁹⁷.

L'artiste ne s'est donc qu'assez peu saisi de l'opportunité d'innovation que lui avait offerte Kahnweiler. Plus tard, un Masson ou un Picasso imagineront des formules nouvelles pour accompagner leur texte, mélangeant intimement par exemple images et mots. Mais, en 1921, la période n'était sans doute pas très favorable à des nouveautés en matière d'architecture de livre. Kahnweiler lui-même n'était peut-être pas prêt, à cette époque, à de telles tentatives. Les éditions du marchand pendant l'entre-deux-guerres ont d'ailleurs eu le plus souvent une présentation générale classique, même si les illustrations elles-mêmes, celles d'un Laurens ou d'un Léger par exemple, pouvaient arborer un « style » considéré à l'époque comme non conventionnel. *Communications* ne détonne donc pas tant que cela parmi les publications de Kahnweiler.

Une occasion manquée ?

Communications est l'un des premiers « livres de peintres »¹⁹⁸ publiés et cette initiative doit être mise au crédit de Kahnweiler. L'ouvrage déçoit cependant puisque son auteur n'y fait pas montre d'une grande originalité. Dès lors, s'agirait-il d'une occasion manquée par Vlaminck ? Ou, plus vraisemblablement, d'un « effet d'époque » ? Il faudra en effet attendre

¹⁹⁷ François Chapon, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁸ Au sens, ici, d'un ouvrage illustré ayant un auteur unique.

1947 pour voir paraître *Jazz* d'Henri Matisse chez Tériade – un émule de Kahnweiler –, une œuvre marquante pour cette catégorie de publications¹⁹⁹.

Les Pélican de Radiguet et de Laurens (1921) : une consonance inattendue

Les Pélican et *Le Piège de Méduse*, l'édition suivante de Kahnweiler, sont les « livrets » de deux comédies lyriques jouées en mai 1921 lors d'une de ces nombreuses soirées-spectacles organisées par Jean Cocteau, Max Jacob et leurs amis. Ces deux publications montrent donc l'ardeur mise par Kahnweiler pour s'intégrer, à son retour à Paris, à la vie culturelle de la capitale. Elles attestent également de l'appui qu'il reçut de son ami Max Jacob dans cette entreprise. *Les Pélican*²⁰⁰ fut le premier livre illustré par Henri Laurens et d'ailleurs le seul chez Kahnweiler puisque le sculpteur délaissa peu après le marchand.

Un jeune épaulé par Juan Gris

Lors de son « exil » à Berne, Kahnweiler était friand de nouvelles sur l'actualité artistique et littéraire parisienne. Dès 1919, Juan Gris avait attiré son attention sur un très jeune talent, Raymond Radiguet, qui participait à la « subite floraison de poètes » observée pendant la guerre et juste après :

Il y en a d'extraordinaires comme Radiguet qui a à peine dix-sept ans et qui fait des choses charmantes²⁰¹.

Le peintre connaissait bien Radiguet puisqu'il l'avait épaulé à ses débuts à Paris en 1918. Juan Gris avait en effet commencé sa carrière parisienne comme dessinateur de presse et il avait eu à cette époque comme collègue Maurice Radiguet, le père de Raymond. Ce dernier avait apprécié d'ailleurs que Juan Gris ait pu un peu guider son fils dans ce monde « incertain » des écrivains et des artistes où il désirait s'immerger.

Entre *SIC* et « dada »

Raymond Radiguet avait quitté l'école à quatorze ans en 1917 et son père avait demandé à l'un de ses amis, André Salmon, journaliste à *L'Intransigeant*, de lui trouver quelques travaux

¹⁹⁹ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 50.

²⁰⁰ Raymond Radiguet, *Les Pélican*, pièce en 2 actes, illustrée d'eaux-fortes par Henri Laurens, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [28] p.

²⁰¹ Lettre de Gris à Kahnweiler du 3 septembre 1919 cité par : Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p 189.

à réaliser²⁰². Très vite, Radiguet plaça des articles dans divers petits journaux et se fit remarquer pour ses poèmes. Il réussit notamment à se faire publier, dès juin 1918, par la revue *SIC* de Pierre Albert-Birot. Il fit aussi en début d'année 1919 des envois à Tristan Tzara et l'un de ses poèmes parut dans la revue « dada » de Zurich. Radiguet fréquentait à cette époque – outre Juan Gris – les artistes Amedeo Modigliani, Constantin Brancusi, Moïse Kisling et Ossip Zadkine. Il avait eu aussi l'occasion de rencontrer Reverdy et le poète et éditeur François Bernouard. Ses deux amis proches – et à peine plus âgés que lui – étaient l'écrivain Georges Gabory, qui sera d'ailleurs édité en 1922 par Kahnweiler, et le jeune peintre Emmanuel Faÿ. Faÿ se suicidera en 1923, l'année du décès de Radiguet.

Sous l'aile de Cocteau

Sur la recommandation de Salmon, le jeune poète alla se présenter à Max Jacob en février 1919²⁰³. À son tour, celui-ci lui fit rencontrer Jean Cocteau. Ce fut le début d'une relation à la fois littéraire et intime qui dura jusqu'au décès de Raymond. Dès lors qu'il fut « parrainé » par Cocteau et par Max Jacob, Radiguet fut boudé par Breton, Soupault et Aragon, qui considéraient ses « tuteurs » comme dépassés et cabotins. Ces derniers avaient lancé, en début d'année 1919, la revue *Littérature*. Radiguet y fut publié à plusieurs reprises au cours de cette année mais bientôt ses relations avec le groupe d'André Breton se détériorèrent. Radiguet vivait difficilement de divers travaux d'écriture et ne souhaitait pas être dépendant de Cocteau. Il se fit ainsi aider, pendant un temps, par le mécène Jacques Doucet qui rémunérait volontiers les manuscrits que de jeunes auteurs d'avant-garde lui faisaient parvenir. C'est ainsi que Radiguet lui adressera, en mai 1920, la pièce *Les Pélican* qu'il avait écrite en novembre 1919.

La « coqueluche » du groupe de *Parade*

Le réseau de relations de Cocteau était des plus vastes. Avec Satie, il parrainait le « groupe des six », les compositeurs Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. Georges Auric devint d'ailleurs un ami proche de Radiguet et lui servit de dactylo et de correcteur pour ses romans. Avec Cocteau, Radiguet fréquenta également de nombreux artistes – outre ceux qu'il connaissait déjà, comme

²⁰² La plupart des informations biographiques citées sur Radiguet sont extraites de l'ouvrage de Monique Nemer : Monique Nemer, *Raymond Radiguet*, Paris, Fayard, 2002, 520 p. Les autres sources utilisées sont référencées.

²⁰³ La date de la première rencontre entre Radiguet et Max Jacob varie selon les sources entre février 1918 – voir par exemple : Julien Cendres, Chloé Radiguet, *Raymond Radiguet : un jeune homme sérieux dans les années folles*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2003, p. 190 – et février 1919 – voir par exemple : Monique Nemer, *op. cit.*, p. 142 –. Monique Nemer apporte un certain nombre d'arguments convaincants en faveur de la date de février 1919.

Gris ou Modigliani – : Picasso, Marie Laurencin, Irène Lagut, Valentine et Jean Hugo, Lipchitz etc. La plupart des membres de ce groupe avaient participé au montage du spectacle *Parade* en 1917 et cette expérience les soudait. Radiguet devint rapidement leur « coqueluche ». Picasso et Lipchitz par exemple firent son portrait en 1920.

Les fêtes et les spectacles artistiques et littéraires étaient, à l'époque, incessants et Jean Cocteau en était l'une des vedettes et l'un des principaux organisateurs. Il y entraîna bien sûr son jeune ami Radiguet. En février 1920, par exemple, Cocteau monta le ballet-pantomime *Le Bœuf sur le toit*, sur une musique de Milhaud, avec des pièces d'Auric, de Satie etc. Le spectacle, joué par les frères Fratellini du cirque Medrano, eut un succès certain. Le titre de ce ballet fut d'ailleurs repris quelques temps plus tard comme enseigne du bar qui servait de quartier général au « groupe ». Satie, Picasso et Cocteau décidèrent également de reprendre *Parade*. Le ballet fut redonné en décembre 1920 au Théâtre de Champs Élysées avec un grand succès alors qu'en pleine guerre, ce même spectacle avait été largement controversé – le trio des organisateurs avait été traité de « boches » –. Cette fois-ci, les annonces dans la presse – rédigées par Radiguet – avaient présenté *Parade* comme un ballet patriotique...

La première édition en volume d'un recueil de poèmes de Radiguet, *Les Joues en feu*, parut en juillet 1920 chez Bernouard, avec quatre dessins de Jean Hugo. À l'automne de la même année, il se trouva un petit emploi de documentaliste auprès de Blaise Cendrars aux Éditions de La Sirène. Cet éditeur publia d'ailleurs, en début d'année 1921, un second recueil de poèmes de Radiguet, *Devoirs de vacances*, illustré par Irène Lagut. Le succès mitigé de cette publication déçut le jeune poète.

L'édition de plusieurs livrets d'un même spectacle-bouffe

Dans le courant de l'année 1920, Max Jacob s'était employé à présenter à Kahnweiler ses nombreux amis et relations, écrivains ou artistes, dont faisait partie le jeune Radiguet²⁰⁴. Le marchand a dû très vite se réimmerger dans la vie culturelle parisienne en assistant, par exemple, à la reprise de *Parade* fin 1920. Cocteau et son groupe d'amis projetèrent à cette période de donner un nouveau spectacle musical et littéraire en mai 1921. Celui-ci allait comprendre *Le Gendarme incompris*, « premier essai de mélo critique », écrit à l'été 1920 par Cocteau et Radiguet, avec une musique de Poulenc, *Les Pélican* de Radiguet, avec une musique de son ami Georges Auric, *La Femme fatale*, un drame lyrique de Max Jacob, *Le Piège de Méduse*,

²⁰⁴ Nous n'avons pas d'informations précises sur cette rencontre. Il n'est pas impossible que Juan Gris ait également présenté le jeune écrivain à Kahnweiler.

une comédie lyrique en un acte d'Erik Satie, « musique de danse du même » et *Caramel mou*, un shimmy pour jazz-band de Darius Milhaud. Kahnweiler s'engagea alors à publier deux des cinq « pièces » du spectacle, *Les Pélican* et *Le Piège de Méduse*²⁰⁵. La première de cette soirée se tint le 23 mai 1921 au Théâtre Michel. *Les Pélican* parut le même mois et *Le Piège de Méduse* le mois suivant. Ces éditions ne bénéficièrent cependant qu'assez peu de leur concomitance avec le spectacle. Son accueil fut en effet plutôt glacial et il n'y eut, semble-t-il, pas d'autres représentations. Radiguet était particulièrement déçu car *Les Pélican* était la première pièce dont il était le seul auteur. Cocteau, plus habitué que son jeune ami aux aléas d'humeur du public et de la critique, dévoila peu après dans *Comœdia* le piège aimable que ce spectacle avait tendu. *Le Gendarme incompris*, particulièrement visé, empruntait en fait largement à Stéphane Mallarmé, or les critiques les plus sévères n'y avaient vu que du feu. Cocteau conclut ainsi son article :

Nous avons même pris soin de prévenir par un préambule. Mais, à Paris, qui juge beaucoup écoute peu²⁰⁶.

Cocteau ne fut donc nullement découragé par ce demi-échec. Trois semaines après, le 18 juin 1921 – jour de l'anniversaire des dix-huit ans de Radiguet – se tint la première des *Mariés de la tour Eiffel*, un ballet dont Cocteau avait écrit le livret à l'été 1920, avec quelques contributions de son ami. La musique était l'œuvre de presque tous les compositeurs du « groupe des six » et les danseurs appartenaient aux ballets suédois de Rolf de Maré. Contrairement au précédent spectacle du groupe, celui des *Mariés* remporta un succès honorable. Le groupe « dada » vint même y assister, pour faire son chahut habituel... Ces disparités d'accueil par le public entre Cocteau et Radiguet provoquèrent quelques tiraillements entre les deux amis. Elles incitèrent aussi le jeune écrivain à se démarquer de son mentor en avançant dans l'écriture de son premier roman. *Le Diable au corps* paraîtra deux années plus tard, l'année de son décès.

²⁰⁵ La plupart des bibliographies de Cocteau et de Radiguet mentionnent *Le Gendarme incompris* comme troisième texte édité à la même période par la galerie Simon. Voir, par exemple : Monique Nemer, *op. cit.*, p. 501 ou Julien Cendres, Chloé Radiguet, *op. cit.*, p. 196. Nous n'avons trouvé aucune trace à la BNF de cette publication. Par ailleurs, elle n'est pas reprise par les bibliographies des éditions de Kahnweiler. Il s'agit donc, sans doute, d'un projet de publication avorté comme il y en eut plusieurs.

²⁰⁶ *Le Gendarme incompris*, Cocteau Méditerranée, société des amis de Jean Cocteau Méditerranée, source [consultée le 29/03/2017] : <http://www.jeancocteau-mediterranee.com/blog/le-gendarme-incompris.html> .

Henri Laurens : le choix de Kahnweiler

Lorsque Kahnweiler et Radiguet convinrent de l'édition des *Pélican*, ce dernier émit le souhait que ce soit Gris qui illustre l'ouvrage²⁰⁷. Gris était en effet l'artiste de la galerie Simon dont il était le plus proche. Mais Kahnweiler insista pour que ce soit le sculpteur Henri Laurens qui intervienne. Laurens était une récente « recrue » de la galerie Simon, même s'il connaissait de longue date plusieurs de ses artistes. Il était notamment un ami proche de Braque depuis 1911 et, par son intermédiaire, il avait rencontré Picasso, Max Jacob, Reverdy, Matisse, Derain, Gris, Léger etc.²⁰⁸. Henri Laurens évolua vers une sculpture cubiste en 1914, ce qui peut expliquer que Kahnweiler ne se soit intéressé à son travail qu'une fois revenu à Paris en 1920. Laurens ayant été amputé d'une jambe à la suite d'une maladie, il ne fut pas mobilisé pendant la guerre et cette période fut pour lui celle d'une intense création. Par l'intermédiaire de Picasso, le sculpteur fut pris en charge par le marchand Léonce Rosenberg en 1915 et sa première exposition dédiée eut lieu à la galerie de L'Effort Moderne en 1916. Une seconde se tint en 1918 également chez Léonce Rosenberg. Laurens réalisait aussi des dessins, des eaux-fortes et des papiers collés que Kahnweiler apprécia ensuite particulièrement : « Ses papiers collés, je les ai appelés jadis *la fine fleur du cubisme* »²⁰⁹. Il avait également effectué quelques interventions en illustration pour son ami Reverdy – des couvertures pour ses *Poèmes en prose* en 1916 – ou pour Paul Dermée – deux eaux-fortes pour *Spirales* la même année –.

Une même verve humoristique

La pièce de Radiguet est comique et « loufoque », même si elle traite d'un thème potentiellement sérieux, les relations entre parents et enfants à propos de leur devenir :

Elle [la pièce] traite des aventures de la famille Pélican. Monsieur Pélican a un faible pour la gouvernante, Mademoiselle Charmant ; Madame Pélican est convoitée par son professeur de natation ; le fils, Anselme, veut devenir jockey et Hortense, la fille, jardinière. Malgré les scènes bouffonnes – pleines d'allusions à Alfred de Musset et aux propres poèmes de Radiguet – le sujet sous-jacent était sérieux : des jeunes gens qui ne font pas ce que leurs parents attendent d'eux²¹⁰.

Pour illustrer l'ouvrage, Laurens réalisa sept eaux-fortes, une pour la couverture (illustration 1-29), quatre dans le texte et deux hors-texte (**illustrations 1-30 et 1-31**). Parmi les éditions de Kahnweiler, ces gravures de Laurens pour *Les Pélican* sont considérées, avec celles

²⁰⁷ François Chapon, *op. cit.*, p 96.

²⁰⁸ La plupart des données biographiques sur Henri Laurens sont extraites de l'ouvrage : Patrick Waldberg, *Henri Laurens ou la femme placée en abîme*, *op. cit.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 66.

²¹⁰ *Les Pélican*, collection Koopman, KB National Library of the Netherlands, source [consultée le 03/04/2017] : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/les-pelican-piece-en-deux-actes> .

de Picasso pour les *Saint Matorel*, comme des exemples-types d'eaux-fortes cubistes. Elles représentent des personnages de la pièce, dessinés avec la même verve humoristique que celle qui avait animé le jeune auteur. En l'absence de légende, les catalogues des gravures de l'artiste permettent de les identifier²¹¹. Les deux hors-texte, par exemple, campent l'un Hortense – avec semble-t-il une fleur à la main – et l'autre le personnage d'Anselme en jockey (**illustration 1-31**)²¹².

François Chapon cite l'ouvrage de Radiguet et de Laurens à plusieurs titres. *Les Pélican* est tout d'abord mentionné comme l'un de ces textes à la « verve acidulée » caractéristique des éditions de Kahnweiler²¹³. L'historien du livre rappelle ensuite que le jeune Radiguet avait d'abord souhaité que ce soit Gris qui illustre sa pièce. Mais, dit le critique, « Le sculpteur [Laurens] a mis dans ses compositions un humour qui n'aurait pas été, semble-t-il, dans la veine de Gris »²¹⁴. Pour Chapon, *Les Pélican* est donc bien une réussite en termes d'accord trouvé entre l'artiste et l'auteur.

Yves Peyré, en revanche, ne liste pas l'ouvrage parmi sa sélection de « livres de dialogue ». Cette absence paraît surprenante. Peut-être est-elle attribuable aux limites fixées par l'historien au corpus des ouvrages étudiés²¹⁵ ?

Une consonance inattendue

L'édition des *Pélican* est donc jugée comme une réussite sur le plan de l'accord trouvé par l'artiste avec l'auteur. Ce constat interpelle si l'on réalise qu'aucun des ingrédients habituellement cités pour une telle performance n'est ici présent : les deux protagonistes de l'ouvrage ne se sont pas choisis, ils ne se connaissaient pas avant de faire œuvre commune, leur différence d'âge, enfin, presque une génération, ne pouvait que les séparer... Nous réfléchissons en quatrième partie aux explications possibles d'un tel constat.

²¹¹ Aucune des éditions de Kahnweiler ne comporte de légendes pour les illustrations. Voir à ce sujet les commentaires effectués à propos des gravures de Picasso pour les *Saint Matorel*.

²¹² Nous avons pu identifier les personnages représentés en rapprochant ces illustrations des gravures figurant dans l'ouvrage de Patrick Waldberg, *op. cit.*, p. 33 et 43. Ces gravures sont en effet légendées par l'artiste ou titrées.

²¹³ François Chapon, *op. cit.*, p. 96.

²¹⁴ *Loc. cit.*

²¹⁵ Laurens est en effet un sculpteur et non un peintre et n'est intervenu que ponctuellement en illustration.

Le Piège de Méduse de Satie et de Braque (1921) : des amis « désaccordés » !

*Le Piège de Méduse*²¹⁶ est, après *Les Pélican*, le second livret de pièces lyriques données en mai 1921 lors d'une soirée-spectacle organisée par Cocteau et ses amis. Il s'agit de la seule œuvre du musicien Erik Satie publiée en livre. L'ouvrage comporte d'ailleurs les partitions jouées, ce qui est un cas unique dans les éditions de Kahnweiler ou peut-être même dans l'histoire des livres illustrés.

Pour oublier Drouot

Très rapidement après son retour en France, Kahnweiler entra en relations avec Erik Satie et les jeunes compositeurs du « groupe des six » par l'entremise de Max Jacob et de son ami Jean Cocteau²¹⁷. Satie et Jacob – comme d'ailleurs Apollinaire – étaient des amis de longue date²¹⁸. Il faut se rappeler aussi que Kahnweiler était, entre autres qualités, un mélomane et qu'il avait un intérêt particulier pour la musique française contemporaine²¹⁹. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Kahnweiler et Satie se soient déjà rencontrés avant 1914.

Comme nous l'avons mentionné pour *Les Pélican*, édité un mois avant *Le Piège de Méduse*, cette œuvre de Satie et celle du jeune Radiguet faisaient partie du même « spectacle-bouffe » créé par Cocteau et son groupe d'amis le 23 mai 1921 au Théâtre Michel. Bien décidé à montrer le positionnement de sa galerie aux avant-gardes des arts, y compris de la musique – la première vacation des « ventes Kahnweiler » se tint ce même mois de juin 1921 –, le marchand avait décidé d'accompagner cette première en publiant également le livret et les partitions du *Piège de Méduse*. Kahnweiler et tout ou partie de son équipe furent probablement présents au Théâtre Michel pour y soutenir leurs amis et oublier un peu Drouot²²⁰ mais nous n'avons pas de témoignage direct à ce propos.

²¹⁶ Erik Satie, *Le piège de Méduse*, comédie lyrique en 1 acte avec musique de danse du même Monsieur, ornée de gravures sur bois par M. Georges Braque, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [36] p.

²¹⁷ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 211.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁹ Comme nous l'avons signalé, lors de son premier séjour à Paris, le tout jeune Kahnweiler avait assisté à dix-sept représentations de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy.

²²⁰ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p 207.

« Notre bon maître »

Bien qu’habitant à Arcueil, Satie fréquenta assidûment – jusqu’à son décès, proche, en 1925 – les « dimanches de Boulogne », où il se mettait volontiers au piano²²¹. Compte tenu de son âge, les participants à ces réunions l’appelaient affectueusement « notre bon maître »²²². Le projet d’éditer *Le Piège de Méduse* a cependant dû être initié avant la mise en place, pleine et entière, de ces réunions dominicales puisque les Kahnweiler ne s’installèrent à Boulogne qu’en mars 1921. Cette édition, comme celle des *Pélican*, démontre en fait la rapidité avec laquelle Kahnweiler réussit à se bâtir, à son retour en France, un vaste réseau de relations dans le monde parisien des arts – au sens large – et ce en grande partie par l’entremise de Max Jacob.

Le parrain du « groupe des six »

Satie avait côtoyé Debussy et Ravel pendant les années 1890. Taxé de dilettante de la musique, il avait suivi tardivement mais assidûment la Schola Cantorum de Vincent d’Indy au début des années 1900²²³. Satie avait un positionnement marginal dans le champ de la musique, même si, a posteriori, plusieurs compositeurs, comme Milhaud ou Poulenc, reconnurent leur dette à son égard. Il vivait d’expédients, jouant dans les cabarets comme *Au chat noir* et d’autres. Satie était très proche des milieux littéraire et artistique. C’était un ami d’Apollinaire et de Max Jacob notamment. Il avait composé, par exemple, la musique du ballet *Parade* monté avec Jean Cocteau (pour le texte), Pablo Picasso (pour les décors) et les Ballets russes de Serge de Diaghilev. La première de *Parade* – en mai 1917 au Théâtre du Châtelet à Paris – avait fait scandale²²⁴ mais sa reprise en décembre 1920 fut mieux acceptée. En 1919 se tint la première représentation publique de son œuvre considérée la plus « sérieuse », *Socrate*, une pièce pour voix et orchestre, qui reçut un accueil mitigé²²⁵. Satie rencontrait à cette période les dadaïstes Tzara, Picabia, Duchamp, Man Ray... Son « parrainage » avec Cocteau du « groupe des six »²²⁶ date de ce même début des années 1920. En mars 1920, il était venu « épauler » son ami Max Jacob qui exposait ses aquarelles à la galerie Bernheim-Jeune. Georges Auric – l’un des « six » –, Igor Stravinsky et lui-même clôturèrent le vernissage de l’exposition par un concert²²⁷.

²²¹ *Ibid.*, p 263.

²²² *Ibid.*, p 183.

²²³ *Erik Satie*, source [consultée le 08/02/2017] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie .

²²⁴ *Parade (ballet)*, source [consultée le 08/02/2017] : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Parade_\(ballet\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parade_(ballet)) .

²²⁵ *Socrate (Satie)*, source [consultée le 08/02/2017] : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Socrate_\(Satie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Socrate_(Satie)) .

²²⁶ Il s’agit de six jeunes compositeurs. Voir ci-dessus les commentaires à ce propos pour *Les Pélican*.

²²⁷ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 219.

Une « dramaturgie insensée »

Satie avait écrit le livret du *Piège de Méduse* en 1913 et en avait composé la musique la même année. Les scènes s'enchaînent sans logique, autour d'un scénario élémentaire, l'hésitation puis le consentement du baron Méduse au mariage de sa fille. De courtes danses séparent chacune des scènes. La « dramaturgie insensée » de l'œuvre fascina les dadaïstes puis les surréalistes²²⁸. Michel Leiris, par exemple, en fera une critique élogieuse en 1938 lors d'une reprise de la comédie²²⁹. L'édition, en livre, par Kahnweiler du *Piège de Méduse* fut une première pour Satie, et d'ailleurs une dernière du moins de son vivant.

L'ami et mélomane Braque

Dès lors que Kahnweiler eût décidé d'éditer Satie, le choix de Braque pour illustrer l'ouvrage s'imposait a priori. Braque était musicien. Il jouait du violon, de la flûte ou encore de l'accordéon. Il était normand comme Satie et le connaissait bien. Leurs relations pourraient dater des années 1912-1913²³⁰ ou des années 1916-1917²³¹ selon les sources. Braque avait été gravement blessé à la tête en mai 1915 dans la Somme. Trépané, il eut une longue convalescence et ne se remit réellement à la peinture qu'en 1917. Il travaillait souvent avec Juan Gris à l'époque et fréquentait le sculpteur Henri Laurens et le poète Pierre Reverdy. Assez réservé, Braque était peu explicite sur son œuvre de peintre et son ami Reverdy lui « tint la plume » pour écrire ses *Pensées et réflexions sur la peinture* publiées dans la revue *Nord-Sud* en décembre 1917²³². Comme Juan Gris, Braque passa contrat avec Léonce Rosenberg en fin d'année 1917. Son nouveau marchand organisa en mars 1919 sa seconde exposition dédiée. La première avait eu lieu, comme nous l'avons vu, rue Vignon et avait marqué la naissance, si ce n'est du « cubisme », du moins du nom de ce « mouvement ». L'intérêt de Braque pour la musique et ses relations étroites avec Satie à cette période expliquent, par exemple, sa présence à la première du drame symphonique *Socrate* donnée en juin 1920²³³. Braque rendra d'ailleurs hommage en 1921 – l'année même où il illustra *Le Piège de Méduse* – à son ami compositeur

²²⁸ *Le Piège de Méduse*, source [consultée le 08/02/2017] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Pi%C3%A8ge_de_M%C3%A9duse .

²²⁹ Voir l'article de Nicolas Southon : Nicolas Southon, « Erik Satie, *Le Piège de Méduse* », Cité de la Musique, source [consulté le 08/02/2017] : <http://media.citedelamusique.fr/EXTRANET/ermes/player.aspx?id=0898924> .

²³⁰ Voir par exemple l'intervention de Jean-Pierre Armengaud : Jean-Pierre Armengaud, « Braque et la musique : Erik Satie », Rmn-Grand Palais, Erik Satie, le site du compositeur, source [consultée le 08/02/2017] : <http://www.erik-satie.com/tag/jean-pierre-armengaud/> .

²³¹ *Erik Satie*, source [consultée le 08/02/2017] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie .

²³² Françoise Nicol, *Braque et Reverdy : la genèse des Pensées de 1917*, Paris, l'Échoppe, 2006, 54 p.

²³³ Brigitte Léal, *Georges Braque, 1882-1963, op. cit.*, p. 92.

et à cette pièce musicale – qui n'eut pas grand succès –, dans un tableau, *Guitare et verre* (illustration 1-32), où le nom de Socrate apparaît.

Un accompagnement retenu

Braque avait peu pratiqué l'illustration jusque-là. Kahnweiler n'avait pas fait appel à lui avant 1914. Sa seule intervention en ce domaine datait de 1918. Son ami Reverdy l'avait sollicité pour illustrer *Les Ardoises du toit*²³⁴. Braque avait joint au texte de Reverdy deux gravures sur bois qui furent reproduites par cliché. La galerie Simon put dès lors préciser que *Le Piège de Méduse* était le premier ouvrage illustré par Braque de bois gravés originaux. Le livre a le même « grand » format (32,5 x 23 cm) que celui des éditions précédentes d'après la guerre. La sobriété habituelle des éditions Kahnweiler (voir par exemple la page de titre en illustration 1-33) est ici égayée par la présence des partitions de Satie, rappelant, avec une pointe d'humour, un recueil de comptines pour enfants, et par les couleurs, assez vives, des trois gravures (illustrations 1-34 et 1-35) que joignit Braque. Il s'agit de natures mortes « à la guitare », comme il en peignait souvent²³⁵. Ces illustrations rejoignent donc, par-là, le thème – musical – de l'œuvre. En regard toutefois d'une comédie fantasque et d'une musique « loufoque », qui accompagnait les danses d'un singe mécanique²³⁶, Braque fit le choix d'un accompagnement retenu et « classique ».

François Chapon perçoit dans *Le Piège de Méduse* la même « fraternité d'intentions » entre Braque et Satie que celle qu'il avait identifiée, pour *Ne coupez pas Mademoiselle*, entre Gris et Jacob. Malgré le contraste entre les natures mortes ordonnées de l'artiste et le livret « loufoque » de Satie, Chapon conclut en effet :

Sans rien emprunter à la comédie lyrique de Satie, les exquis constructions de Braque, natures mortes aux instruments de musique, bois en couleurs, nous fournissent plastiquement une équivalence du tempérament du musicien²³⁷.

Le Piège de Méduse ne figure pas, en revanche, dans la sélection de « livres de dialogue » présentée par Yves Peyré. Un autre livre illustré par Braque, plus tardif, *Cinq sapates* de Francis Ponge, est cependant considéré par l'historien comme l'un des archétypes de ces ouvrages. Il ne s'agit donc nullement d'un jugement général porté sur les interventions de Braque en illustration mais bien d'un diagnostic spécifique à ce livre de Satie. Visiblement donc, François

²³⁴ Pierre Reverdy, *Les ardoises du toit*, *op. cit.*

²³⁵ Brigitte Léal, *op. cit.*, p. 54.

²³⁶ *Le Piège de Méduse*, source [consultée le 09/02/2017] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Pi%C3%A8ge_de_M%C3%A9duse .

²³⁷ François Chapon, *op. cit.*, p. 110.

Chapon et Yves Peyré n'ont pas la même perception de l'accord trouvé entre l'artiste et le musicien dans ce *Piège de Méduse*.

Des amis « désaccordés » ?

La « lecture » comparée du texte effectivement « loufoque » de Satie et des images composées et retenues de Braque rend cependant patent le peu de connivence que l'artiste déploya dans cet ouvrage avec l'auteur-compositeur de la pièce. Et pourtant, Braque et Satie se connaissaient bien. Braque était-il plus dans son élément en peinture – qu'en illustration – pour exprimer sa sympathie pour son ami, comme il le fit, la même année, avec *Guitare et verre* ? Mettre son art pictural, méthodique et intériorisé, au diapason de ce livret « loufoque » lui a peut-être été difficile. Il est possible aussi que cette prestation minimale de Braque traduise ses évolutions esthétiques en ce début des années 1920. Par sa musique et ses relations dans le milieu artistique, Satie était associé au cubisme comme l'étaient, en poésie, Apollinaire, Max Jacob ou Reverdy. Or Braque, sans renier ses précédents travaux, commençait, en 1921, à explorer d'autres voies²³⁸. L'année suivante, le Salon d'Automne lui réservera une salle entière, consacrant sa notoriété. Il y exposera ses *Canéphores*, « qui marquent son retour à la figure classique »²³⁹. Pour sa première et dernière prestation d'illustration pour Kahnweiler – il quittera le marchand deux ans après –, Braque, en pleines réflexions esthétiques, pourrait, dès lors, s'être « abstenu », en quelque sorte, d'accompagner son ami, en ne délivrant que des images « standard » de sa production artistique du moment.

Cœur de chêne de Reverdy et Manolo (1921) : un double « rendez-vous manqué »

Kahnweiler avait réussi à faire paraître cinq ouvrages sur les six premiers mois de l'année 1921. *Cœur de chêne*²⁴⁰, un recueil de poèmes de Pierre Reverdy illustré par Manolo, ne parut qu'en novembre de la même année, qui fut celle d'un record en nombre pour les éditions de la galerie Simon. Cet ouvrage fut la seule intervention du sculpteur Manolo dans le domaine de l'illustration.

²³⁸ Jean Leymarie, *Braque, op. cit.*, p. 71.

²³⁹ Brigitte Léal, *op. cit.*, p. 92.

²⁴⁰ Pierre Reverdy, *Cœur de chêne*, illustré de gravures sur bois par Manolo, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [43] p.

Un jeune poète parrainé par Max Jacob...

Pierre Reverdy était arrivé à Paris en 1910²⁴¹. Il s'installa à Montmartre et se lia rapidement avec Max Jacob, Juan Gris, Picasso, Braque, Laurens, le sculpteur catalan Pablo Gargallo, Galanis, André Level, Maurice Raynal etc. En 1912, son groupe d'amis s'élargit à Matisse, Derain, Modigliani, Léger, Apollinaire, Léonce Rosenberg et Kahnweiler. Il gagnait sa vie comme correcteur dans l'imprimerie. Il fréquenta un temps les artistes de la « Section d'Or » en 1912-1913. Bien qu'exempté, il s'engagea en août 1914 mais fut reformé en décembre de la même année. Il reprit alors ses activités à Paris. Ces années de guerre furent pour lui une période d'intense création poétique, même s'il ne fit paraître que bien plus tard bon nombre des poèmes composés alors.

En 1915, Reverdy publia à compte d'auteur son premier recueil de poésie, *Poèmes en prose*. Les exemplaires de tête comportaient des couvertures réalisées par Juan Gris et Henri Laurens. Depuis l'arrivée de Reverdy à Paris, Max Jacob avait pris le jeune poète sous son aile mais la parution des *Poèmes en prose* fut à l'origine de tensions entre le « maître » et l'« élève » au sujet de la paternité du genre²⁴². Cette « querelle » ne s'apaisa en fait qu'après la publication en 1917 du *Cornet à dés* et la reconnaissance de Max Jacob qui s'en suivit.

...avant de rivaliser avec lui

Reverdy continua à publier en 1916 en faisant paraître *La Lucarne ovale* puis *Quelques poèmes*, également à compte d'auteur. Parfaitement intégré au milieu des peintres et des poètes, il fit partie, par exemple, des organisateurs du déjeuner du 31 décembre 1916 en l'honneur d'Apollinaire pour la parution du *Poète assassiné*²⁴³. Oubliant un moment leur différend, Max Jacob l'intronisa, en quelque sorte, en tant que jeune poète de talent, lors d'une séance début 1917 de « Lyre et Palette » – une association littéraire et artistique créée par le peintre suisse Émile Lejeune qui se réunissait dans son atelier à Montparnasse –. Reverdy publia cependant à l'automne de la même année un roman-poème, *Le Voleur de Talan*, évoquant de manière à peine voilée sa rivalité avec son aîné.

²⁴¹ Sauf mention particulière, les données biographiques sur Pierre Reverdy sont issues de l'ouvrage de Jean-Baptiste Para : Jean-Baptiste Para, *Pierre Reverdy*, Paris, Ministère des affaires étrangères, Culturesfrance, 2007, 89 p.

²⁴² Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 168.

²⁴³ Organisation qu'il partageait avec Matisse, Picasso, Braque, Gris, Jacob, Cendrars et Dermée : Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 164.

L'initiateur de *Nord-Sud*

En mars 1917, Reverdy lança, avec l'aide du mécène Jacques Doucet et celle du poète Vicente Huidobro, la revue *Nord-Sud* – symbolisant la réunion des avant-gardes de Montmartre et de Montparnasse –. Il dirigea la revue jusqu'à son « sabotage » fin 1918. *Nord-Sud* était une revue de critique littéraire et artistique. Reverdy y publia de nombreux articles qui firent date comme en 1917 « Sur le cubisme » ou, en 1918, « L'image ». Exilé à Berne, Kahnweiler lisait attentivement *Nord-Sud*. Il fut particulièrement intéressé par l'article de Reverdy sur le cubisme – lui-même avait publié peu avant *Der Weg zum Kubismus* – et par les « Pensées et réflexions sur la peinture » de Georges Braque²⁴⁴. La revue paraîtra jusqu'à ce que Jacques Doucet interrompe ses aides à l'automne 1918.

Illustré par Gris, par Braque, par Matisse...

Léonce Rosenberg, devenu à cette époque le marchand de la plupart des peintres de Kahnweiler, jugea opportun de se lancer, lui aussi, courant 1917, dans l'édition d'ouvrages illustrés par « ses » nouveaux artistes. Reverdy lui céda les droits sur le recueil de poèmes *Au soleil du plafond* et Rosenberg passa commande à Juan Gris pour les illustrations. L'affaire n'aboutit pas mais Gris réalisa la plupart des illustrations prévues. L'ouvrage ne fut publié, par Tériade, qu'en 1955 lorsque Reverdy réussit à recouvrer ses droits après le décès de Léonce Rosenberg.

Reverdy fit paraître en 1918 deux recueils de poèmes, tous deux accompagnés de dessins de ses amis peintres : *Les Ardoises du toit*, avec deux dessins de Braque, et *Les Jockeys camouflés & Période hors-texte*, avec cinq dessins de Matisse. Le recueil des *Jockeys* avait d'abord été publié par Bernouard²⁴⁵ mais sans l'accord de Reverdy sur la composition de l'ouvrage et le poète désavoua son premier éditeur. Ce fut donc à nouveau à compte d'auteur qu'il publia, en 1919, *La Guitare endormie*, accompagné de son portrait et de trois illustrations par Juan Gris. En 1920, Reverdy – ainsi que Max Jacob d'ailleurs – collabora un temps à la nouvelle revue *Littérature* fondée par Aragon, Breton et Soupault. Ses relations avec les « surréalistes » se distendirent ensuite mais,

Bien des années plus tard, le temps ayant refermé les anciennes querelles, André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon et Tristan Tzara trouveront chacun l'occasion de dire, à

²⁴⁴ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 182.

²⁴⁵ Pierre Reverdy, *Les jockeys camouflés : trois poèmes*, agrémentés de cinq dessins inédits de Monsieur Henri Matisse, Paris, À la Belle édition, 1918, F. Bernouard, non paginé [49] p.

plusieurs reprises, la très haute estime dans laquelle ils tenaient l'œuvre et la personne de Pierre Reverdy²⁴⁶.

Blessé intérieurement dans sa jeunesse puis par le décès de son père qu'il vénérât, partagé aussi entre sa passion pour Gabrielle Chanel, « Coco Chanel », et son rôle d'époux, Reverdy – qui était issu d'une famille athée – décida de se convertir. Il se fit baptiser en mai 1921, avec Max Jacob comme parrain. Quelques semaines plus tard, ce dernier partit à Saint-Benoît-sur-Loire. Son filleul choisira, de son côté, de se retirer avec son épouse à Solesmes à partir de 1926.

En début d'année 1921, les Éditions du Sagittaire, sous la direction du jeune Malraux, publièrent *Étoiles peintes*, le premier recueil de poèmes de Reverdy publié avec son accord par un éditeur. La publication de *Cœur de chêne* suivit en fin d'année.

Éditer Reverdy : un « rattrapage » ?

Kahnweiler connaissait Reverdy depuis 1912 et, lorsqu'il était en « exil » en Suisse, Max Jacob et Juan Gris, notamment, l'avaient tenu informé de ses publications²⁴⁷. Le marchand partageait largement les conceptions esthétiques du poète et celui-ci était très proche de « ses » peintres. Il paraît donc naturel que Kahnweiler l'ait sollicité pour une édition, même si Reverdy avait déjà publié à plusieurs reprises. Peut-être même regrettait-il de ne pas avoir édité le jeune poète en 1913 ou 1914, plutôt que d'avoir multiplié, à cette époque, les publications des *Saint Matorel* de Max Jacob ?

Manolo : un choix par principe

Quant au choix de l'illustrateur, Kahnweiler devait bien connaître les affinités de Reverdy pour Gris, Braque, Laurens ou Léger. Ce ne fut certainement pas Reverdy qui suggéra le choix de Manolo. Il s'agit donc d'une décision de Kahnweiler qui, sans doute, voulut par-là appliquer son nouveau « principe » de faire intervenir tous « ses » artistes pour ces illustrations. Or, compte tenu de l'intervention prévue de Derain l'année suivante, il ne restait plus, après les multiples éditions du début de l'année, que Manolo à faire intervenir parmi les sept artistes alors sous contrat avec la galerie Simon.

²⁴⁶ Jean-Baptiste Para, *op. cit.*, p. 42.

²⁴⁷ Voir par exemple le courrier de Gris du 3 septembre 1919 : Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 189.

Manolo avait dû, en 1916, quitter Céret où, aux temps héroïques du cubisme, ses amis Picasso, Braque, Gris etc. étaient venus le voir²⁴⁸. Privé du soutien financier de Kahnweiler, il s'était « replié » à Barcelone où sa production resta limitée. Une exposition de ses œuvres se tint cependant fin 1917 aux Galeries Laietanes – apparemment la première exposition dédiée à l'artiste –. Manolo revint à Céret en 1919 et renoua avec Kahnweiler dès le retour de celui-ci à Paris. Pendant toutes ces années 1920, l'artiste eut apparemment du mal à fournir les sculptures prévues selon son contrat avec la galerie Simon, comme l'attestent les nombreux courriers échangés avec Kahnweiler²⁴⁹. Le marchand peinait à imposer en France le travail du sculpteur, peu connu, et il dut se résoudre à organiser une exposition rue d'Astorg pour « relancer » l'artiste. Celle-ci aura lieu en mars 1923.

Un accompagnement « noucentiste »

L'ouvrage est de plus petit format (23 x 16,5 cm) que les éditions précédentes et celui-ci devint un nouveau « standard » pour les publications suivantes du marchand. La présentation générale du livre reste austère avec un retour à une couverture simplissime et non illustrée (illustration 1-36). Il n'y a pas de témoignage quant à la confection par Manolo des huit gravures sur bois, quatre dans le texte et quatre hors-texte (illustrations 1-37 et 1-38), que l'artiste conçut pour accompagner *Cœur de chêne*. Manolo les réalisa à Céret et elles constituent l'essentiel de l'œuvre gravé de l'artiste, datant pour sa totalité de 1921²⁵⁰. Il s'agit de gravures « brutes » et contrastées, représentant, pour la plupart, des nus féminins sans rapport avec les poèmes de Reverdy. Les formes « rondes » des personnages sont proches de celles des sculptures de l'artiste, inspirées par le « noucentisme » d'Eugenio d'Ors. Rien ne dit que Manolo ait eu en main les poèmes de Reverdy lorsqu'il grava ces bois. On ne sait pas non plus s'il participa, à Paris, à la mise en page de l'ouvrage.

Une composition soignée par Reverdy

Il est par contre certain que Reverdy, comme à son habitude, intervint largement dans la composition du livre²⁵¹. Le poète attachait en effet une grande importance à l'apparence visuelle

²⁴⁸ La plupart des données biographiques sur Manolo sont issues de l'ouvrage : Montserrat Blanch, *Manolo : sculptures, peintures, dessins*, texte français [traduit de l'espagnol par] Robert Marrast, Paris, Éd. Cercle d'art, 1974, 336 p.

²⁴⁹ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 247-249.

²⁵⁰ Montserrat Blanch, *op. cit.*, p. 302, 307, 308.

²⁵¹ *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 181-182.

de ses œuvres et à la présentation générale des ouvrages²⁵². Ayant déjà publié, en général à son compte, plusieurs livres illustrés par ses amis peintres, il s'était à chaque fois impliqué dans leur conception²⁵³. La composition des poèmes de *Cœur de chêne* – comparée par exemple à celle de *Voyages* de Vanderpyl – paraît ainsi originale, avec des vers décentrés et des discontinuités dans la mise en page. La disposition des quatre gravures dans le texte est également particulière. Au lieu d'être, selon la tradition bibliophilique, en début ou en fin de poème, ces gravures sont insérées dans le texte, ponctuant ainsi leur « lecture »²⁵⁴. Ces aspects de composition, qui sont certainement l'œuvre de Reverdy, apparaissent comme l'originalité essentielle de cette édition de Kahnweiler.

Une consonance limitée

L'ouvrage de Reverdy et de Manolo ne fait l'objet que d'un commentaire rapide de François Chapon portant sur la disposition formelle des poèmes dans le livre telle que nous venons de l'évoquer²⁵⁵. En l'absence donc de toute remarque sur l'accord entre les illustrations de Manolo et le texte, il est probable que l'historien du livre ne tenait pas *Cœur de chêne* comme une réussite sous cet angle.

Cet avis est certainement partagé par Yves Peyré puisqu'il ne mentionne pas cet ouvrage parmi sa sélection de « livres de dialogue ». De nombreux recueils de poèmes de Reverdy figurent en revanche dans l'anthologie de Peyré, illustrés, dans ce cas, par des artistes comme Matisse, Gris ou Picasso.

Plus récemment, Isabelle Chol s'est interrogée sur les fondements de l'« esthétique » plastique de l'œuvre de Reverdy qui relèveraient de la composition formelle de ses poèmes et, pour les ouvrages illustrés, du dialogue que le poète a généralement pu établir avec les artistes sollicités. *Cœur de chêne* est ainsi cité comme l'un des premiers exemples d'« architecture à deux mains » d'un ouvrage. Du fait de l'imbrication des images et des textes,

La lecture est ainsi d'abord dépaysement, désorientation, déplacement de l'un à l'autre des matériaux, la lettre et le trait, qui se font face, dans une relation qui est aussi celle du regard, de la mise en regard de l'un par rapport à l'autre²⁵⁶.

²⁵² Nous nous appuyons pour ce sujet notamment sur l'ouvrage suivant : Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique : formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006, 325 p.

²⁵³ Il ne faut pas oublier, non plus, que Reverdy travaillait, pour vivre, dans l'imprimerie.

²⁵⁴ Isabelle Chol, *op. cit.*, p. 251.

²⁵⁵ François Chapon, *op. cit.*, p. 119.

²⁵⁶ Isabelle Chol, *op. cit.*, p. 251.

Dans le cas présent, cette architecture formelle « à deux mains » paraît être, avant tout, l'œuvre de Reverdy. Rejoignant les avis de Chapon et de Peyré, Isabelle Chol fait par ailleurs remarquer que *Cœur de chêne* ne fait pas transparaître un dialogue intime entre le sculpteur et le poète. Elle attribue ce constat aux affinités « esthétiques » limitées entre Manolo et Reverdy. Le poète se sentait en effet proche d'artistes comme Picasso, Braque, Gris, Gargallo, Laurens, Léger ou Matisse. Il avait d'ailleurs publié des écrits sur l'œuvre de ces artistes. Ce n'est pas le cas pour les travaux de Manolo :

Les choix du poète sont révélateurs d'un goût pour les peintres s'éloignant de tout classicisme, ce qui peut expliquer l'absence de textes sur Manolo dont les œuvres sont nettement différentes de celles de Gris, Braque ou Picasso²⁵⁷.

Il y a donc convergence sur la consonance limitée entre les illustrations de Manolo et le texte de Reverdy et Isabelle Chol propose une explication de ce constat.

Un double « rendez-vous manqué »

L'édition de *Cœur de chêne* pourrait dès lors constituer un double « rendez-vous manqué » entre Kahnweiler et Reverdy. Le marchand ne fut pas son premier éditeur, comme cela aurait pu être le cas en 1913 par exemple. Et lorsqu'il le sollicita pour *Cœur de chêne*, il lui adjoignit un artiste dont les œuvres n'entraient qu'assez peu en résonance avec ses poèmes. En tout cas, c'est à son ami Picasso que Reverdy fit appel, un an après, pour illustrer sa publication suivante, *Cravates de chanvre*, et cet ouvrage réunit tous les suffrages quant à un dialogue réussi entre le peintre et le poète.

Le Nez de Cléopâtre de Gabory et de Derain (1922) : un concours en néoclassicisme

*Le Nez de Cléopâtre*²⁵⁸ de Gabory et de Derain fut le seul ouvrage édité par la galerie Simon en 1922. L'année 1921 avait été une « cuvée » exceptionnelle avec six publications. Compte tenu des fréquences d'édition observées avant 1914 – à peine une par an – et par la suite, cette unique parution en 1922 s'apparente plus à un retour à la norme qu'à un coup d'arrêt de Kahnweiler dans son activité d'éditeur. Il faut donc plutôt rapprocher les nombreuses

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 257.

²⁵⁸ Georges Gabory, *Le nez de Cléopâtre*, illustré de pointes sèches par André Derain, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1922, non paginé [72] p.

éditions de 1921 à un effet de « rattrapage » après l'éloignement du marchand de la vie littéraire et artistique parisienne.

Un retour triomphal à la vie civile

Dès sa rentrée à Paris, Kahnweiler avait sollicité chacun de ses peintres « historiques » pour qu'ils contribuent à son programme d'édition et ce fut bien évidemment le cas pour Derain. Mais Derain fut le dernier des « anciens » à donner suite aux sollicitations de Kahnweiler. Avant 1914 – mais cette période devait paraître bien lointaine à tous les protagonistes, en 1921-1922, de ces éditions –, Derain était en quelque sorte l'illustrateur attitré de la galerie, celui auquel Apollinaire, Max Jacob ou Kahnweiler s'étaient adressés en premier lieu pour illustrer *L'Enchanteur* ou les *Saint Matorel*. Depuis l'armistice cependant, Derain se trouvait sollicité de toutes parts et son statut d'artiste, en France comme au sein de la galerie, avait profondément évolué. Pendant la guerre, il avait passé trois longues années au front et ne fut démobilisé qu'en 1919. Derain n'ayant plus de revenus, Picasso et même Matisse avaient dû aider son épouse Alice. Tenu éloigné de Paris et ne pouvant plus « produire », son principal « soutien » artistique à cette période fut Apollinaire²⁵⁹. Sur la suggestion et avec l'aide du poète, le marchand « montant » Paul Guillaume avait ainsi organisé la première exposition dédiée du peintre en octobre 1916 qui fut un succès. Derain s'engagea d'ailleurs avec Guillaume en 1917 en prenant soin, cependant, de pouvoir renouer avec Kahnweiler après la fin du conflit. Dans l'ambiance d'une France en guerre, le renom de Derain – un peintre « français », au front, dont la critique rapprochait maintenant la peinture des grands « maîtres » français – s'accrut considérablement. En 1919, alors qu'il était toujours mobilisé à Mayence, il conçut les décors de *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel²⁶⁰ et, dès sa démobilisation, il partit à Londres réaliser les décors du ballet *La Boutique fantasque* de Serge de Diaghilev. Le retour de Derain à la vie civile a ainsi pu être qualifié de « triomphal »²⁶¹. Il se remit au travail et sa production fut fort disputée entre Paul Guillaume et Bernheim-Jeune jusqu'au retour de Kahnweiler. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que ses tableaux, même de facture plus ancienne, mis aux enchères à Drouot au cours des « ventes Kahnweiler » aient atteint une cote honorable.

²⁵⁹ Il faut se rappeler qu'Apollinaire avait été également avant 1914 le principal soutien de Derain en France. Kahnweiler ne se préoccupait en effet, pour l'essentiel, que de développer le « marché » de « ses » peintres à l'étranger. Cette politique se justifiait pour les cubistes, brocardés en France, mais sans doute moins pour Derain et pour Vlaminck, qui prirent tous deux conscience de cette situation pendant la Grande Guerre.

²⁶⁰ Il s'agit des décors pour une tournée en pays scandinaves. Derain les conçut alors qu'il était toujours mobilisé en Allemagne : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 179.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 182.

« Picasso c'est Goya et Derain Vélasquez »

Derain réintégra par ailleurs, dès 1919, les milieux artistiques et culturels parisiens, aidé, après le décès d'Apollinaire, par Max Jacob, André Salmon ou Jean Cocteau. Son aura s'étendait jusqu'aux jeunes, comme Breton ou Aragon, subjugués par l'aspect étrange de certains de ses tableaux²⁶². Aragon écrivit par exemple en 1918 :

À part Juan Gris, il n'y a que Picasso et Derain. Probablement en beaucoup plus grand Picasso c'est Goya et Derain Vélasquez²⁶³.

Breton obtint de Derain, alors qu'il était encore sous les drapeaux, des illustrations pour son ouvrage *Mont de piété* paru en juin 1919 au Sans Pareil²⁶⁴. Derain collabora aussi, au début des années 1920, à plusieurs revues d'avant-garde comme *Littérature*, créée par Breton, Aragon et Soupault, ou *Action* fondée par Florent Fels. Max Jacob, Cocteau, Radiguet, Artaud, Cendrars et précisément le jeune Gabory figurèrent parmi les contributeurs de cette dernière revue. Autre marque de son intégration dans les milieux littéraires, Derain fut sollicité à plusieurs reprises après sa démobilisation pour illustrer des ouvrages. Outre son intervention pour Breton, déjà citée, Derain avait ainsi illustré, entre 1919 et 1921, des livres ou des recueils de poèmes de son ami Vlaminck²⁶⁵, de René Dalize²⁶⁶, d'André Salmon²⁶⁷ et de Pierre Reverdy²⁶⁸. Et, en 1920, il avait déjà accompagné de deux gravures le premier recueil édité de poèmes de Gabory, *La Casette de plomb*²⁶⁹, paru chez Bernouard. Lorsque Kahnweiler sollicita Derain dès 1920 pour un nouveau travail d'illustration, l'artiste était donc devenu d'une part un peintre reconnu et d'autre part un illustrateur bien introduit dans les milieux littéraires et très sollicité²⁷⁰. Sa situation avait donc largement évolué depuis les années 1910. Ce fut notamment Derain qui proposa à Kahnweiler d'éditer un nouvel ouvrage de Gabory.

²⁶² Bon nombre des tableaux de Derain ont ce côté étrange qui intriguait les futurs surréalistes, comme *Le Chevalier X (L'Inconnu au journal)* acquis par Sergueï Chtchoukine : *Icônes de l'art moderne : la collection Chtchoukine*, exposition, Paris, Fondation Louis Vuitton, 22 octobre 2016-20 février 2017, *op. cit.*, p. 145.

²⁶³ Extrait d'une lettre d'Aragon à Breton du 24 mai 1918 cité par : Michel Charzat, *op. cit.*, p. 177.

²⁶⁴ André Breton, *Mont de Piété (1913-1919)*, avec deux dessins inédits d'André Derain, Paris, Au sans pareil, 1919, 390 p.

²⁶⁵ Maurice de Vlaminck, *À la santé du corps*, décoré par M. André Derain, Paris, F. Bernouard, 1919, 17 p.

²⁶⁶ René Dalize, *Ballade du pauvre Macchabé mal enterré*, poème de René Dalize, décoré par André Derain, suivi de deux souvenirs de Guillaume Apollinaire et André Salmon, Paris, Fr. Bernouard, (s. d.), 36 p.

²⁶⁷ André Salmon, *Le calumet*, édition définitive augmentée de poèmes nouveaux et ornée de gravures sur bois par André Derain, Paris, éd. de la Nouvelle revue française, 1920, 109 p.

²⁶⁸ Pierre Reverdy, *Étoiles peintes*, avec une eau-forte originale d'André Derain, Paris, Éd. du Sagittaire, 1921, 42 p.

²⁶⁹ Georges Gabory, *La cassette de plomb*, ornée de 2 gravures originales et inédites par M. André Derain, Paris, F. Bernouard, 1920, 23 p.

²⁷⁰ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 190.

Le cercle de la revue *Action*

Le jeune poète Georges Gabory avait rencontré en 1918 Apollinaire et Max Jacob²⁷¹ et, par l'intermédiaire de ce dernier, Reverdy ainsi que Radiguet et Malraux, tous deux d'un âge proche du sien. Il avait également fait la connaissance du peintre Derain qui l'avait pris sous sa protection, en l'aidant notamment pour l'édition de *La Casette de plomb*. Un autre artiste et illustrateur, Galanis, avait également accepté d'accompagner ses publications²⁷². Gabory assura ensuite le secrétariat de la revue *Action* de Florent Fels. Deux éléments rapprochaient Gabory et Derain. Ils s'intéressaient tous deux à l'ésotérisme et ils échangeaient ouvrages et recherches en ce domaine²⁷³. Ils se trouvèrent également, l'un comme l'autre, quelque peu mis à l'écart par le groupe d'André Breton à partir des années 1921-1922, ce qui les rapprocha malgré leur différence d'âge et de « statut ». Postérieurement à l'édition du *Nez de Cléopâtre*, Gabory travailla comme lecteur chez Gallimard et publia de nombreux ouvrages de critique littéraire et artistique.

Un ouvrage sobre et élégant

Le recueil de poèmes *Le Nez de Cléopâtre* est un ouvrage de petit format (16,5 x 11,5 cm) relativement épais (72 pages). Derain avait su, en 1909, faire le choix innovant de la gravure sur bois pour illustrer *L'Enchanteur*. En 1922, l'artiste préféra délaisser cette technique, maintenant galvaudée, et choisit la pointe-sèche, certainement plus adaptée pour accompagner le texte raffiné de son jeune ami. *Le Nez de Cléopâtre* comporte 10 gravures, 3 hors-texte et 7 dans le texte (illustrations 1-40 et 1-41). Leur facture peut sans doute être qualifiée de néo-classique. Derain introduisit cependant quelques brins de fantaisie dans son accompagnement imagé, comme ce portrait « mobile » en illustration 1-41. L'ouvrage apparaît globalement comme particulièrement sobre et élégant : couverture et page de titre (illustration 1-39) austères, nombre d'illustrations limité – par comparaison aux 66 gravures sur bois du même Derain pour *Les Œuvres burlesques* –, dessins « au trait » épurés etc.

Un concours en néoclassicisme

Kahnweiler laissait, comme nous l'avons dit, « carte blanche » à ses artistes. Avec *Le Nez de Cléopâtre*, Derain lui permit donc d'éditer, en 1922, un ouvrage en phase avec l'atmosphère de retour au classique caractérisant la période, comme l'avaient fait précédemment, avec sans

²⁷¹ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 212.

²⁷² Galanis avait notamment illustré pour Gabory *Cœurs à prendre* en 1920 et *Poésies pour dames seules* en 1922.

²⁷³ Michel Charzat, *op. cit.*, p. 192.

doute moins d'élégance que Derain, un Vlaminck ou un Manolo. L'allure générale de ce livre n'est d'ailleurs pas très éloignée de celle des *Cravates de chanvre* que Picasso illustra pour Pierre Reverdy cette même année²⁷⁴. Tant François Chapon²⁷⁵ qu'Yves Peyré²⁷⁶ citent bien évidemment *Cravates de chanvre*. En revanche, les deux historiens du livre ne disent mot du *Nez de Cléopâtre*. Peut-être jugent-ils que l'ouvrage n'est pas caractéristique des éditions de Kahnweiler ?

Le Guignol horizontal de Hertz et de Togorès (1923) : l'œuvre de Max Jacob

L'année 1923 fut un tournant pour Kahnweiler. De ses artistes historiques, ne resteront en fin d'année au sein de sa galerie que son fidèle peintre Juan Gris et le sculpteur Manolo. Les trois éditions de 1923 seront donc illustrées par de nouveaux entrants rue d'Astorg, Josep de Togorès, Élie Lascaux et Suzanne Roger. Togorès n'illustra d'ailleurs, pour Kahnweiler, que *Le Guignol horizontal*²⁷⁷.

Un artiste « noucentiste »

Né dans une famille cultivée de Barcelone, Josep de Togorès a débuté très tôt sa carrière de peintre²⁷⁸. Sa première exposition individuelle se tint en 1913 – il avait vingt ans – à la Sala Parès de Barcelone où exposaient notamment les artistes proches du « noucentisme ». Ce mouvement de renaissance classiciste, littéraire et artistique, avait été initié par l'écrivain et critique Eugenio d'Ors et par le philosophe José Ortega y Gasset, sur un fond de nationalisme catalan. Togorès obtint une bourse lui permettant de faire un premier séjour à Paris au cours duquel il découvrit les œuvres de Cézanne – qui l'influenceront pendant plusieurs décennies – et la peinture d'avant-garde. De retour à Barcelone du fait de la guerre, il y rencontra plusieurs artistes étrangers venus s'installer en Espagne comme Marie Laurencin ou Francis Picabia. Ses travaux de peinture s'inscrivaient donc dans cette mouvance « noucentiste » avec, dans son cas, une influence particulière de Cézanne, comme nous l'avons vu, et une proximité avec le

²⁷⁴ Pierre Reverdy, *Cravates de chanvre*, illustré d'eaux-fortes par Pablo Picasso, Paris, Éditions Nord-Sud, 1922, [38] p.

²⁷⁵ François Chapon, *op. cit.*, p. 138.

²⁷⁶ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 118.

²⁷⁷ Henry Hertz, *Le guignol horizontal*, illustré de lithographies par Josep de Togorès, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé [48] p.

²⁷⁸ La plupart des données biographiques sur le peintre Togorès sont issues de la référence : *Togorès, du réalisme magique au surréalisme*, exposition, Châteauroux, Couvent des Cordeliers, 1998, *op. cit.*

symbolisme catalan des peintres Joaquín Torres Garcia – le fondateur du « muralisme », un art de la fresque allégorique – et Joaquím Sunyer, son aîné avec lequel il se lia d'amitié. De 1914 à 1919, Togorès participa à plusieurs expositions collectives « noucentistes », organisées souvent aux Galeries Laietanes de Barcelone, et il bénéficia, en 1917, d'une seconde exposition individuelle. À cette même période, il fit également la connaissance du sculpteur Manolo, revenu en Espagne du fait de la guerre, et de Picasso, qui s'intéressa à son travail lors d'un passage à Barcelone. En 1919, il put venir à Paris où il rencontra rapidement Juan Gris, Modigliani, Utrillo, Reverdy etc. et surtout Max Jacob.

Un vif succès commercial pour la galerie Simon

Par l'intermédiaire du poète, Kahnweiler s'intéressa à ses travaux et lui acheta en 1920 quelques toiles alors qu'il était sans ressources et en charge de sa famille – son père s'était ruiné –. Le marchand l'intégra ensuite, en février 1921, parmi les artistes de sa galerie, où il retrouva donc ses compatriotes Gris, devenu un ami, et Manolo. Kahnweiler organisa en début d'année 1922 une exposition « Togorès », avec un catalogue préfacé par Max Jacob. Le poète situait sa peinture « entre la vieille tradition objective du réalisme espagnol et la vigueur constructive et structurée du cubisme, lui aussi « espagnol »²⁷⁹. Cette exposition, la première de la galerie Simon, rencontra un vif succès commercial²⁸⁰. La même année, les galeries d'Alfred Flechtheim en Allemagne présentèrent ses œuvres au côté de celles de Picasso, de Braque, de Léger etc. et ses tableaux furent également bien accueillis. La peinture de Togorès s'avéra en fait particulièrement appréciée en Allemagne durant tout l'entre-deux-guerres et Flechtheim continua d'ailleurs à être son agent lorsque Kahnweiler cessa, en 1931, ses relations contractuelles avec lui.

Hertz : un ami de longue date de Max Jacob

En tant qu'ami de Max Jacob, Togorès avait peut-être eu l'occasion de rencontrer, avant 1922, l'un des proches du poète, Henri Hertz. Il est cependant plus vraisemblable que ce fut Kahnweiler qui lui présenta Hertz et qui lui demanda, en tant que nouveau peintre de la galerie, d'illustrer *Le Guignol horizontal*. Le marchand avait rencontré Hertz par l'intermédiaire de Max Jacob qui le connaissait de longue date. Hertz par exemple avait été le témoin d'une intervention particulière de Jacob auprès de Picasso en 1907 : en ami dévoué, il était venu raccompagner à

²⁷⁹ *Togores, du réalisme magique au surréalisme*, exposition, Châteauroux, *op. cit.*, p. 61.

²⁸⁰ *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 135.

son orphelinat la petite Raymonde – neuf ans – que Fernande Olivier, qui pensait l’adopter, jugeait plus sûr d’éloigner de son compagnon Picasso...²⁸¹

Entre poésie et engagement politique

Henri Hertz était de la même génération que Max Jacob. Il avait dans sa jeunesse été un proche d’Alfred Jarry²⁸². Son premier recueil de poèmes avait été édité dès 1906. Il se lia d’amitié avec André Salmon, Georges Duhamel et Apollinaire qui le cita parmi les jeunes poètes « montants » dans la conférence qu’il donna en 1908. Son recueil de poèmes *Les Apartés*, paru en 1912, fut particulièrement remarqué. Il rencontra également Aristide Briand et participa, sous son égide, à *La Démocratie sociale*. Hertz publiait dans de multiples revues, dont *La Revue blanche* et *La Phalange*, d’inspiration néo-symboliste. Après la guerre, il fut édité à de multiples reprises par Alcan, Rieder etc. pour des textes divers : poésie, nouvelles, critique littéraire et artistique, essais ou romans. Journaliste à l’international, il pressentit dès 1922 les dangers du fascisme et participa à la fondation du Comité d’Action France-Palestine.

« Dieu et Newton observant la terre »

Nous n’avons pas de détails sur les circonstances précises qui amenèrent Kahnweiler à éditer Hertz, ni sur le choix du texte. L’éditeur « La Clef d’argent » commente l’œuvre en ces termes :

Le Guignol horizontal au titre plus qu’étrange recouvrait cinq récits déroutants dont le texte éponyme qui met en scène Dieu et Newton observant la terre, un bijou d’originalité, et l’extraordinaire « Charmé » qui devrait suffire à attirer de nouveaux lecteurs à cet auteur trop longtemps négligé²⁸³.

Une même alliance de classicisme et de fantaisie

Togorès n’avait pas effectué jusque-là d’illustration de livre²⁸⁴, ni d’ailleurs pratiqué la lithographie. Son ami Juan Gris l’initia à cette technique. *Le Guignol horizontal* comporte quatre lithographies hors-texte, dont trois en couleur sépia et une en noir et blanc (illustrations 1-42 à 1-44). Il s’agit de dessins « au trait » représentant des personnages, femmes ou couples, ainsi qu’un « enchevêtrement » de membres. Les dessins de personnages sont d’inspiration classiciste, proche des travaux de Maillol – un catalan français – avec qui Togorès s’était lié d’amitié en 1921. L’illustration montrant une imbrication de pieds et de mains relève d’une

²⁸¹ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 71.

²⁸² Les données biographiques sur Henri Hertz sont notamment issues de la référence : *Henri Hertz*, La Clef d’Argent, littératures de l’imaginaire, source [consultée le 02/05/2017] : <http://clefdargent.free.fr/hertz.php> .

²⁸³ *Loc. cit.*

²⁸⁴ *Togores, du réalisme magique au surréalisme*, exposition, Châteauroux, *op. cit.*, p. 248.

autre veine créatrice du peintre. Togorès cherchait souvent de nouvelles voies et cette image du *Guignol horizontal* compte parmi ses premiers essais de dessin « automatique »²⁸⁵. Le peintre pratiqua plus couramment cette technique pendant sa période « surréaliste », de 1928 à 1930. Les illustrations de l'ouvrage d'Henri Hertz sont donc d'inspiration composite, à l'image générale de la peinture de Togorès, difficilement réductible à un seul courant. Les motifs représentés évoquent, de manière ponctuelle ou lointaine, le texte²⁸⁶. L'ouvrage paraît, au final, assez homogène, les deux intervenants ayant un fond commun d'inspiration symboliste et une même capacité à allier classicisme et fantaisie. Curieusement cependant, ni François Chapon, ni Yves Peyré ne citent *Le Guignol horizontal* parmi les exercices réussis de dialogue entre un peintre et un poète, au même titre qu'ils ne font nulle mention du *Nez de Cléopâtre* de Gabory et de Derain. Dès lors, il faut sans doute admettre que ces deux historiens du livre ont pu exclure du corpus d'ouvrages qu'ils étudiaient un certain nombre de livres à leurs yeux trop classicistes ou non conformes à leur vision « idéalisée » des éditions de Kahnweiler.

L'œuvre avant tout de Max Jacob

Nombre des auteurs édités par Kahnweiler au cours des années 1920, et même des peintres de sa galerie, ont été introduits auprès du marchand par Max Jacob. *Le Guignol horizontal* apparaît en ce sens comme l'archétype de ces éditions dont le poète fut la cheville ouvrière, alors même qu'il s'était retiré à Saint-Benoît-sur-Loire depuis 1921.

Tric trac du ciel de Artaud et de Lascaux (1923) : un tournant dans les éditions de l'entre-deux-guerres

Antonin Artaud comme Élie Lascaux avaient été introduits auprès de Kahnweiler par Max Jacob. En ce sens, le contexte qui aboutit à l'édition de *Tric trac du ciel*²⁸⁷ ne diffère pas sensiblement de celui qui conduisit à la plupart des parutions de la galerie Simon depuis 1920. Pourtant, cette publication paraît constituer, à maints égards, un tournant dans l'activité d'éditeur du marchand comme nous l'explicitons plus loin. L'ouvrage fut la première édition

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁸⁶ L'illustration représentant, par exemple, une jeune fille tressant ses cheveux (illustration 1-42) fait allusion à un vers du poème « Thème du grand-père célibataire ».

²⁸⁷ Antonin Artaud, *Tric trac du ciel*, illustré de gravures sur bois par Élie Lascaux, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé [16] p.

d'Artaud et le premier livre illustré par Lascaux, constituant ainsi l'une des quelques « éditions doublement premières » qui caractérisent l'œuvre d'éditeur de Kahnweiler.

Un début sur les planches

Antonin Artaud était arrivé, à vingt-quatre ans, à Paris à peu près au moment du retour de Kahnweiler²⁸⁸. Il avait fait de multiples séjours dans des maisons de santé à la suite de troubles psychologiques. Ses parents, qui veillaient sur lui, l'avaient laissé quitter le giron familial marseillais puisqu'il voulait s'essayer à la littérature. Il fut confié aux bons soins du docteur Toulouse, un médecin-psychiatre reconnu, qui accepta d'assurer le suivi du jeune homme. Ayant décelé ses talents de poète et d'acteur, il lui servit également d'introducteur dans les milieux littéraire et du théâtre. Le médecin avait en effet créé la revue *Demain*²⁸⁹, qui traitait de médecine et d'hygiène mais aussi de littérature et d'art. Le jeune Artaud y fit d'ailleurs ses premières publications – des poèmes et des articles de critique – et en assura pendant un temps le secrétariat.

Artaud fréquenta également, très vite, tous les théâtres de la capitale. Il fit de menus travaux au Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe puis fut admis à l'Atelier de Charles Dullin en octobre 1921. L'Atelier était à la fois une école et une troupe de théâtre. Artaud joua avec la troupe de Dullin au Théâtre du Vieux Colombier, à Lyon etc., souvent dans des seconds rôles. La troupe s'installa ensuite au Théâtre de Montmartre et Artaud participa aux divers spectacles qui y furent donnés en 1922 : *La Carmosine* de Musset, *La Volupté de l'honneur* de Pirandello, *Antigone* de Cocteau, etc.

Du cercle de la revue *Action*...

Parallèlement à cette activité d'acteur, Artaud écrivait des poèmes et retravaillait souvent des textes de jeunesse, d'inspiration symboliste ou fantaisiste, influencés par Paul-Jean Toulet. Comme tous les aspirants-poètes, il était allé se présenter à Max Jacob en 1921. Celui-ci l'avait introduit auprès de ses nombreuses connaissances dans le monde parisien des lettres et des arts. Il rencontra ainsi notamment Roland Tual, le peintre Élie Lascaux – de dix ans son aîné – et le jeune poète Georges Gabory – d'un âge proche du sien – et il se lia d'amitié avec ces deux derniers. Gabory assurait le secrétariat de la revue *Action* de Florent Fels et Artaud put donc également s'y faire publier. Gabory, par ailleurs, avait déjà fait paraître plusieurs recueils de

²⁸⁸ La plupart des informations biographiques sur Antonin Artaud sont issues de la référence : Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006, 1086 p.

²⁸⁹ Cette revue *Demain* (1912-1921) est sans rapport avec celle du même nom (1924-1925) créée par Raymond Escholier et éditée par Ferenczi (cf. troisième partie).

poèmes et la galerie Simon venait, en juin 1922, de publier *Le Nez de Cléopâtre* illustré par Derain. Artaud, dont les ressources étaient limitées²⁹⁰, souhaitait également se faire éditer et il pensa bien sûr à Kahnweiler puisque ses deux amis, Gabory et Lascaux – qui venait d’intégrer la galerie –, avaient fait affaire avec lui. Il s’adressa à Max Jacob qui le mit en relation avec le marchand et Artaud présenta ses poèmes à Kahnweiler le 16 octobre 1922. Le lendemain, il confirma à Lascaux que Kahnweiler avait accepté de l’éditer :

J’ai vu M. Kahnweiler hier soir (...). Nous avons choisi huit de mes poèmes, les plus parfaits pour être réunis en une plaquette qui aura pour titre *Tric trac du ciel*²⁹¹.

Élie Lascaux allait, bien entendu, illustrer l’ouvrage. Le contrat d’édition fut signé à la mi-novembre et Max Jacob remercia Kahnweiler d’avoir donné suite, à cette même période, à deux de ses nombreuses recommandations puisque le marchand venait de prendre sous contrat le peintre André Masson et avait accepté d’éditer Artaud.

...au groupe de la rue Blomet

Artaud appréciait la peinture de son ami Lascaux et fut présent, bien sûr, au vernissage, à la galerie Simon, de la première exposition dédiée au peintre qui se tint du 22 novembre au 5 décembre 1922²⁹². Il en rendit compte dans une lettre adressée à Madame Toulouse dans les termes suivants :

[...] un ami de Montmartre fait chez Kahnweiler une exposition de peinture qui révèle une nature tout à fait particulière, une espèce de primitif, d’âme candide et très sensible qui embrasse toute la nature, toute la vie et nous la restitue avec ses frémissements intérieurs, son âme, en une matière d’une essence délicieuse, pleine de profondeur [...] ²⁹³.

Cette exposition, comme celle organisée, l’année suivante, par Brummer à New York, rencontra un succès certain²⁹⁴. La peinture de Lascaux détonnait pourtant au sein de la galerie par son apparence « naïve ». Après la guerre, Lascaux s’était installé à Montmartre où il avait fait la connaissance notamment de Suzanne Valadon, originaire comme lui de la région de Limoges. Suzanne Valadon l’avait encouragé à peindre et l’avait présenté à Max Jacob, lequel, à son tour, lui fit connaître tous ses amis peintres et poètes. Picasso, notamment, devint un ami

²⁹⁰ Artaud recevait une rente de ses parents mais celle-ci ne suffisait pas à ses besoins d’autant plus qu’il était intoxiqué au laudanum et à l’opium, pour des raisons médicales à l’origine.

²⁹¹ Extrait de la lettre du 17 octobre 1922 d’Artaud à Lascaux cité par : Florence de Mèredieu, *C’était Antonin Artaud*, op. cit., p. 170.

²⁹² Le catalogue de l’exposition fut préfacé par Max Jacob.

²⁹³ Antonin Artaud, lettre autographe signée adressée à Madame Toulouse, fin novembre 1922, 2 pages in-4 à l’encre, source [consultée le 26/04/2017] : file:///C:/Users/Galland/Downloads/loisillon_28012017_bd.pdf .

²⁹⁴ Pierre Assouline, *L’homme de l’art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 263.

proche et Lascaux fut l'un des rares peintres dont Picasso collectionna les œuvres. Ce fut également par l'intermédiaire de Max Jacob qu'il rencontra Kahnweiler.

Lascaux présenta ensuite à Artaud les autres artistes de la galerie Simon et notamment André Masson. Ce fut le début de relations amicales d'Artaud avec le peintre de la rue Blomet qui l'amènèrent à fréquenter Miró, Michel Leiris, Jean Dubuffet, Georges Limbour etc. Introduit maintenant parmi les nombreux amis de Kahnweiler, Artaud fut souvent présent aux « dimanches de Boulogne », dont le « fonctionnement » était désormais bien établi. Il assista également – en tant que nouvel entrant dans le groupe, au même titre que Lascaux, Masson ou Leiris –, au cours de l'année 1923, à la mutation profonde qui affecta la galerie, avec le départ de la plupart de ses artistes « historiques ».

Une consonance discutée

La préparation de l'édition de *Tric trac du ciel* se devait d'avancer en ce début 1923. Dans un courrier de janvier, Artaud précisa à Kahnweiler l'ordre dans lequel devait apparaître les poèmes choisis²⁹⁵. Nous avons trace ensuite des corrections d'épreuve effectuées par le poète²⁹⁶ mais nous ne disposons pas de témoignage quant à la manière dont Lascaux et Artaud se coordonnèrent pour les illustrations.

L'ouvrage est d'un format moyen (25,5 x 16,5 cm) qui prévaudra en général pour la suite des éditions de la galerie et sa page couverture (illustration 1-45) est des plus sobres.

L'accompagnement imagé de *Tric trac du ciel* était le premier « exercice » d'illustration de Lascaux. Il choisit la gravure sur bois et fut d'ailleurs le dernier artiste de la galerie à prendre cette option. Les bois gravés étaient en effet passés de mode et les peintres en particulier préféraient désormais s'exprimer par la lithographie ou par l'eau-forte. Lascaux grava quatre bois, un hors-texte et trois dans le texte (illustrations 1-46 et 1-47). La facture contrastée de ces gravures s'avère bien en phase avec l'écriture « heurtée » du poète. Les images ont un certain rapport avec le texte poétique. Sans que cette ressemblance ait été documentée, l'une des vignettes (illustration 1-47) apparaît comme un portrait d'Artaud – halluciné et prémonitoire des troubles psychiques graves de l'écrivain –. Nous avons joint en annexe (illustration 1-48) un autoportrait tardif de l'artiste pour comparaison. *Tric trac du ciel* ne semble cependant pas considéré par les historiens du livre comme une réussite en termes de dialogue entre un peintre

²⁹⁵ Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud, op. cit.*, p. 187 et Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 183.

²⁹⁶ *Loc. cit.*

et un poète. François Chapon liste en effet l'ouvrage, comme tous ceux édités par Kahnweiler, mais ne le commente pas et Yves Peyré ne le mentionne pas dans son anthologie. Lascaux paraît cependant avoir eu une pleine perception de la poésie inquiète de son ami et a su, selon nous, la traduire dans ses images.

Tric trac du ciel parut en mai 1923 – au moment donc de la dernière session de la « vente Kahnweiler » –. Quelques jours plus tôt, Jacques Rivière avait adressé à Artaud une fin de non-recevoir à sa demande de publication de poèmes dans la NRF. La parution de son recueil chez Kahnweiler fut sans doute une consolation pour le poète bien que celui-ci tint particulièrement à ce que sa poésie figurât dans la prestigieuse revue. Artaud put rencontrer néanmoins Rivière et, suite à ce contact, il lui adressa une correspondance fournie sur ses motivations poétiques et son désir de voir ses poèmes « exister ». Cette correspondance fut ensuite publiée par la NRF et plusieurs de ses œuvres majeures seront ensuite éditées par Gallimard.

Un tournant dans les éditions de l'entre-deux-guerres

Les textes publiés depuis 1920 par Kahnweiler sont tous marqués par la guerre, soit qu'ils s'y réfèrent explicitement comme *Voyages* ou *Communications*, soit qu'ils cherchent au contraire à l'« oublier » par la fantaisie, l'ironie ou le rêve, comme *Lunes en papier* ou *Les Pélican*. *Tric trac du ciel* traduit essentiellement l'inquiétude de son auteur, voire son angoisse. Bon nombre des éditions suivantes du marchand relèveront de cette même veine. Cette angoisse existentielle est perceptible dans les illustrations de Lascaux (illustration 1-47). Elle le sera encore plus dans celles de Masson ou d'autres pour les parutions ultérieures.

Cette évolution de « contenu » des éditions de Kahnweiler est liée à celle de leur contexte. À partir de *Tric trac du ciel*, la plupart des auteurs et des illustrateurs sollicités seront des membres ou des relations du « groupe de la rue Blomet ». Jusque-là, il s'agissait le plus souvent d'amis ou de relations directes de Max Jacob. Le personnage « charnière » entre ces deux « phases » des éditions de l'entre-deux-guerres – phases que nous intitulerons par ailleurs le « cycle Max Jacob » puis le « cycle Masson » – est précisément l'illustrateur de *Tric trac du ciel*, le peintre Élie Lascaux. Celui-ci en effet fut introduit auprès de Kahnweiler par Max Jacob, comme le furent Malraux, Radiguet, Togorès ou d'autres acteurs de la première phase. Toutefois, le même Élie Lascaux, qui devint le beau-frère de Kahnweiler, lui présenta Masson. Et ce dernier, en introduisant auprès du marchand Leiris, Limbour, Salacrou etc. fit des éditions de Kahnweiler une « annexe de la rue Blomet ».

Il y eut bien sûr, après *Tric trac du ciel*, quelques ouvrages publiés relevant de la première « phase », le « cycle Max Jacob », comme *La Couronne de Vulcain* de Max Jacob et de Suzanne Roger, qui parut peu après, ou comme *Denise* de Radiguet et de Gris dont la publication, en 1926, avait été retardé. Mais l'ouvrage d'Artaud et de Lascaux constitue bien, par son contenu et par le contexte de sa publication, un tournant dans les éditions du marchand pendant l'entre-deux-guerres, le premier des ouvrages du « cycle Masson ».

La Couronne de Vulcain de Jacob et de Roger (1923) : un exercice délicat

*La Couronne de Vulcain*²⁹⁷ fut le dernier ouvrage publié en 1923 par la galerie Simon et le dernier texte de Max Jacob – le cinquième – édité par Kahnweiler. Le marchand choisit de faire illustrer ce « conte breton » par Suzanne Roger dont ce fut la première intervention en illustration.

Une jeune amie de Max Jacob

La toute jeune Suzanne Roger – elle avait 25 ans en 1923 – faisait partie des nouvelles « recrues » du marchand après le départ de « ses » artistes historiques. Avec son mari, le peintre André Beaudin, elle participait régulièrement aux « dimanches de Boulogne » chez les Kahnweiler mais ne faisait pas partie des proches d'André Masson. Kahnweiler l'avait intégrée à sa galerie par l'intermédiaire de Juan Gris et de Max Jacob, le couple Beaudin-Roger faisant partie du vaste cercle des amis du poète. Une première exposition dédiée à André Beaudin se tint, cette même année 1923, à la galerie Percier et ce fut Max Jacob, à titre d'exemple de ces relations du couple avec le poète, qui rédigea la préface du catalogue de cet événement²⁹⁸. En sélectionnant Suzanne Roger pour illustrer *La Couronne de Vulcain*, Kahnweiler appliquait son « principe » de faire intervenir chaque nouvel entrant à sa galerie. Il associait également au poète l'une de ses jeunes amies.

L'amitié du marchand, sans doute ?

On peut s'interroger sur les raisons de cette énième édition par Kahnweiler d'un texte de Max Jacob. Le poète proposa cette fois un « conte breton ». *La Couronne de Vulcain* avait déjà

²⁹⁷ Max Jacob, *La couronne de Vulcain*, conte breton, illustré de lithographies par Suzanne Roger, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé.

²⁹⁸ *André Beaudin*, source [consultée le 06/02/2017] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Beaudin .

paru dans une revue, *Pan*, en 1909²⁹⁹. Le conte avait de plus déjà été édité en volume comme partie du recueil *Le Roi de Béotie*³⁰⁰ publié deux ans plus tôt, en 1921, par la NRF³⁰¹. Max Jacob ne fut, il est vrai, jamais trop scrupuleux sur ses engagements avec les éditeurs³⁰². Nous sommes cependant loin avec cette *Couronne de Vulcain* d'un texte inédit d'un auteur lui-même inédit comme ce fut le cas pour nombre des éditions du marchand. Quels pourraient donc être les motifs de cette publication ? Il faut croire sans doute que les besoins d'édition – et d'argent – du poète, toujours sans le sou à Saint-Benoît-sur-Loire, étaient encore vifs en 1923 malgré sa « notoriété » et que Kahnweiler lui vouait toujours une grande amitié.

L'hommage au poète

En 1923, plus encore qu'en 1921 lorsque Kahnweiler avait édité *Ne coupez pas Mademoiselle*, Max Jacob était en effet un poète reconnu. Depuis la parution de son œuvre maîtresse, *Le Cornet à dés*, il avait publié notamment *Le Laboratoire central* et *L'Art poétique*. Même si les surréalistes ne se rattachaient plus à son œuvre³⁰³, l'heure était en 1923 aux hommages rendus au poète. La revue *Le Disque vert*, par exemple, publia fin 1923 un numéro d'éloge à Max Jacob avec des contributions signées par André Salmon, Benjamin Crémieux, Pierre Mac Orlan, Henri Hertz, Paul Fierens, Florent Fels, Jean Cocteau, Franz Hellens, Jules Supervielle, Jacques-Émile Blanche, René Crevel, Joseph Delteil, Marcel Raval, Marcel Jouhandeau etc.³⁰⁴ Et tandis que cette revue paraissait, se tenait à la galerie Simon la première exposition dédiée de la jeune peintre Suzanne Roger...

Rien de « breton »

La Couronne de Vulcain est un ouvrage de format moyen (24,5 x 19,5 cm) à la présentation sobre « habituelle » (page de titre en illustration 1-49). Suzanne Roger joignit au livre trois lithographies en couleurs hors-texte (illustration 1-50). Ces images font allusion – lointaine – au texte absurde et cocasse du poète³⁰⁵. Il n'y a cependant strictement rien de « breton » dans les images créées par Suzanne Roger. Il s'agit en fait d'une traduction, dans l'univers poétique propre à l'artiste, de l'atmosphère fantastique de l'ouvrage. En ce sens,

²⁹⁹ *Quand Max Jacob écrit*, Contes et nouvelles, Fonds Max Jacob, Bibliothèque de Quimper, *op. cit.*, p. 4.

³⁰⁰ Max Jacob., *Le roi de Béotie*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921, 251 p.

³⁰¹ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 233.

³⁰² *Ibid.*, p. 235.

³⁰³ Les convictions religieuses affichées par Max Jacob, notamment, étaient incompatibles avec une quelconque allégeance des surréalistes vis-à-vis de leur aîné.

³⁰⁴ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 263.

³⁰⁵ Une présentation rapide du texte est disponible sur le site : *Quand Max Jacob écrit*, Contes et nouvelles, Fonds Max Jacob, Bibliothèque de Quimper, *op. cit.*, p. 4.

Suzanne Roger n'a pas fait ici un exercice très différent de celui effectué par nombre des illustrateurs de Kahnweiler. Ni François Chapon³⁰⁶, ni Yves Peyré³⁰⁷ ne citent toutefois *La Couronne de Vulcain* comme un exemple réussi de « livre de dialogue » entre un poète et un peintre.

Un exercice délicat

Si l'on doit chercher une raison à cette appréciation mitigée – de la part des deux historiens du livre – du travail de Suzanne Roger, il faut sans doute réaliser le contexte dans lequel l'artiste est intervenue. Suzanne Roger avait vingt ans de moins que Max Jacob. Le poète était une figure du monde littéraire, elle ne faisait que débiter sa carrière – brillamment certes en intégrant la galerie Simon –. Bien que Suzanne Roger fût partie, avec son mari, du cercle des amis de Max Jacob, nous émettons ici l'hypothèse que l'artiste a pu être comme « intimidée » devant l'exercice à fournir. Suzanne Roger se serait alors réfugiée dans son propre monde poétique plutôt que de s'accorder avec le texte cocasse du poète.

Soleils bas de Limbour et de Masson (1924) : une édition encore de transition

L'ouvrage *Soleils bas*³⁰⁸ est, comme *Tric trac du ciel*, une double « première » : premier livre édité de Georges Limbour, premier livre illustré par Masson. Cette édition inaugure également les nombreuses interventions en ce domaine du peintre, pendant l'entre-deux-guerres puis après 1945.

Le clan des havrais

Les jeunes Georges Limbour et Jean Dubuffet avaient été en classe ensemble au lycée du Havre³⁰⁹. Ils arrivèrent tous les deux à Paris en octobre 1918. Armand Salacrou, autre havrais proche de Limbour, les avait précédés d'une année. Salacrou leur présenta ses nouveaux amis « parisiens ». Limbour fit ainsi la connaissance de Marcel Arland, d'André Dhôtel, de Robert Desnos etc. Après avoir abandonné son projet initial de faire des études de médecine, il s'était inscrit en janvier 1919 à la Sorbonne en licence de philosophie. Limbour commença également

³⁰⁶ François Chapon, *op. cit.*, p. 95-129.

³⁰⁷ Yves Peyré, *op. cit.*

³⁰⁸ Georges Limbour, *Soleils bas*, poèmes illustrés d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1924, non paginé [13] p.

³⁰⁹ La plupart des données biographiques sur Georges Limbour sont issues de la référence : Martine Colin-Picon, *Georges Limbour : le songe autobiographique*, Paris, Lachenal et Ritter, 1994, 227 p.

à écrire des poèmes et alla se présenter à Max Jacob comme cela était la règle pour tout jeune poète. Par l'intermédiaire de celui-ci, de Salacrou et de Dubuffet, le cercle de ses relations dans les milieux des lettres et des arts s'élargit. Outre Arland, Dhôtel et Desnos, Limbour fréquenta ainsi Roger Vitrac, Jean Piel – autre havrais –, Jacques Baron, Élie Lascaux, Antonin Artaud etc. En 1920, Limbour fut incorporé à la caserne de Latour Maubourg et eut comme collègues élèves-officiers Arland, Baron, Crevel, Dhôtel et Vitrac. Il préféra cependant se faire réformer et reprit en 1921 ses études. Il se remit également à l'écriture de poèmes qu'il publia, pour la première fois, dans la revue *L'Université de Paris* dirigée par son ami Arland. Limbour participa également au lancement de la revue *Aventure* qui n'eut que trois numéros entre novembre 1921 et janvier 1922. Outre sa signature, on y trouve celles d'Aragon, d'Arland, de Baron, de Breton, de Cocteau, de Crevel – qui dirigeait la revue –, de Dhôtel, de Pierre Mac Orlan, de Paul Morand, de Max Morise, de Vitrac etc. avec des dessins ou des bois de Chas-Laborde, de Pierre Flouquet, de Fernand Léger, de Raoul Dufy ou de Man Ray.

L'aîné respecté de la rue Blomet

Alors que Limbour avait échappé de peu, du fait de son âge, à une mobilisation pendant la guerre, André Masson – qui ne rencontra Limbour que plus tard – était parti au front dans la Somme en 1916 et fut grièvement blessé à la poitrine en 1917 lors d'une attaque « suicidaire » entre Craonne et Juvincourt³¹⁰. Il fut ensuite soigné puis interné pour révolte antimilitariste et finalement réformé pour troubles psychiatriques en 1918. Pour tenter d'oublier les traumatismes de la guerre, Masson s'installa à Céret en 1919 et se remit à la peinture. Il épousa Odette Cabalé en 1920 avec, pour témoins, Frank Burty-Haviland et le sculpteur Manolo – autre résident de Céret, par ailleurs précédemment sous contrat avec Kahnweiler –. En 1921, Masson rejoignit Paris où il rencontra notamment Tual, qui devint un ami proche, Max Jacob, Lascaux, Artaud, l'écrivain Cingria et le sculpteur Leonardi. D'abord installé à Montmartre, Masson s'établit, durant l'hiver 1921-1922, 45 rue Blomet dans le 15^{ème} en voisin d'atelier de Joan Miró. Par l'intermédiaire de Max Jacob, Masson fit ensuite la connaissance de Dubuffet³¹¹, qui, à son tour, lui présenta ses amis havrais Salacrou et Limbour. Dubuffet accompagna d'ailleurs lui-même Limbour rue Blomet en début d'année 1922. Très vite, le noyau dur du « groupe de la rue Blomet » se constitua avec, autour de Masson – l'aîné respecté du fait notamment de son

³¹⁰ La plupart des données biographiques sur André Masson sont issues de la référence : *André Masson, exposition*, Nîmes, musée des Beaux-Arts, été 85, *op. cit.*

³¹¹ André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, p. 51.

expérience de la guerre –, Tual, Artaud et Limbour. Leiris rejoignit bientôt le groupe – en juillet 1922 – par l’intermédiaire de son ami Tual.

Une double appartenance pour Limbour

Alors même qu’il venait de s’intégrer au groupe parrainé par Masson, Limbour continua à fréquenter Breton et ses amis. Il participa notamment, avec assiduité, à leurs expériences du moment, en l’occurrence celles des sommeils médiumniques. Il faisait donc partie en 1922 à la fois du groupe de la rue Blomet et de celui de la rue Fontaine. Limbour restait cependant très discret sur cette double « appartenance » par souci de préserver l’atmosphère de paix et d’amitié qui régnait dans l’entourage de Masson, comme il s’en expliqua plus tard :

Je mettais au contraire le plus grand souci à éviter toute rencontre, à sauvegarder la paix miraculeuse de la rue Blomet. C’est que je n’accordais pas une telle confiance au Mouvement Flou [dénomination du groupe surréaliste avant sa constitution officielle] et j’avais le sentiment ou le pressentiment que son entrée dans un tel mouvement ne pourrait faire que du mal à Masson, sans rien lui apporter de positif, puisqu’il était alors dans une période de calme relatif et que sa peinture marchait d’un pas splendide³¹².

La rue Blomet à Boulogne

En octobre 1922, Masson s’engagea avec Kahnweiler. Lascaux, qui faisait déjà partie des artistes de la galerie Simon, avait attiré l’attention du marchand sur le travail de son ami. Masson fréquenta bientôt les « dimanches de Boulogne », maintenant bien établis, et présenta à Kahnweiler ses nombreux jeunes amis poètes ou écrivains comme Leiris, Salacrou et précisément Limbour, qui, à leur tour, participèrent aux réunions dominicales des Kahnweiler.

Limbour participa en 1923 aux diverses activités du groupe de Breton en signant notamment en février la lettre de rupture avec Tzara. Il obtint également son diplôme de licence en philosophie et postula pour un poste d’enseignement à l’étranger. Masson, de son côté, travailla de manière soutenue en prévision de sa première exposition dédiée prévue en 1924. La rue Blomet devint également à cette époque un lieu d’intenses échanges. Au noyau dur composé de Tual, Artaud, Limbour et Leiris se joignirent souvent Salacrou et Jouhandeau. À l’automne 1923 – les dates exactes ne sont pas connues –, Kahnweiler sollicita Limbour à deux titres : il lui demanda de préparer la préface du catalogue de l’exposition de Masson et il lui proposa d’éditer un recueil de ses poèmes, en prévoyant de le faire illustrer par son ami. Il s’agissait d’une première édition pour Limbour et d’un premier « exercice » d’illustration pour Masson,

³¹² Georges Limbour dans : André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., p. 9.

qui allait désormais intervenir chaque année jusqu'à ce que la crise interrompe les activités d'édition de la galerie.

Des poèmes lyriques plutôt que des exercices surréalistes

Limbour proposa à Kahnweiler le recueil *Soleils bas* rassemblant des poèmes lyriques certainement plus proches dans leur manière de l'œuvre d'Apollinaire que des exercices « surréalistes » auxquels il se livrait au même moment. L'annonce de l'ouvrage, qu'il rédigea pour le bulletin de souscription, en donne la tonalité :

Les trottoirs, ces soirs d'été, les trottoirs couverts de longues marelles tombales, étaient des cimetières pleins de gaîté. La mort était si bonne avec les enfants qu'elle leur prêtait des osselets. À cause du bonheur du ciel, on se laissait aller à pardonner aux villes³¹³.

Michel Leiris s'exprima, bien plus tard, sur le thème et l'écriture de ce recueil de Limbour :

Annoncés par ces quelques lignes [ci-dessus] où, sous l'apparente légèreté, percent l'idée de la mort et celle de la malédiction qui pèse sur les cités modernes, que sont donc ces *Soleils bas*, dont on peut présumer que leur titre est un titre-programme, comme il en est des *Fleurs du mal*, des *Illuminations*, des *Alcools*, et de bien d'autres recueils issus du romantisme ou du post-romantisme ?³¹⁴

Ce caractère lyrique ou romantique des poèmes de *Soleils bas* n'empêcha pas peu après Breton de labelliser l'œuvre de Limbour comme « surréaliste ». Sans doute est-ce par ce qu'il avait, entre-temps, adoubé le poète au sein du groupe...

Le ralliement de la rue Blomet

Comme le lui avait demandé Kahnweiler, Limbour rédigea également la préface du catalogue de l'exposition Masson, qu'il intitula *Histoire de l'Homme-plume* d'après le surnom donné au peintre qui portait souvent un chandail de duvet dans son atelier mal chauffé³¹⁵. L'exposition se tint du 25 février au 8 mars 1924. Limbour n'y assista pas puisqu'il avait quitté la France dès janvier pour prendre un poste de journaliste aux armées à Mayence. L'évènement obtint un certain succès. André Breton notamment découvrit à cette occasion le travail de Masson qu'il ignorait puisque Limbour s'était bien gardé de lui en parler. Il acheta lui-même l'une des toiles exposées, *Les Quatre Éléments*. Breton fit également venir rue d'Astorg Jacques Doucet qu'il conseillait et le mécène acquit trois autres toiles. Quelques mois plus tard, Breton

³¹³ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, *op. cit.*, p. 16.

³¹⁴ Michel Leiris dans Georges Limbour, *Soleils bas : suivi de poèmes, de contes et de récits 1919-1968*, préf. de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1972, p. 10.

³¹⁵ Aliette Armel, *Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 165.

vint rencontrer Masson dans son atelier et ce fut le début d'une intégration – momentanée – des deux groupes, celui de la rue Fontaine et celui de la rue Blomet.

Une démarche parallèle

Masson n'avait pas encore pratiqué l'illustration ni d'ailleurs la gravure. Il s'initia lui-même à la pratique de l'eau-forte et de la pointe sèche en lisant des manuels. D'après Lawrence Saphire et Patrick Cramer, ce serait Kahnweiler qui aurait imposé à Masson d'utiliser une telle technique « noble »³¹⁶. Il est plus probable qu'il s'agisse d'un choix de l'artiste lui-même puisque, l'année suivante, Masson prit l'option de la lithographie pour accompagner Leiris. En tout cas, Masson grava ses eaux-fortes – sans doute retouchées à la pointe sèche³¹⁷ – au printemps 1924 tandis que Limbour était à Mayence. On ne peut donc parler, pour *Soleils bas*, d'une collaboration étroite entre l'artiste et le poète, *a contrario*, par exemple, de l'ouvrage suivant illustré par Masson, *Simulacre*, que Leiris et son ami conçurent pratiquement ensemble rue Blomet. Les illustrations de Masson, quatre eaux-fortes, une en couverture (illustration 1-51) et trois hors-texte (1-52 et 1-53), reproduisent les motifs dominants de l'artiste à cette période, oiseaux morts, couteaux, têtes isolées, sans lien aucun avec les poèmes de Limbour. Dès cette « première » en illustration, Masson affirma donc l'« indépendance » de sa démarche vis-à-vis de celle de ses amis poètes, comme l'expliqua Kahnweiler lui-même :

Les illustrations de Masson ne sont pas de simples ornements mais des commentaires plastiques dont la démarche parallèle jalonne les pages du livre³¹⁸.

Tant François Chapon qu'Yves Peyré tiennent *Soleils bas* comme une réussite en termes de communion entre l'artiste et le poète, sans pour autant égaler certaines des éditions suivantes illustrées par Masson, à l'instar de *Simulacre* ou de *Anus Solaire*. Une certaine discordance peut en effet être perçue entre la violence – certes contenue – des images de Masson et le lyrisme triste des poèmes que Limbour avait choisi de faire éditer.

L'ouvrage parut en mai 1924 dans un format 24,5 x 19,5 cm, sorte de standard pour les éditions de Kahnweiler à cette époque. Limbour était alors toujours à Mayence. Depuis janvier, et comme la plupart de ses amis de la rue Blomet, il était devenu un membre actif, même à distance, du mouvement surréaliste dont le *Manifeste* allait paraître en octobre. Dans ce cadre,

³¹⁶ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés*, *op. cit.*, p. 22.

³¹⁷ Masson rencontra quelques difficultés lors de ce premier « exercice » de gravure. Pour les détails à ce sujet, voir la référence : Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, exposition, Royaumont, *op. cit.*, p. [2].

³¹⁸ Kahnweiler cité par François Chapon, *op. cit.*, p. 114.

il organisa son expulsion le 14 juillet en lançant une proclamation anti-française. Il partit ensuite comme enseignant en Albanie puis en Égypte jusqu'en 1928. De ce fait, il ne suivit qu'avec un certain recul les débats entre les diverses factions surréalistes et se considéra donc avant tout comme un « dissident », à l'instar de son fidèle ami Masson.

Une édition encore de transition

Les thèmes et la forme des illustrations de Masson pour *Soleils bas*, son premier exercice du genre, présentent pratiquement toutes les caractéristiques de ses travaux ultérieurs. Leur harmonie toutefois avec les poèmes de Limbour est discutable et le lyrisme de ceux-ci les rattache plutôt à la première phase des éditions de Kahnweiler. En ce sens, *Soleils bas* apparaît comme une édition encore de transition.

Le Casseur d'assiettes de Salacrou et de Gris (1924) : le fruit des « dimanches de Boulogne »

Le fruit des « dimanches de Boulogne »

*Le Casseur d'assiettes*³¹⁹ est certainement l'une des éditions de la galerie Simon dont le principe germa au cours des « dimanches de Boulogne ». Les deux protagonistes de l'ouvrage furent en effet des participants réguliers de ces réunions amicales que les Kahnweiler organisaient chez eux, mettant notamment en relation des « anciens » de la galerie, comme Juan Gris, avec des jeunes comme Salacrou. Juan Gris et Josette, son épouse, venaient en voisin chez les Kahnweiler puisqu'ils habitaient à deux pas d'eux depuis avril 1922. Quant à Armand et à Lucienne Salacrou, ils devinrent vite des habitués à Boulogne et ils se lièrent d'amitié avec les Gris.

Un artiste consacré

La réputation de Gris en tant que peintre s'était encore accrue depuis sa précédente intervention, en 1921, pour les éditions de la galerie Simon. Le mécène Maurice Girardin lui avait consacré une exposition en novembre 1922 à la galerie La Licorne³²⁰. En 1923, Kahnweiler organisa pour son ami deux expositions, l'une à la galerie Simon, avec un catalogue préfacé par le critique d'art Maurice Raynal – l'un des nombreux amis et soutiens de Gris – et

³¹⁹ Armand Salacrou, *Le casseur d'assiettes*, pièce en 1 acte, ornée de lithographies par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé.

³²⁰ Les informations biographiques sur Juan Gris sont issues notamment de l'ouvrage : Emmanuel Bréon, *op. cit.*

l'autre – reprenant pour partie la première – à la galerie Flechtheim de Berlin. Entre 1921 et 1924, Juan Gris était intervenu aussi, à plusieurs reprises, pour réaliser des décors et des costumes pour des ballets ou des opéras, notamment pour Serge de Diaghilev à Monte-Carlo. Si ces activités de décoration l'éloignaient quelque peu de ses travaux de peinture – au grand dam de Kahnweiler³²¹ –, elles contribuèrent, par leur succès, à asseoir sa réputation d'artiste. Entre 1923 et 1924, plusieurs études et articles sur sa peinture parurent, signés par Waldemar-George, Carl Einstein, André Warnod, Maurice Raynal, Paul Dermée, Jacques-Émile Blanche, Manuel Abril à Madrid, Georges Charensol etc... Juan Gris fut enfin amené à prononcer à la Sorbonne une conférence sur ses conceptions esthétiques, « Les possibilités de la peinture », à la demande du docteur Allendy, autre participant des « dimanches de Boulogne ». Son intervention fut ensuite publiée et traduite en plusieurs langues. Cette conférence eut lieu en mai 1924, à peu près au moment où Juan Gris travaillait sur les lithographies du *Casseur d'assiettes*³²². Le jeune Salacrou fut donc illustré par un peintre à la réputation désormais établie.

Une apparence de « loufoquerie »

Kahnweiler sollicitait déjà depuis un certain temps le jeune Salacrou pour qu'il lui confie un texte, alors qu'il n'écrivait que des pièces de théâtre. Salacrou finit par lui donner *Le Casseur d'assiettes*, une pièce en un acte que Charles Dullin, le directeur du théâtre de l'Atelier, avait soigneusement remisé dans un tiroir³²³. Aucun théâtre n'avait d'ailleurs jusque-là joué de pièce du jeune dramaturge. Toujours étudiant à l'époque, il vivait de sa plume comme journaliste, à *L'Humanité* puis à *L'Internationale*. *Le Casseur d'assiettes* est la première pièce écrite par Salacrou. Un jeune homme recherche, dans le tohu-bohu d'un cirque, un petit chat qui lui avait dit qu'il l'aimait. Il s'adresse alors, sans succès d'ailleurs, au « casseur d'assiettes », à la « girl » etc. La pièce traduit « la recherche angoissée du jeune auteur, en quête, depuis *Le Casseur d'assiettes* jusqu'à *Patchouli*, d'une « imprudence divine »³²⁴, d'une quelconque certitude de l'existence de Dieu, lui dont l'enfance baignait dans un athéisme tranquille. Sous une apparence de « loufoquerie » aimable – nous retrouvons l'une des caractéristiques des œuvres éditées par Kahnweiler –, cette pièce fait donc état d'un épisode de crise intérieure profonde de Salacrou :

³²¹ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 257.

³²² Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits*, op. cit., p. 404.

³²³ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 262.

³²⁴ José Van den Esch, *Armand Salacrou : dramaturge de l'angoisse*, Paris, Éditions du Temps présent, 1947, p. 9.

La désinvolture apparente cache mal – mais veut-elle cacher ? – la crise grave où, vers la même époque, le jeune poète « faillit perdre la raison »³²⁵.

Il y a donc quelques similarités entre cette pièce et les *Saint Matorel* de Max Jacob. À la suite de la publication du *Casseur d'assiettes*, Kahnweiler intervint auprès de Lugné-Poe – qu'il connaissait depuis son premier séjour parisien – pour qu'une pièce de Salacrou soit montée par le Théâtre de l'Œuvre³²⁶. Le dramaturge n'eut cependant pas beaucoup de succès avant le milieu des années 1930. Le mélange des tons, la cocasserie et le sérieux des personnages et des thèmes heurta en effet, pendant un temps, le public.

Gris : le choix de Kahnweiler

Le jeune Salacrou souhaitait que *Le Casseur d'assiettes* soit illustré par son ami Masson – qui l'avait introduit auprès de Kahnweiler – mais Masson était déjà pris pour d'autres travaux. Kahnweiler demanda donc à Gris d'illustrer l'ouvrage. L'artiste connaissait Salacrou depuis peu mais ils étaient bons amis. Les Gris, les Salacrou, les Masson, etc. passèrent par exemple une semaine de vacances ensemble en août 1924, quelques mois avant la parution du *Casseur d'assiettes*.

Des clowns certes mais tristes

L'ouvrage est de format « moyen » pour les éditions Kahnweiler, 24,5 x 19,5 cm. Gris accompagna de cinq lithographies la pièce de Salacrou, une en couverture (illustration 1-54) et quatre en hors-texte (illustrations 1-55 et 1-56), représentant les différents personnages du drame, dont le « casseur d'assiettes ». Si l'image en couverture comporte quelques réminiscences de cubisme, la représentation des personnages s'en éloigne. Mais pour Juan Gris, à l'époque, le cubisme était avant tout un état d'esprit. Il laissait donc à Vauxcelles ses persiflages, « Gris se croit encore cubiste ; ne le détrompons pas », dès lors que le critique ajoutait :

Cubiste ou non, Gris a bien du talent. Controverses byzantines ! Pourquoi ne pas nous borner à regarder ces charmantes toiles, et ne pas nous abandonner au plaisir raffiné qu'elles nous procurent ?³²⁷

L'ouvrage n'apparaît pas comme une réussite sur le plan de l'accord trouvé entre l'artiste et le dramaturge en herbe puisque ni François Chapon ni Yves Peyré ne jugent utile de le citer. Il est vrai que les « clowns tristes » de Gris ne traduisent pas tous les aspects du texte de

³²⁵ *Ibid.*, p. 23.

³²⁶ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 262.

³²⁷ Emmanuel Bréon, op. cit., p. 81.

Salacrou, notamment sa « loufoquerie aimable ». Au lieu d'illustrer la pièce, il est donc possible que l'artiste ait avant tout fait part au lecteur de ses propres préoccupations.

Simulacre de Leiris et de Masson (1925) : un dialogue sur un pied d'égalité

*Simulacre*³²⁸ est le premier livre édité de Michel Leiris, le – futur à l'époque – gendre par alliance de Kahnweiler. L'ouvrage de Leiris et de Masson est la seule édition de Kahnweiler attribué à deux auteurs, sans distinction entre l'écrivain et l'illustrateur, soulignant ainsi le travail en osmose des deux protagonistes du livre. Il est considéré comme l'un des archétypes de « livres de dialogue », au même titre que *L'Enchanteur pourrissant*.

Parrainé par un poète...

Le jeune Michel Leiris avait fait la connaissance, en 1921, de Max Jacob – ainsi que de Maurice Ravel et d'Erik Satie – chez les Roland-Manuel, des cousins éloignés, tous deux musiciens de profession, l'un comme compositeur et l'autre comme pianiste³²⁹. À 20 ans, Leiris avait un certain goût pour la poésie, la littérature et les arts mais il hésitait largement quant à sa carrière. Il n'était pas non plus fixé quant à ses orientations sexuelles, puisqu'il eut, sensiblement à la même période, des relations avec une certaine Daisy ainsi que, ponctuellement, avec Max Jacob³³⁰. Le poète, pressentant les dons littéraires de son jeune ami, le prit sous son aile et suivit de près, depuis Saint-Benoît-sur-Loire où il s'était retiré, ses premiers essais en poésie. Lors d'un passage de Leiris à Saint-Benoît le 30 juillet 1922, Max Jacob lui présenta deux autres jeunes, le peintre Jean Dubuffet et le poète Roland Tual, venus, comme lui, s'entretenir avec leur « maître » et conseiller. Tual et Leiris qui partageaient un même goût pour la poésie d'Apollinaire, de Jacob, de Tzara, de Cendrars etc. devinrent vite des amis proches. Tual lui fit rencontrer notamment Antonin Artaud et le peintre André Masson³³¹.

³²⁸ Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [48] p.

³²⁹ La plupart des données biographiques sur Michel Leiris sont issues de la référence : Aliette Armel, *op. cit.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 156.

³³¹ Comme nous l'avons précisé, la plupart des données biographiques concernant le peintre André Masson sont issues de la référence : *André Masson*, exposition, Nîmes, *op. cit.*

...puis par un peintre

Leiris, un peu lassé du suivi paternaliste et moralisant de Max Jacob, trouva en Masson le guide intellectuel dont il avait besoin. Masson était âgé de cinq ans de plus que lui et surtout plus mûr. À l'automne 1922, le peintre lui fit connaître son marchand, Daniel Henry Kahnweiler, et Leiris eut ainsi l'opportunité de découvrir la peinture cubiste dont il n'avait jusque-là qu'une connaissance lointaine. Il passa à la galerie à plusieurs reprises et, lors de l'une de ces visites, il y fit la rencontre, marquante pour lui, de Picasso.

Par l'intermédiaire de Tual, Leiris se trouva donc très vite intégré au « groupe de la rue Blomet » qui, à ce stade, réunissait, autour de Masson, Lascaux, Tual, Limbour, Salacrou et, de manière plus lâche, Joan Miró et Jean Dubuffet. Rejoignirent le groupe un peu plus tard Antonin Artaud et Marcel Jouhandeau, ce dernier d'ailleurs par l'entremise de Leiris. Le groupe se retrouvait autour de la lecture de Nietzsche, des auteurs élisabéthains, des romantiques allemands, des grands occultistes, de Lautréamont, de Sade etc. Les liens amicaux entre les membres de la rue Blomet étaient forts et, lorsque Leiris traversa une période difficile après sa rupture avec Daisy, Limbour notamment lui vint en aide. Leiris passa un moment en Bretagne avec les Masson et les Salacrou à l'été 1923. Il y composa sa première œuvre poétique significative, *Désert de mains*. Marcel Jouhandeau, déjà bien introduit dans le milieu littéraire, aida Leiris à publier ce poème qui parut dans la revue *Intentions* en janvier-février 1924. Max Jacob fut d'ailleurs dépité de voir que Leiris, son jeune poulain, s'était passé de ses services pour cette première publication.

Une première tentative auprès de Zette

L'automne et l'hiver 1923-1924 fut une période de création intense rue Blomet, tant pour Masson – qui préparait sa première exposition personnelle à la galerie Simon – que pour l'ensemble de ses amis. L'œuvre commune de Leiris et de Masson, *Simulacre*, en est d'ailleurs issue. Depuis l'été 1923, Leiris était également devenu un participant assidu aux « dimanches de Boulogne » chez les Kahnweiler. Il y rencontra Louise, « Zette », présentée comme la petite sœur de Lucie Kahnweiler. En début d'année 1924, il la demanda assez gauchement en mariage et celle-ci refusa, percevant sans doute que les sentiments de Leiris à son égard, du moins à cette époque, étaient confus. Il s'ensuivit pour Leiris une période de crise durant laquelle il mena une vie compliquée de noctambule – partagée notamment avec Masson et Jouhandeau – qui s'estompa à l'été 1924.

L'un des derniers à se rallier à la rue Fontaine

Par l'entremise de Georges Limbour, le groupe de la rue Blomet se rapprocha à cette période de celui de la rue Fontaine. Breton avait découvert la peinture de Masson en février 1924 en visitant, rue d'Astorg, l'exposition dédiée au peintre. En septembre, Breton s'était rendu rue Blomet. Masson et Breton firent le constat que les centres d'intérêt et les approches esthétiques des deux « groupes » étaient fort proches. Depuis 1923, par exemple, Masson exécutait, sans les nommer comme tels, des « dessins automatiques » – conçus sous la dictée de l'inconscient – et Leiris s'était, de même, exercé à « l'écriture automatique » – pour les poèmes de *Simulacre* notamment –. Il notait également ses rêves. Masson, Tual, Limbour et Desnos – un ami de Limbour que ce dernier avait présenté à Leiris en juillet 1924 – avaient donc rejoint les rangs du groupe de Breton lorsque parut en octobre 1924 le *Manifeste du surréalisme*. Leiris, en revanche, fut l'un des derniers du groupe de la rue Blomet à se joindre au mouvement.

Par l'intermédiaire de son ami d'enfance Jacques Lavaud, Leiris avait en effet rencontré, en septembre-octobre 1924, Georges Bataille. Bataille et Lavaud, tous deux issus de l'École nationale des chartes, travaillaient à la Bibliothèque nationale de France. Leiris et Bataille devinrent très vite des amis proches. Or ce dernier refusait obstinément de rejoindre le groupe de la rue Fontaine, trouvant le surréalisme trop « mental ». Leiris, toujours incertain quant à ses orientations, se trouvait donc partagé entre les points de vue divergents, à cette période, de son « guide » Masson et de son nouvel ami Bataille. Porté sans doute par son admiration pour les « engagements » politiques et autres de Limbour et de Desnos, Leiris opta finalement pour le groupe de Breton et rendit une première visite au « Bureau des recherches surréalistes » le 23 décembre 1924. Il s'ensuivit une période de froid – momentanée – avec Bataille. Leiris se trouva vite enrôlé par le mouvement. Artaud, qui s'était vu confier la direction du « Bureau des recherches », chargea Leiris de rédiger un « Glossaire du merveilleux » ainsi qu'un « Répertoire des idées surréalistes ». Leiris fit bientôt partie avec Breton, Aragon, Éluard, Desnos et Péret du « petit état-major » du groupe. Il se lia également avec Jacques Baron qui devint un proche ami. Masson participa également au mouvement mais avec une implication plus limitée. Il contribua cependant, comme Leiris, à plusieurs parutions de *La Révolution surréaliste* – en y publiant des dessins ou des reproductions de ses toiles –. Il partagea également la vie de noctambule de plusieurs des membres du groupe comme Aragon, Baron, Jouhandeau ou Leiris.

Une œuvre surréaliste avant l'heure

Lorsque Kahnweiler fit paraître, en avril 1925, *Simulacre*, il éditait l'œuvre commune de deux adeptes, à cette période, du surréalisme. L'ouvrage – poèmes et illustrations – avait cependant été conçu plus d'un an auparavant, lors d'une période d'intense création des deux amis :

Ce livre appartient à cette période foisonnante de l'automne-hiver 1923-1924, où l'atelier de la rue Blomet devient un lieu de travail et de vie pour le poète comme pour le peintre. *Simulacre* est signé des deux noms d'André Masson et de Michel Leiris pour bien montrer que ces poèmes, « conçus dans l'ambiance de cet atelier et imprégnés tant des œuvres que des propos du maître de maison, représentaient moins une série de textes qui ensuite auraient été illustrés, que le résultat d'une quasi-collaboration³³² »³³³.

Ils avaient donc fait œuvre « surréaliste » avant l'heure, avant en tout cas que l'un et l'autre n'aient rejoint formellement le mouvement de Breton.

Leiris écrivit ses poèmes – en tout ou partie dans l'atelier de Masson – en plaçant sur une feuille blanche un certain nombre de mots doués, pour lui, de résonances particulières puis en les laissant se relier eux-mêmes jusqu'à noircir l'ensemble de la feuille, comme l'explique Guy Poitry :

[...] le poète réunit ces mots dont il a parsemé une feuille blanche, il forme des phrases [...] mais comme si sa plume obéissait à une impulsion venue des mots eux-mêmes ; il se fie « aux seuls courants qui semblaient se former d'eux-mêmes », il se contente de « laisser se rejoindre et se nouer au gré de leurs affinités » ces « grains de langage »³³⁴.

Leiris voulait ainsi faire surgir l'inédit, voire l'indicible, en un *simulacre* de rites magiques – d'où le titre du livre – :

Le rôle du poète, tel qu'il apparaît à travers la composition des textes de *Simulacre*, est proprement *démiurgique* : les mots sont la matière première à partir de laquelle le monde informe et ténébreux qu'on découvre au fond de soi passe du chaos à l'ordre³³⁵.

L'un des archétypes de « livres de dialogue »

Dans un travail donc parallèle à celui de son ami, Masson conçut une série de dessins mêlant des éléments de figuration humaine ou d'animaux, des motifs architecturaux, etc. (**illustrations 1-57** à 1-59). Leiris aurait indiqué que les séries « écrite » et « figurée » de *Simulacre* étaient indépendantes³³⁶. Les « figurations » du peintre ne constituent pas, en effet,

³³² Michel Leiris, *Zébrage*, *op. cit.*, p. 222.

³³³ Alette Armel, *op. cit.*, p. 179.

³³⁴ Guy Poitry, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, *op. cit.*, p. 125. Les citations de Leiris sont des extraits de *Biffures*.

³³⁵ *Ibid.*, p. 128.

³³⁶ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 28.

des illustrations classiques se référant aux écrits automatiques de son ami. Il ne s'agit pas non plus d'images décoratives, juxtaposées simplement au texte, comme le rappelle Kahnweiler lui-même :

Les illustrations de Masson ne sont pas de simples ornements mais des commentaires plastiques dont la démarche parallèle jalonne les pages du livre³³⁷.

Ces dessins présentent en fait, selon François Chapon, une « analogie de structure » avec les textes de Leiris, « analogie qui obéit aux affinités profondes entre les deux hommes »³³⁸.

Dès lors, l'historien du livre considère *Simulacre* comme, en quelque sorte, l'aboutissement de l'œuvre d'éditeur de Kahnweiler, dont l'originalité « est donc d'avoir établi de manière définitive les rapports de l'auteur et de l'illustrateur dans le livre moderne »³³⁹.

Yves Peyré partage le point de vue de Chapon sur l'ouvrage et considère *Simulacre* comme l'un des 20 « livres de dialogue » exemplaires – sur les 120 ouvrages sélectionnés par l'historien dans son anthologie –, au même titre, pour les éditions de Kahnweiler, que *L'Enchanteur pourrissant* et *Saint Matorel*³⁴⁰.

Plus récemment, Jacques Carion et Myriam Watthee-Delmotte ont confirmé l'analyse effectuée par François Chapon quant au rapport texte-image de l'ouvrage en parlant d'« équivalence sémiotique entre Leiris et Masson » :

Ce qui est frappant, c'est que les commentaires que l'on a faits des textes de Leiris s'avèrent parfaitement transposables aux images de Masson. Ainsi, Alain Jouffroy évoque l'œuvre littéraire comme un « enchevêtrement particulièrement complexe de textes, qui se recourent, se disjoignent et se ramifient » [...] ³⁴¹.

Un automatisme « sous contrôle »

La « réussite » – en termes de dialogue entre un artiste et un poète – que constitue *Simulacre* est souvent attribuée au processus de sa conception, un exercice de création automatique simultanée, réalisé par Leiris et par Masson dans l'atelier de ce dernier. La présentation de l'ouvrage dans le bulletin de souscription mettait d'ailleurs en avant la démarche des deux auteurs du livre :

³³⁷ Kahnweiler cité par François Chapon, *op. cit.*, p. 114.

³³⁸ *Ibid.*, p. 116.

³³⁹ *Ibid.*, p. 117.

³⁴⁰ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 61.

³⁴¹ Jacques Carion et Myriam Watthee-Delmotte, « De l'illustration littéraire au livre de dialogue : le cas du surréalisme, l'exemple d'André Masson », dans *Théories et lectures de la relation image-texte*, *op. cit.*, p. 140.

Sans idée préconçue, un homme inscrit sur des pages blanches les mots qu'il préfère. Soudain, les mots s'animent, se groupent selon des affinités secrètes et composent son portrait. Puis la coïncidence de cette formation spontanée avec le filigrane que trace la main d'un autre engendre un double simulacre³⁴².

Un certain nombre de réserves ont cependant été émises non sur la « réussite » de l'ouvrage mais sur la réalité du processus de sa création.

Comme l'expliquent Lawrence Saphire et Patrick Cramer tout d'abord, il semblerait que *Simulacre* ait été conçu de manière plus classique que cela est couramment rapporté :

Simulacre eut longtemps la réputation d'avoir été une œuvre « automatique » conjointe du poète et du peintre, symbolisant un idéal surréaliste, avec les pulsions subconscientes partagées de Masson et de Leiris. Alors qu'il y avait incontestablement des points communs entre ces deux amis intimes et que tous deux œuvraient dans la même pièce, Leiris a reconnu que cela se passait souvent de façon plus conventionnelle – il écrivait ses poèmes et Masson exécutait de son côté les lithographies automatiques –. À preuve la coutume de Masson de faire des dessins préparatoires pour ses estampes, dont deux au moins existent pour *Simulacre*³⁴³.

Leiris lui-même ensuite et surtout Kahnweiler insistèrent, rétrospectivement, sur l'automatisme « sous contrôle » auquel se livrèrent les deux protagonistes de l'ouvrage, a contrario des pratiques surréalistes orthodoxes. Commentant l'œuvre générale de Masson, Kahnweiler précise, par exemple :

« L'élément plastique, chez lui, demeure prédominant » et ses dessins n'étaient nullement un « assemblage saugrenu d'objets destinés à bouleverser (« la colombe dans le derrière du chef de gare » comme disait Picasso) mais bien rencontre poétique émouvante »³⁴⁴.

Le choix de la lithographie

Le livre est de format standard pour les éditions de cette période : 24,5 x 19 cm. Il comporte sept lithographies, une en couverture (**illustration 1-57**) et six en hors texte (illustrations 1-58 et 1-59), toutes en noir et blanc. Nous ne savons pas si Masson a réellement conçu ses lithographies durant l'hiver 1923-1924 ou s'il a simplement effectué à l'époque des dessins préparatoires. Le peintre retint en tout cas pour *Simulacre* la lithographie, plutôt exceptionnelle dans l'œuvre gravée du peintre³⁴⁵, alors que, pour *Soleils bas*, il avait choisi l'eau-forte. La lithographie étant d'abord plus facile, Masson a peut-être choisi cette technique pour élaborer, en tout ou partie, ses illustrations en osmose avec les travaux d'écriture de son

³⁴² 50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler..., exposition, *op. cit.*, p. 18.

³⁴³ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés*, *op. cit.*, p. 24.

³⁴⁴ Daniel Henry Kahnweiler dans *André Masson*, exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 1967, *op. cit.*, avant-propos, p. 3.

³⁴⁵ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, *op. cit.*, p. [3].

ami poète. Curieusement d'ailleurs, le peintre réutilisera la lithographie pour illustrer, 15 ans plus tard, le *Glossaire* du même Leiris.

Simulacre est, rappelons-le, la seule édition de Kahnweiler attribuée à deux auteurs, Leiris et Masson, sans distinction de leurs rôles respectifs. Ce faisant, les trois protagonistes de l'ouvrage ont voulu souligner le travail en osmose de l'écrivain et de l'artiste qui se concrétisa en cette œuvre commune. Ils n'innovèrent pas cependant en faisant un tel choix. Plus de trente ans auparavant, André Gide et Maurice Denis avaient fait de même pour *Le Voyage d'Urien*³⁴⁶. Il est d'ailleurs symptomatique que ce dernier livre ait été, lui aussi, repris par Yves Peyré dans son anthologie des « livres de dialogue ».

Un dialogue sur un pied d'égalité

Simulacre est donc considéré comme l'un des archétypes de « livres de dialogue » au même titre que *L'Enchanteur pourrissant* par exemple. Lorsque nous avons analysé le contexte de création de cet ouvrage d'Apollinaire et de Derain, nous avons mis en évidence le rôle prépondérant du poète dans sa conception. Derain n'avait bien tenu le rôle « que » d'un d'illustrateur – innovant certes – vis-à-vis d'Apollinaire. Dans le cas présent, il apparaît que le dialogue établi entre les deux auteurs du livre fut mené « sur un pied d'égalité », l'un illustrant l'autre et vice-versa. Certains ont vu dans ce constat la résultante du processus de création simultanée de l'ouvrage. Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'un effet de l'ascendant du peintre sur son jeune ami. Avec *Simulacre* en effet, l'auteur littéraire n'a plus « par essence » la primauté sur son illustrateur. L'un et l'autre se sont livrés à un libre exercice. Alors que Picasso s'était affranchi presque par désinvolture, avec *Saint Matorel*, puis *Le Siège de Jérusalem*, de toute allégeance aux textes de Max Jacob, il s'agit dans le cas de Masson d'un consentement mûri, « sous contrôle ».

Mouchoir de nuages de Tzara et de Gris (1925) : une œuvre charnière

L'édition par Kahnweiler de la pièce *Mouchoir de nuages*³⁴⁷ de Tzara illustrée par Juan Gris se rattache à la première phase des publications de Kahnweiler pendant l'entre-deux-guerres, celle que l'on peut dénommer le « cycle Max Jacob ». Cet artiste accompagna en effet le livret de son ami. La teneur de la pièce de Tzara relève également plus de la verve ironique

³⁴⁶ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 171.

³⁴⁷ Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, tragédie en 15 actes, ornée d'eaux-fortes par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [64] p.

d'un Max Jacob que des provocations « dadaïstes » coutumières jusque-là de l'auteur ou même que des introspections inquiètes des œuvres du « cycle Masson ».

Deux « exilés » en Suisse

Pendant son « exil » en Suisse, Kahnweiler avait fait la connaissance de Hans Arp, un strasbourgeois, donc à l'époque « mi-allemand mi-français », et ce fut par son intermédiaire qu'il rencontra brièvement, lors d'un déplacement à Zurich, un jeune roumain, Tristan Tzara, poète et agitateur « dadaïste ». Kahnweiler garda quelques distances vis-à-vis de ce mouvement qui, sans trop de difficultés, réussissait à épater les bourgeois de Zurich³⁴⁸. Il se tenait cependant informé de leurs publications et manifestes, où il lisait, en souriant, que cubisme et futurisme devaient désormais être jetés aux orties.

Tzara s'imposa vite à Zurich comme le meneur de « dada » et le mouvement se ramifia, pendant la guerre et jusqu'au début des années 1920, dans toute l'Europe³⁴⁹. Le jeune poète avait publié en 1916 un premier ouvrage – en français –, *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, puis, en 1918, *Vingt-cinq poèmes* illustré par Hans Arp. Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cocteau, etc. apprécèrent, tous, les travaux de Tzara et suivaient avec intérêt et amusement les exploits de « dada ». Tzara entretenait une correspondance soutenue avec chacun d'eux, s'efforçant ainsi, à distance, de comprendre les arcanes du monde parisien des arts et des lettres. Le peintre Francis Picabia – qui s'était associé en 1918 à Zurich à son mouvement – et les jeunes Breton, Aragon et Soupault, avides de nouveauté et grands admirateurs de « dada », insistèrent pour qu'il vienne à Paris. Il temporisa pendant quelques temps, incertain quant à l'accueil qui lui serait réservé. Il quitta finalement la Suisse le 17 janvier 1920, ne précédant donc que de quelques semaines Kahnweiler.

Une succession de « happenings » dadaïstes

Tzara fut aussitôt accaparé par le groupe d'André Breton mais il tint malgré tout à rencontrer Max Jacob et surtout Jean Cocteau. Sous sa menée, les « happenings » – ce mot anglais n'existait pas à l'époque – dadaïstes se succédèrent alors à forte cadence. L'une des premières soirées « dada » se tint au Palais des Fêtes. Entre lectures de poèmes et autres démonstrations, des tableaux de Léger, de Juan Gris³⁵⁰, de Chirico ou de Picabia furent

³⁴⁸ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 175.

³⁴⁹ La plupart des données biographiques sur Tristan Tzara mentionnées proviennent de l'ouvrage : François Buot, *Tristan Tzara : l'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, B. Grasset, 2002, 473 p.

³⁵⁰ La présence d'un tableau de Gris lors de ce premier évènement « dadaïste » à Paris en présence de Tzara peut étonner. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

présentés. L'accueil de la soirée par le public fut houleux. En mars, Breton et Tzara organisèrent un autre évènement « dada » au théâtre de l'Œuvre, avec des interventions de Ribemont-Dessaignes, de Breton, de Soupault et de Dermée. Tzara fit jouer *Monsieur Antipyrine*. Cette fois, la presse se déchaîna contre « dada » et son meneur. Fin mai, Tzara voulut terminer en apothéose sa première « saison » parisienne et organisa salle Gaveau un nouvel « évènement », mais celui-ci tourna court et la presse commença à annoncer la mort du mouvement. Le groupe d'André Breton organisa cependant la publication « Au sans pareil » d'un recueil de poèmes de Tzara, *Cinéma, calendrier du cœur abstrait, Maisons*, avec, à nouveau, des illustrations de Hans Arp.

Breton l'emporte

À la « rentrée », Breton et ses proches commencèrent à prendre leurs distances vis-à-vis de Tzara, qu'ils trouvaient trop nihiliste et essentiellement un fêtard. En décembre 1920, Picabia et Tzara mirent sur pied une nouvelle soirée à laquelle participaient Cocteau et son jazz-band, ce qui n'était pas pour plaire à Breton. Ce dernier et Tzara se rapprochèrent ensuite un temps pour brocarder ensemble les « Futuristes » à l'occasion du passage à Paris de Marinetti puis pour organiser une exposition dédiée à Max Ernst. Mais leur rupture, déjà acquise en juin 1921, fut consommée en février 1922 lorsque Breton fit paraître un article injurieux sur Tzara, avec des relents xénophobes. Tzara organisa avec quelque succès une riposte à laquelle se joignirent même des proches de Breton, comme Éluard ou Ribemont-Dessaignes. Mais, face à un Tzara désabusé, ce fut *in fine* Breton qui sortit vainqueur de la controverse et de cette quête pour le « leadership » de l'agitation intellectuelle parisienne. Début 1923, Tzara lui-même admettait que « dada » était bien mort. Comme pour l'achever, le groupe de Breton vint en juillet 1923 perturber une soirée-spectacle organisée au théâtre Michel par Tzara et le couple Delaunay auquel il s'était lié. Il s'ensuivit un pugilat général avec des blessés et Tzara dut faire appel à la police...

Une mise en scène originale pour cette pièce ironique

Malgré ces péripéties et sa vie mondaine agitée, Tzara avait eu le temps, en 1923, d'écrire une nouvelle pièce de théâtre, *Mouchoir de nuages*. Il en avait trouvé le titre avec Nancy Cunard, une riche héritière américaine qui l'avait pris récemment sous sa protection³⁵¹. Tzara lui dédia d'ailleurs la pièce. Tzara fréquentait assidûment les bals et autres soirées organisées par le comte Étienne de Beaumont – un mécène, grand amateur de festivités somptueuses et le

³⁵¹ François Buot *op. cit.*, p. 167.

modèle, pour Radiguet, du *comte d'Orgel* –. En mai et juin 1924, le comte de Beaumont retint pendant un mois et demi le théâtre de La Cigale pour y donner une succession de fêtes et de spectacles alliant music-hall, exposition de peinture et théâtre d'avant-garde. Cocteau y donna un « Romeo et Juliette », Massine et Milhaud montèrent un ballet et Tzara fit jouer *Mouchoir de nuages* avec une mise en scène par Marcel Herrand. François Buot explicite les nouveautés de la pièce :

Dans un texte assez détaillé qu'il donne à *Intégral*, une revue roumaine, Tzara revient sur sa pièce « une tragédie ironique ou une farce tragique en quinze actes courts séparés par quinze commentaires ». En fait l'intrigue très simple tient du roman-feuilleton populaire. La nouveauté tient à la construction dramaturgique : la scène est un espace clos où tous les comédiens sont réunis du début à la fin du jeu, où ils se maquillent et se transforment à la vue des spectateurs, révélant les artifices du théâtre, des décors qui sont des projections de diapositives. Le commentaire, sorte de chœur antique rénové, est l'ironique interprète du destin³⁵².

À ces audaces de mise en scène, Tzara ajouta, pour un acte, un « collage » de Shakespeare. La trouvaille fit bien sûr l'objet de controverses mais certains critiques y reconnurent une pratique des cubistes. Quoi qu'il en soit, la pièce connut un large succès, de la part du public et de la presse, de *Comœdia* au *Journal des débats*. Pour la première fois, les uns et les autres découvraient, derrière l'humour et la provocation, la poésie émouvante et imprévue de Tzara. La pièce ne souleva pas non plus de tollé de la part des surréalistes. Breton et Aragon étaient même venus voir la pièce – peut-être incognito ? – au théâtre de La Cigale³⁵³...

Tzara fit publier *Mouchoir de nuages* par la revue *Sécession* d'Anvers en novembre 1924³⁵⁴. À la même période, tandis que paraissait le premier *Manifeste du surréalisme*, Tzara faisait rééditer, de son côté et non sans peine, un recueil des sept *Manifestes « dada »* parus de 1916 à 1920, soit presque un album de souvenirs... Tzara et Breton restèrent en froid et le poète roumain n'avait de nouvelles des travaux de ses ex-amis que par l'un des jeunes adeptes du surréalisme, René Crevel, avec qui il était resté en bons termes.

Une édition postérieure au succès de la pièce

Nous ne savons pas en quelles circonstances exactes Kahnweiler sollicita Tzara pour la publication en volume de *Mouchoir de nuages*. Le « passage » de Tzara à Boulogne est attesté mais les dates de sa participation à ces réunions ne sont pas connues. En 1924, Kahnweiler était

³⁵² *Ibid.*, p. 173.

³⁵³ *Ibid.*, p. 183.

³⁵⁴ Voir le site : *Tzara dans un mouchoir*, chez les libraires associés, source [consultée le 19/03/2017] : <http://chezleslibrairesassocies.blogspot.fr/2011/11/tzara-dans-un-mouchoir.html> .

entouré de jeunes alors proches de Breton, comme Leiris ou Tual, et il était lui-même en « bons » termes avec le mentor des surréalistes³⁵⁵. Dans ce contexte, il paraît assez peu probable que Kahnweiler ait sollicité Tzara pour éditer *Mouchoir de nuages* avant que la pièce n'ait été jouée au théâtre de La Cigale, comme il l'avait fait, en 1921, pour *Les Pélican* de Radiguet et *Le Piège de Méduse* de Satie. En revanche, dès lors que la pièce fut donnée et qu'elle eut rencontré un succès certain, y compris « tacite » auprès des surréalistes, Kahnweiler pouvait effectivement éditer l'ouvrage sans soulever de controverses inutiles y compris dans son entourage familial³⁵⁶. Une telle séquence de décision expliquerait aussi le fait que Tzara ait d'abord publié sa pièce en revue.

Gris : un ami de Tzara

Les raisons du choix de l'illustrateur, Juan Gris, ne sont pas non plus documentées. Hélène Lévy-Bruhl attribue à Kahnweiler le choix de Juan Gris³⁵⁷, ce qui paraît probable. La galerie Simon n'avait en 1924 que six artistes sous contrat, Manolo, Gris, Togorès, Lascaux, Masson et Roger. Ils avaient tous déjà illustré au moins une édition de Kahnweiler. Si tant est que Masson, alors proche de Breton, ait été à l'époque le peintre le plus à même d'illustrer Tzara, il œuvrait à cette période pour *Simulacre* de Leiris qui sera publié quelques semaines avant *Mouchoir de nuages*. Le choix de Juan Gris apparaît dès lors comme assez logique. Gris et Tzara se connaissaient bien³⁵⁸. Paul Dermée, un proche de Gris et son parrain au Grand Orient de France, avait suivi de près l'activisme « dada » et en avait tenu informé son ami. En 1924, Gris et Tzara étaient suffisamment proches l'un de l'autre pour que l'artiste soit invité à la première de *Mouchoir de nuages*. Juan Gris ne put y assister et s'excusa auprès de Tzara³⁵⁹. Il ne fut pas question à ce stade d'illustrations de l'ouvrage. En revanche, en décembre 1924, Gris écrivit à Tzara qu'il travaillait sur les eaux-fortes destinées à accompagner sa pièce³⁶⁰.

³⁵⁵ Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 139.

³⁵⁶ Un an après l'édition de *Mouchoir de nuages*, les relations entre Leiris et Tzara se détériorèrent. Voir par exemple une lettre de Leiris à Tzara de 1926 dont le langage est particulièrement fleuri : François Buot, *op. cit.*, p. 196.

³⁵⁷ Hélène Lévy-Bruhl, « Tristan Tzara et le livre : ses éditeurs et ses illustrateurs », École nationale des chartes, Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 2001 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe, deuxième partie, chapitre II, premier alinea, source [consultée le 28/05/2020] : <http://theses.enc.sorbonne.fr/2001/levybruhl> .

³⁵⁸ Emmanuel Bréon, *op. cit.*, p. 59.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 116.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 117.

Une date de parution controversée

Une ambiguïté existe ensuite sur les dates d'achèvement et d'édition de l'ouvrage. L'avis de souscription³⁶¹ et l'achevé d'imprimer³⁶² mentionnent tous deux la date d'avril 1925 pour la parution de *Mouchoir de nuages*. Emmanuel Bréon indique en revanche une date d'édition de décembre 1925³⁶³. Cette dernière date paraît supportée par Kahnweiler lui-même puisqu'il voit dans l'une des eaux-fortes de Gris une référence à une croisière sur la Seine effectuée par les Gris et les Salacrou à l'été 1925³⁶⁴. La date la plus probable d'achèvement et d'impression de *Mouchoir de nuages* reste cependant la première, avril 1925.

Une édition raffinée

L'ouvrage est de petit format, 19 x 12,5 cm, et relativement épais, 80 pages. Il comporte 9 eaux-fortes de Gris, une en couverture (illustration 1-60), quatre en hors-texte (illustrations 1-61 et 1-62) et quatre dans le texte. *Mouchoir de nuages* est le seul livre de Gris illustré par des eaux-fortes. La facture de ces gravures détonne par rapport à celle des autres illustrations de l'artiste, hormis l'image de couverture, une nature morte à la guitare. Les personnages représentés, plus ou moins en rapport avec la pièce, montrent des formes légèrement géométrisées, et dont les volumes sont rendus par des hachures fines. Il ne s'agit ni des images au trait, un peu grossières, des Pierrots du *Casseur d'assiettes* ni des natures mortes schématiques de *Ne coupez pas Mademoiselle* ou des ouvrages illustrés ultérieurement par Gris. L'élégance de ces gravures et la composition générale du livre confèrent au *Mouchoir de nuages* un raffinement peu courant parmi les éditions de Kahnweiler.

L'ouvrage est considéré par François Chapon comme une « création sans hiatus » entre le poète, Tzara, et le peintre, Juan Gris, sans, il est vrai, apporter trop de justification à son diagnostic. L'historien insiste ensuite sur l'élégance particulière – que nous venons de mentionner – de cette édition du marchand :

Des bandeaux, nature morte, paysage, contribuent au raffinement de ce volume. Son petit format, sa couverture illustrée, le choix des caractères, la composition de l'achevé d'imprimer,

³⁶¹ Le bulletin de souscription a été rédigé par René Crevel : *Mouchoir de nuages*, bulletin de souscription, Drouot Paris, catalogue, source [consultée le 19/03/2017] : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2252359> .

³⁶² *Mouchoir de nuages*, achevé d'imprimer, source [consultée le 19/03/2017] : <http://www.artvalue.fr/auctionresult--tzara-tristan-1896-1963-france-mouchoir-de-nuages-tragedie-en-3270141.htm> .

³⁶³ Emmanuel Bréon, *op. cit.*, p. 118.

³⁶⁴ Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, *op. cit.*, p. 83.

le tirage des gravures en camaïeu ocre, autant de détails qui, fondus dans un ensemble, nous montrent que pas un rouage n'est indifférent dans l'ingénieux engrenage du livre³⁶⁵.

Mouchoir de nuages n'est en revanche pas cité au sein de la sélection d'Yves Peyré, qui ne mentionne, rappelons-le, qu'un seul illustré de Juan Gris comme « livre de dialogue », *La Guitare endormie*, un texte de son ami proche Pierre Reverdy. Les deux historiens du livre, François Chapon et Yves Peyré, divergent donc dans ce cas quant à leur évaluation du livre.

Une œuvre charnière

On pourrait questionner longuement les raisons de ces opinions divergentes d'historiens du livre sur l'ouvrage. Nous souhaitons simplement souligner ici, à propos de *Mouchoir de nuages*, le flair particulier et l'indépendance forcenée de Kahnweiler dans le domaine littéraire. Ce livre n'est en l'espèce nullement une première édition de Tzara ni son œuvre majeure. La pièce apparaît en revanche comme une charnière essentielle dans les productions de l'auteur, le moment où il délaissa les provocations « dada », voire « surréalistes », pour, véritablement, faire œuvre personnelle de création. Kahnweiler sut ne jamais se faire l'éditeur de textes polémiques ou par trop « exclusifs ». Il le démontra, une fois de plus, en éditant Tzara au moment précis où celui-ci dépassa le nihilisme « dada ».

Brigitte de Jouhandeau et de Laurencin (1925) : un fait unique dans les éditions de Kahnweiler

*Brigitte ou la Belle au bois dormant*³⁶⁶ est un conte de Marcel Jouhandeau. L'ouvrage constitue un cas unique dans les éditions de Kahnweiler puisque son illustratrice, Marie Laurencin, n'était pas une artiste de la galerie Simon. Nous nous interrogerons bien sûr sur les circonstances qui aboutirent à cette publication du marchand.

Un protégé de Marie Laurencin

Le jeune écrivain Marcel Jouhandeau³⁶⁷ avait fait la connaissance de Marie Laurencin en 1920 – chez Yvonne Gallimard – alors qu'elle faisait un court séjour à Paris avant son retour « définitif ». Marie Laurencin avait dû en effet s'exiler en Espagne puis en Suisse pendant la guerre à la suite de son mariage, en 1914, avec un allemand, le baron Otto von Wätjen. Ils

³⁶⁵ François Chapon, *op. cit.*, p. 113.

³⁶⁶ Marcel Jouhandeau, *Brigitte ou La Belle au bois dormant*, illustré de lithographies par Marie Laurencin, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [28] p.

³⁶⁷ Les données biographiques sur Marcel Jouhandeau sont principalement extraites de la référence : Jacques Roussillat, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, Paris, Bartillat, 2002, 445 p.

divorcèrent en 1922. Marie Laurencin prit Jouhandeau sous son aile et l'introduisit dans le tout Paris des lettres et des arts, comme se le rappela, en 1971, l'écrivain :

Était-elle invitée ? Je devais l'accompagner dans le monde. C'est ainsi que grâce à elle j'ai rencontré tour à tour Julien Green, Paul Morand, Marie Murat, Albert Flament, Léon Bailby, René Crevel, Jeanne Dubost, Marcoussis, Kahnweiler³⁶⁸.

Des croisements successifs dans les parcours de l'artiste et du marchand

Jouhandeau avait donc rencontré pour la première fois Kahnweiler par l'entremise de Marie Laurencin. L'artiste et le marchand se connaissaient depuis l'époque où elle était la muse d'Apollinaire³⁶⁹. Une « expérience » commune plus récente avait pu également les rapprocher. Tous deux en effet, citoyens allemands par naissance ou par mariage, avaient dû quitter la France pendant la guerre et avaient vu leurs biens parisiens mis sous séquestre puis vendus. Marie Laurencin partageait également avec Kahnweiler le goût de la poésie. Pendant ces années 1920, elle s'intéressait à des poètes aussi différents que Valéry Larbaud, Saint-John Perse ou le jeune surréaliste René Crevel. Sur le plan artistique cependant, la manière de peindre de Marie Laurencin était aux antipodes des goûts de Kahnweiler et elle ne faisait évidemment pas partie des artistes de la galerie Simon³⁷⁰. Il est fort peu probable dans ces conditions que ce soit le marchand qui ait fait le choix de Marie Laurencin pour illustrer le texte de Jouhandeau. Il faut plutôt imaginer que ce fut un souhait de l'écrivain auquel Kahnweiler voulut bien donner suite, en faisant ainsi un cas unique de toutes ses éditions.

Une double référence : la rue Blomet et Gallimard

Le projet d'éditer Jouhandeau ne s'est sans doute pas concrétisé sur la seule recommandation de Marie Laurencin. À l'été 1923, en effet, Jouhandeau avait fait la connaissance d'André Masson et de Michel Leiris³⁷¹. Il se trouva alors vite associé à tout le groupe de la rue Blomet et à leurs amis, Miró, Lascaux, Tual, Limbour, Salacrou etc. Déjà introduit auprès de Kahnweiler et par l'intermédiaire de ces nouveaux amis, il fut amené à prendre part aux « dimanches de Boulogne »³⁷². À la différence cependant de bon nombre des jeunes écrivains ou poètes fréquentant les Kahnweiler, Jouhandeau jouissait déjà d'une certaine réputation littéraire. Gallimard avait publié en 1921 *La Jeunesse de Théophile* et plus

³⁶⁸ Marcel Jouhandeau, *Bulletin du bibliophile*, III, 1971, cité par : José Pierre, *Marie Laurencin*, Paris, Somogy, 1988, p. 135.

³⁶⁹ Voir par exemple : Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 89.

³⁷⁰ Il n'est pas impossible cependant que Kahnweiler ait été amené à commercialiser certains tableaux de Marie Laurencin : Patrick-Gilles Persin, *Daniel Henry Kahnweiler : l'aventure d'un grand marchand*, *op. cit.*, p. 130.

³⁷¹ Jacques Roussillat, *op. cit.*, p. 153.

³⁷² Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 265.

récemment, en 1924, *Les Pincengrain*, des romans décrivant la vie étriquée de la bourgeoisie de Guéret dont il était originaire. Ces publications déclenchèrent localement, bien entendu, une certaine animosité à son égard. Jouhandeau publiait également régulièrement des nouvelles dans des revues et notamment dans *Intentions*, une revue éclectique fondée par Pierre André-May. Il put, de ce fait, aider Michel Leiris à s'y faire publier³⁷³.

De nombreux points communs avec son aîné Max Jacob

Jouhandeau pouvait également, si nécessaire, se recommander d'un autre ami fidèle du marchand et participant occasionnel des réunions de Boulogne, Max Jacob. Il échangeait en effet souvent par courrier avec le poète, son aîné de plus de dix ans, retiré à cette période à Saint-Benoît-sur-Loire. Jacob et Jouhandeau se connaissaient par leurs écrits mais ne s'étaient rencontrés – d'ailleurs à Guéret – qu'à Pâques 1923³⁷⁴. Bien des choses rapprochaient les deux hommes. Tous deux portaient un même regard ironique sur la vie de leurs congénères de province – l'un de Guéret, l'autre de Quimper –, tous deux avaient des élans mystiques – Jouhandeau avait envisagé plus jeune d'entrer au séminaire –, tous deux, enfin, essayaient, sans trop de succès, de réprimer leurs tendances homosexuelles. Entre 1923 et 1924, les deux écrivains avaient entrepris un échange de bons procédés. Jouhandeau avait participé à l'hommage rendu à Max Jacob dans la revue *Disque Vert*, aux côtés d'André Salmon, de Pierre Mac Orlan, d'Henri Hertz, de Florent Fels etc.³⁷⁵ et, quelques mois plus tard, ce fut au tour de Max Jacob de faire l'éloge de Jouhandeau dans *Le Journal littéraire* puis dans *Intentions*³⁷⁶.

Un accord pour l'édition de deux « contes »

Comme à la plupart des écrivains venus à Boulogne, Kahnweiler proposa bientôt à Jouhandeau de l'éditer. L'écrivain et le marchand s'accordèrent début 1925 sur l'édition de deux « contes », *Brigitte et Ximénès Malinjoude*. Jouhandeau en fit aussitôt part à Max Jacob :

Kahnweiler m'a pris deux nouvelles dont l'une sera illustrée par Marie Laurencin, l'autre par Masson. Ce sont deux petites œuvres toutes récentes dont la dernière est terrible. Leurs titres : « Brigitte ou la Belle au bois dormant » et « Ximonès-Malengonde »³⁷⁷.

On peut donc noter que, dès cet accord initial, Jouhandeau et Kahnweiler s'étaient entendus sur le choix des illustrateurs.

³⁷³ Béatrice Mousli, *op. cit.*, p. 256.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 284.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 263.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 287.

³⁷⁷ Lettre de M. Jouhandeau à M. Jacob du 3 février 1925, XLVII-A, *Lettres de Marcel Jouhandeau à Max Jacob*, éd. critique par Anne S. Kimball, Genève, Droz, 2002, p. 63.

Un fait unique dans les éditions de Kahnweiler

Nous avons déjà attribué le choix de Marie Laurencin pour accompagner *Brigitte ou La Belle au bois dormant* à une initiative de Jouhandeau. Kahnweiler avait pourtant, en 1925, le choix parmi « ses » artistes. En admettant en effet que Masson et Gris aient été fort occupés à cette période par d'autres travaux d'illustration, le marchand aurait pu faire appel, pour accompagner *Brigitte*, à Lascaux, autre ami du groupe de la rue Blomet, ou à Suzanne Roger, voire à Togorès ou à Manolo. Il faut donc croire que l'intervention de Marie Laurencin tenait particulièrement à cœur de Jouhandeau. Dans sa lettre à Max Jacob lui annonçant le projet d'édition par Kahnweiler, Jouhandeau explique au poète les raisons de son attachement pour son amie :

Je vois assez souvent Marie Laurencin. Son intelligence, la qualité de sa fantaisie, la mesure apparente d'une vie au fond si dérégulée me séduisent, m'attachent et le respect aussi dont elle m'entoure comme une exception³⁷⁸.

Marie Laurencin veillait en fait comme une grande sœur sur Jouhandeau. À titre d'exemple, voulant l'éloigner de l'homosexualité, elle alla jusqu'à « arranger » son mariage en 1929 avec l'ancienne danseuse Élisabeth Toulemont, dite Caryathis³⁷⁹. Si cette union fut quelquefois orageuse, du moins fournit-elle à l'écrivain une vaste source d'inspiration littéraire. Jouhandeau et Laurencin restèrent des amis proches jusqu'au décès du peintre en 1956.

Nous n'avons pas trouvé de témoignage direct quant aux éléments qui ont pu conduire Kahnweiler à accepter, pour cette édition, l'intervention d'un peintre n'appartenant pas à la galerie. Il est possible que Jouhandeau, écrivain déjà confirmé et de la même génération que Kahnweiler, ait pu être en meilleure position pour influencer sur le choix de l'illustrateur que ne le furent de jeunes écrivains en herbe, comme Radiguet ou d'autres, dont les souhaits en la matière ne furent pas retenus par le marchand. Il est possible aussi que le projet de publier *Brigitte* soit le reflet, à cette période, d'une volonté d'élargissement par Kahnweiler de ses activités d'édition, en laquelle il n'aurait pas ensuite persévéré. *Brigitte* est en effet un texte d'écrivain confirmé, ce qui est plutôt exceptionnel chez Kahnweiler. Et l'ouvrage est illustré par l'un des peintres – n'appartenant pas à la galerie – les plus en vue à l'époque dans le domaine des livres artistiques. Cette dernière hypothèse est plutôt supportée par le refus donné par Kahnweiler à

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 63.

³⁷⁹ Jacques Roussillat, *op. cit.*, p. 167.

Paulhan en 1926 lorsque Gallimard souhaita lui racheter les droits de *Brigitte* et de *Ximénès Malinjoude* : « On ne brade pas le fonds de commerce d'une future maison d'édition »³⁸⁰.

Un îlot de fraîcheur après les vapeurs soufrées précédentes

Brigitte est un conte écrit sans doute en 1924, à une période où Jouhandeau, très proche alors de Leiris, de Masson etc., utilisait un mode d'écriture « surréaliste » qui sera plus perceptible dans *Manhattan* paru dans la NRF en 1927. Dès 1925 cependant, Jouhandeau avait pris ses distances vis-à-vis des surréalistes « orthodoxes ». Il n'accepta pas ensuite leur rapprochement avec les communistes. Lorsque Gallimard réédita, après la dernière guerre, les œuvres de Jouhandeau, *Brigitte* fut regroupé avec *Manhattan* et *Astaroth* notamment, pour constituer le recueil *Astaroth, contes d'Enfer II*, l'ensemble formant, selon Jacques Roussillat, « un îlot de fraîcheur après les vapeurs soufrées précédentes »³⁸¹ en référence, sans doute, au premier recueil des *Contes d'Enfer* qui comportait, lui, *Ximénès Malinjoude*. On peut comprendre dès lors les choix effectués de Marie Laurencin pour illustrer *Brigitte* et de Masson pour *Ximénès*.

Un accompagnement évanescent

Marie Laurencin était une peintre reconnue en 1925. Son marchand, Paul Rosenberg, avait organisé, en 1921, sa première grande exposition dédiée. Celle-ci avait rencontré un vif succès. Marie Laurencin était devenue une portraitiste mondaine très en vogue. En 1924, elle avait également réalisé les décors et les costumes du ballet *Les Biches* de Diaghilev qui reçut un accueil triomphal à Monte-Carlo puis à Paris. Au moment où paraissait *Brigitte*, se tenait à Paris l'Exposition internationale des arts décoratifs. L'artiste était intervenue pour l'ornementation d'une pièce du pavillon de l'Ambassade de France. Dans le domaine de l'illustration, Marie Laurencin avait été sollicitée jusque-là pour accompagner une dizaine d'ouvrages. En 1922, par exemple, Gallimard avait édité *L'Éventail de Marie Laurencin*, un florilège de poèmes dédiés à l'artiste par Carco, Gabory, Jacob, Larbaud, Breton etc. accompagné de gravures de l'artiste. Pour *Brigitte*, Marie Laurencin réalisa quatre lithographies hors-texte, représentant, comme souvent chez cette artiste, des figures féminines évanescences ou songeuses, seules pour les trois premières (illustration 1-63) ou groupées pour la dernière (illustration 1-64). On peut supposer qu'il s'agit de représentations de « Brigitte » ou de ses amies. Les lithographies sont en noir et blanc – version austère des habituels « lavis » rose et

³⁸⁰ Lettre de Kahnweiler à Jouhandeau du 27 février 1926, citée par : Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 279.

³⁸¹ Jacques Roussillat, op. cit., p. 139.

bleu de l'artiste – sous la forme de dessins au fusain ombrés par frottis. L'avis de souscription de l'ouvrage présentait ces illustrations « comme des fenêtres sur le bois où dort la Belle... »³⁸².

Assez curieusement, nous n'avons trouvé aucun commentaire d'historiens du livre ou de critiques sur l'harmonie qui pourrait exister entre les images de Laurencin et la teneur du conte de Jouhandeau. Ni François Chapon, ni Yves Peyré, par exemple, ne proposent d'« évaluation » de l'ouvrage sur ce plan. Il est vrai qu'il s'agit d'un livre hors-norme dans les éditions de Kahnweiler, illustré par une artiste à laquelle ces historiens ne se sont visiblement pas intéressés. Et pourtant, les illustrations de Laurencin ne sont ni plus littérales, ni moins en phase avec l'esprit du conte que celles de nombre des publications du marchand...

Jouhandeau, quant à lui, a dû apprécier l'accompagnement imagé réalisé par sa protectrice. L'ouvrage que nous avons consulté à la BNF porte en effet l'adresse suivante de la main de l'écrivain en date du 16 avril 1955 :

Ce conte est bien jeune, un peu inutile. Il n'a pour excuse que d'avoir permis à ma chère Marie de l'illustrer.

Marcel Jouhandeau³⁸³

Denise de Radiguet et de Gris (1926) : une édition commémorative

*Denise*³⁸⁴ est une sorte d'édition commémorative publiée par Kahnweiler après le décès du jeune auteur Raymond Radiguet en fin d'année 1923.

Un second contrat d'édition pour ce jeune talentueux encore inconnu

Raymond Radiguet était décédé à 20 ans en 1923. Kahnweiler l'avait rencontré en 1920 par l'intermédiaire de Max Jacob et avait édité sa pièce *Les Pélican* l'année suivante. L'ouvrage ainsi que celui de Satie, *Le Piège de Méduse*, avaient paru au moment où ces pièces lyriques étaient données en première au Théâtre Michel, sans d'ailleurs rencontrer un grand succès. Bien des événements s'étaient déroulés depuis cette époque, et notamment la fin tragique du jeune écrivain devenu célèbre l'année-même de sa disparition.

Radiguet s'était tenu longtemps éloigné de la capitale en 1921, résidant au printemps à Carqueiranne et en été en Auvergne puis près d'Arcachon, avec Cocteau et d'autres amis

³⁸² *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, *op. cit.*, p. 20.

³⁸³ Référence : BNF, Tolbiac, rez-de-jardin, Réserve, RES M-Y2-232.

³⁸⁴ Raymond Radiguet, *Denise*, illustré de lithographies par Jean Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926, non paginé.

proches à ses côtés³⁸⁵. L'ambiance au sein de ce petit groupe était festive mais, aiguillonné par Cocteau, Radiguet travaillait mieux qu'à Paris à l'écriture de son roman – qui deviendra *Le Diable au corps* –. De retour à Paris à l'automne 1921, Radiguet était toujours en quête de ressources puisqu'il n'avait, à l'époque, ni éditeur stable ni emploi fixe. Il fut donc plus qu'heureux de signer le 16 octobre 1921 un second contrat avec Kahnweiler pour l'édition d'une nouvelle, *Denise*, écrite en avril 1920³⁸⁶. Le marchand devait pressentir le réel talent du jeune homme puisqu'au moment où il s'engageait pour cette seconde édition, Radiguet n'était connu que d'un microcosme littéraire et artistique parisien.

Une célébrité immédiate

Radiguet s'attacha ensuite à terminer son roman. Cocteau avait organisé sa publication par La Sirène mais cette petite maison d'édition bibliophilique avait des difficultés financières. De ce fait, il orienta en janvier 1922 son ami vers Bernard Grasset. L'éditeur « montant » venait, l'année précédente, d'obtenir un large succès en librairie avec *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. Il publiait également Alphonse de Châteaubriant – *La Brière* sera, par exemple, édité en 1923 –, François Mauriac – *Le Fleuve de feu*, 1923 –, André Maurois – *Les Discours du docteur O'Grady*, 1922 –, Jean Giraudoux – *Adieu à la guerre*, 1919 – etc. Bernard Grasset flaira vite le potentiel littéraire – et commercial – du poulain de Jean Cocteau. Il lui proposa, en mars 1922, un contrat d'édition, inespéré pour lui, que Radiguet s'empressa bien sûr de signer. Il s'ensuivit une année houleuse pour le jeune écrivain, entre « finitions » difficiles du roman, festivités multiples et dépenses inconsidérées. *Le Diable au corps* parut finalement un an plus tard, en mars 1923, avec une campagne de publicité savamment orchestrée par son éditeur. Cette campagne et l'intrigue du roman – un gamin (assimilé par tous à Radiguet) trompe un soldat parti au front – en choqua plus d'un mais Radiguet était devenu célèbre.

Le décès du prodige

Dès l'été 1922, lorsqu'il était au Lavandou puis à Pramoussier, Radiguet s'était attelé à un nouveau roman, *Le Bal du comte d'Orgel*. Il y travailla jusqu'à l'été 1923, toujours appuyé par Cocteau et par son ami Georges Auric, et il en remit une version à Grasset en octobre.

³⁸⁵ Comme pour l'examen de l'édition des *Pélican*, la plupart des informations biographiques citées sur Radiguet sont extraites de l'ouvrage de Monique Nemer, *Raymond Radiguet, op. cit.* Les autres sources utilisées sont référencées.

³⁸⁶ La période durant laquelle *Denise* fut rédigée varie selon les sources : avril 1920 à Carqueiranne pour Monique Nemer, *op. cit.*, p. 296 ou mars 1921 à Carqueiranne pour Julien Cendres, Chloé Radiguet, *Raymond Radiguet : un jeune homme sérieux dans les années folles, op. cit.*, p. 195 et Marie-Christine Movilliat, *Raymond Radiguet ou la jeunesse contredite : [1903-1923]*, Paris, Bibliophane, 2000, p. 236.

Radiguet devait partir faire son service militaire en novembre 1923. Son éditeur obtint pour lui un sursis qui devait lui permettre de corriger les épreuves du roman et de participer à son lancement. Mais Radiguet décéda de la fièvre typhoïde le 12 décembre 1923, laissant donc en partie inachevé *Le Bal*. Après avoir surmonté, non sans mal, l'épreuve que représentait la disparition de son ami, Cocteau s'attacha à préserver son œuvre. Il assura les « finitions » – d'ailleurs controversées – du *Bal du comte d'Orgel* et Grasset fit paraître ce second roman de Radiguet en juillet 1924. Kahnweiler ne manqua pas également de consulter Jean Cocteau quand il entreprit d'éditer *Denise* en 1925.

L'édition d'un auteur connu du grand public

Lorsque Kahnweiler avait publié *Les Pélican* en 1921, Radiguet était un jeune prometteur – il avait déjà été édité deux fois, par Bernouard et par La Sirène – mais un auteur totalement inconnu du grand public. En revanche, après la publication tapageuse par Grasset du *Diable au corps* en mars 1923, la disparition pathétique du jeune écrivain en fin de la même année puis la parution du *Bal du comte d'Orgel* en 1924, Radiguet était devenu une figure emblématique pour le grand public, malgré les controverses que son œuvre suscitait, ou peut-être à cause de celles-ci. La publication par Kahnweiler de *Denise* en 1926 apparaît en tout cas plutôt comme une exception dans l'activité d'éditeur du marchand. « Ses » auteurs bénéficiant d'une large notoriété, comme Malraux, ne l'acquirent en général que bien après avoir été édité par Kahnweiler.

Une nouvelle « maniérée » que Radiguet n'aimait plus

Peu de temps après avoir signé en octobre 1921 un contrat pour l'édition de cette nouvelle, Radiguet en avait repris le manuscrit pour le compléter et Kahnweiler avait dû mettre en attente ce projet d'édition. Il semble bien que celle-ci était programmée pour 1922 puisque qu'il n'y eut qu'une seule parution cette année-là – l'ouvrage de Gabory et de Derain – contre six en 1921 et trois en 1923. Kahnweiler avait relancé le jeune écrivain en mars 1923, au moment donc de la parution du *Diable au corps*. Radiguet lui avait alors indiqué qu'il n'aimait plus cette œuvre et qu'il souhaitait la remplacer par un texte plus récent. Mais il décéda avant d'avoir donné suite à son intention. En 1924, le marchand s'adressa donc à son père, Maurice Radiguet, pour qu'il veuille bien lui transmettre le manuscrit de *Denise* ou celui de toute autre nouvelle que son fils aurait prévu en substitution à celle-ci. Le seul texte disponible était bien celui de *Denise*. Compte tenu de l'avis de Radiguet à son sujet, Kahnweiler prit le soin de consulter Jean

Cocteau quant à l'opportunité de le publier. Ce dernier lui donna son aval, repris d'ailleurs en dédicace de l'ouvrage :

Mon cher Kahnweiler,

Raymond Radiguet vous aimait beaucoup et n'aimait pas ce conte. Mais avec la mort, paraît-il, tout change. Peut-être le maniérisme détestable de ces lignes fera-t-il ressortir la pureté du *Bal* et montrera-t-il d'où cette pureté vient. Je vous laisse publier *Denise*, vous sachant le meilleur juge.

Jean Cocteau³⁸⁷

Marie-Christine Movilliat évoque d'ailleurs le contexte dans lequel Radiguet rédigea *Denise* à Carqueiranne et la portée de ce texte :

Les amis quittés, dégrisé de l'ambiance de l'alcool, l'esprit au repos, Radiguet œuvre en solitaire. Il rédige d'abord *Denise*, petit conte licencieux de dix pages qu'il n'aimera jamais. Jean Cocteau lui-même, en confiant le texte aux Éditions de la Galerie Simon en 1926, parle à son ami Kahnweiler du « maniérisme détestable de ces lignes », susceptible de faire ressortir la « pureté » du *Bal*. En revanche, on relève déjà un souci classique de la maxime et de l'analyse dans ce récit d'une initiation infiniment complexe sur le plan psychologique³⁸⁸.

Ce fut donc un texte complexe, à la fois nouvelle licencieuse et conte philosophique, que Kahnweiler confia fin 1925 à Juan Gris aux fins d'illustration.

Juan Gris : le souhait de Radiguet

Lorsqu'il avait été question fin 1920 d'éditer *Les Pélican*, Radiguet avait émis le souhait que ce soit Juan Gris qui en assure les illustrations. Mais Kahnweiler avait à l'époque fait le choix d'Henri Laurens. Cette fois, dès le début, en 1921, du projet d'édition de *Denise*, Kahnweiler et Radiguet s'étaient accordés sur l'intervention de Juan Gris. Le peintre, un ami du père de Radiguet, avait épaulé le tout jeune écrivain à ses débuts parisiens et avait toujours suivi sa « carrière ». En mars 1921, par exemple, Gris était venu le voir à Carqueiranne lorsque lui-même résidait à Bandol³⁸⁹. Juan Gris était également un proche de tout le groupe d'amis de Jean Cocteau et il participait, quand il le pouvait, aux divers événements que ceux-ci organisaient. À titre d'exemple, le peintre est cité comme ayant participé à l'inauguration « privée », le 10 janvier 1922, du bar « Le Bœuf sur le toit », le nouveau quartier général du groupe en remplacement du « Gaya » trop exigu³⁹⁰. Juan Gris retrouvait bien évidemment Radiguet à toutes ces occasions. Compte tenu de ces relations continues entre le peintre et le jeune écrivain, et après le décès de celui-ci, Kahnweiler ne pouvait que confirmer le choix de

³⁸⁷ Dédicace imprimée en en-tête de l'ouvrage.

³⁸⁸ Marie-Christine Movilliat, *op. cit.*, p. 236.

³⁸⁹ Julien Cendres, Chloé Radiguet, *op. cit.*, p. 195.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 197.

Juan Gris pour illustrer *Denise*. Il sollicitait ainsi son plus fidèle artiste, désormais reconnu. Celui-ci venait en effet de décliner les offres alléchantes que Paul Rosenberg – le marchand de Picasso et de Braque notamment ! –, lui avait faites en mai 1925³⁹¹.

Des illustrations de 1922 ou de 1926 ?

Denise est un ouvrage au format « standard » pour la période, 24,5 x 19 cm, et à la présentation sobre également habituelle (page de titre en illustration 1-66). La seule note de fantaisie relative du livre est le choix d'une teinte pour les gravures. Gris aurait réalisé les illustrations de *Denise* en janvier 1926 à Toulon où il résidait depuis décembre 1925³⁹². L'ouvrage comporte cinq lithographies, une en couverture (illustration 1-65) et quatre en hors-texte (illustration 1-67). L'image de couverture représente Denise tandis que les quatre hors-texte sont des natures-mortes « cubistes », portions de journal, guitare, pommes etc. sans relations avec la nouvelle. Ces natures mortes paraissent assez proches des illustrations que Gris avait conçues pour l'ouvrage de Max Jacob *Ne coupez pas Mademoiselle...* paru en début d'année 1921 (illustrations 1-20 à 1-22). Elles sont d'ailleurs reproduites en couleurs, vert (premier hors-texte), bistre (deuxième hors-texte) et brun (les deux derniers) comme l'avaient été celles de 1921. Comme, de plus, ces lithographies de *Denise* se démarquent sensiblement des illustrations réalisées par Gris en 1924 et 1925 pour les ouvrages de Salacrou et de Tzara, on peut se demander si l'artiste ne les avait pas, en fait, réalisées en fin d'année 1921 ou en début d'année 1922 avant que Radiguet ne reprenne le manuscrit de sa nouvelle. Il ne s'agit cependant que d'une hypothèse car Juan Gris a constamment produit, en peinture, des natures mortes « cubistes » de facture proche de ces lithographies. L'image apparaissant en couverture de *Denise* est par ailleurs similaire à l'une des lithographies en hors-texte du livre de Gertrude Stein dont Gris réalisa les illustrations au cours de l'année 1926. Il faudrait alors imaginer que seule cette couverture daterait du début de cette même année...*Denise* parut en tout cas en février 1926, très peu de temps donc après l'achèvement par Gris de son travail d'illustration.

Un écart de « maturité » ?

Quoi qu'il en soit de cette question de calendrier, la prestation de Gris pour *Denise* n'est généralement pas considérée comme une réussite en termes d'accord de fond ou de forme entre le texte et l'image. François Chapon rappelle le « maniérisme détestable » que Radiguet lui-

³⁹¹ Emmanuel Bréon, *op. cit.*, p. 117.

³⁹² *Ibid.*, p. 118.

même reconnaissait, a posteriori, dans sa nouvelle. Dès lors, l'historien souligne le contraste de forme entre le texte de *Denise* et l'accompagnement proposé par l'artiste :

Il [ce maniérisme] est ici d'autant plus sensible – et presque insupportable – qu'il est confronté à la forme la plus sereine, la plus dépouillée de l'art de Gris³⁹³.

Pour François Chapon, *Denise* est, avec *Lunes en papier*, un exemple de ces ouvrages où l'accord entre l'artiste et l'auteur est rendu très difficile par l'écart de « maturité » qui les sépare :

Naturellement, des aînés, déjà en pleine possession de leur art, acceptèrent de collaborer avec des cadets qui n'avaient pas trouvé la forme définitive de leur expression. D'où parfois une rupture des rythmes parallèles. [...]. Même désaccord entre ces natures mortes où s'exprime le génie de Gris à son apogée et la nouvelle de Raymond Radiguet *Denise*³⁹⁴.

En accord sans doute avec ce « diagnostic » de François Chapon, *Denise* n'est pas repris dans l'anthologie des « livres de dialogue » d'Yves Peyré³⁹⁵.

Une édition du cycle « Max Jacob »

Denise est à la fois une édition illustrée par Juan Gris et une publication différée. Le texte de la nouvelle, plus ou moins reniée ensuite par l'auteur, la rattache par ailleurs aux productions de l'entourage de Max Jacob et de Cocteau. L'ouvrage, bien que « tardif », relève donc bien du « cycle Max Jacob » des éditions du marchand.

C'est les bottes... de Desnos et de Masson (1926) : une édition estampillée « surréaliste »

C'est les bottes de 7 lieues. Cette phrase « *Je me vois* »³⁹⁶ est le troisième ouvrage illustré par Masson. Le peintre intervint ainsi chaque année à partir de 1924 en accompagnant à chaque fois l'un de ses jeunes amis.

³⁹³ François Chapon, *op. cit.*, p. 112.

³⁹⁴ *Loc. cit.*

³⁹⁵ Yves Peyré souligne d'ailleurs que la plupart des ouvrages illustrés finalisés après le décès de l'un des membres du « tandem » impliqué sont des échecs en termes de « dialogue » : Yves Peyré, *op. cit.*, p. 45.

³⁹⁶ Robert Desnos, *C'est les bottes de 7 lieues*. Cette phrase : « *Je me vois* », illustré d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, non paginé.

De Max Jacob à « dada » et de « dada » à Breton

Après plus d'une année passée au Maroc, Robert Desnos avait été libéré de ses obligations militaires en février 1922³⁹⁷. Il avait hâte de retrouver ses amis Henri Jeanson, Georges Limbour, Roger Vitrac, Armand Salacrou, Benjamin Péret etc. avec qui il avait partagé, de 1918 à 1920, lectures et essais en poésie. Introduit par Péret, il s'était présenté à Max Jacob en 1920 – comme tout poète en herbe se devait de le faire –. Le même Péret, toutefois, n'avait pas fait montre d'un grand empressement pour lui présenter, lors d'une permission, ses nouveaux amis de la mouvance « dada », Tzara, Breton etc. De retour donc à Paris, Desnos s'imprégna très vite du nouveau contexte de la capitale et, dès mai 1922, introduit cette fois par Vitrac, il avait rejoint le cercle de la revue *Littérature*, Breton, Aragon, Soupault, Éluard etc. Il s'initia à l'écriture automatique et réussit son examen de passage avec *Nouvelles Hébrides*, dont des extraits furent publiés en septembre dans *Littérature*.

Le champion des « sommeils médiumniques »

À l'automne 1922, le groupe de la rue Fontaine expérimenta les « sommeils médiumniques ». Desnos s'avéra le plus « productif » de l'équipe, réussissant, en état hypnotique, à générer à profusion jeux de mots lyriques, dessins oniriques ou réponses prophétiques. Breton décida bientôt de mettre fin à ces séances à la suite de divers « incidents ». Desnos eut du mal à admettre l'arrêt de ces expériences qui le mettaient en valeur. Très admiratif de Breton, il continua cependant à participer aux activités du groupe et notamment aux divers « chahuts » et démonstrations de force que les – futurs – surréalistes organisèrent à cette période comme l'opération du « Cœur à barbe » contre Tzara le 6 juillet 1923, où Desnos cassa le bras de Pierre de Massot, ou les diverses interventions de soutien aux représentations théâtrales de Raymond Roussel que le groupe appréciait.

Masson par Limbour

Pour vivre, Desnos recevait quelques subsides de sa famille et écrivait dans divers journaux. S'intéressant à la peinture, il avait rédigé, en début d'année 1923, des articles sur Max Ernst et sur Marcel Duchamp – dont il s'était d'ailleurs inspiré lors de ses écritures hypnotiques, invoquant à plusieurs reprises Rose Sélavy –. En mai 1923, il était présent, avec Breton et Éluard, à la dernière vente Kahnweiler – qu'il ne connaissait pas encore –, sans pouvoir, faute d'argent, y faire des achats, au contraire de ses amis. Il trouva enfin un travail alimentaire

³⁹⁷ Les données biographiques sur Robert Desnos sont principalement issues des références suivantes : Anne Egger, *Robert Desnos, op. cit.* et Dominique Desanti, *Robert Desnos : le roman d'une vie*, Paris, Mercure de France, 1999, 355 p.

comme caissier à *Paris-Soir* en fin d'année 1923, avant de pouvoir proposer à ce journal ses articles.

Limbour fréquentait à l'époque à la fois la rue Fontaine et la rue Blomet, mais sans s'impliquer dans un rapprochement des deux groupes. Il tint cependant à présenter son ami Desnos, qui s'intéressait à la peinture, à Miró et à Masson en fin d'année 1923 – avant son départ à Mayence –. Ce fut le début de relations étroites entre Desnos et les deux peintres. Desnos fut d'ailleurs parmi ceux qui recommandèrent à Breton de se rendre à l'exposition Masson de février 1924 et cette visite initia la fusion – au moins momentanée – des deux groupes. Masson, de son côté, introduisit Desnos auprès de Kahnweiler et le jeune poète fréquenta alors les « dimanches de Boulogne ».

L'amour ou *La Révolution* ?

En avril 1924, Desnos signa avec Simon Kra son premier contrat d'édition pour *Deuil pour deuil*, un « récit onirique », qui sera publié en début d'année 1925. Ce texte, comme *Soleils bas* de Limbour, pourtant de facture très différente, fut « authentifié » par Breton comme écrit surréaliste à l'automne 1924, à un moment où les factions Tzara et Breton se disputaient le « label » créé par Apollinaire. Mais Desnos prit un peu ses distances à cette période vis-à-vis des activités du groupe de la rue Fontaine. Il s'était épris de la chanteuse Yvonne George qui, entre tournées de chant et fumeries d'opium, ne lui rendait que de loin en loin ses sentiments. Devenu rédacteur à *Paris-Soir*, il se consacrait également un peu plus au journalisme. Il ne participa donc que de loin aux activités du « Bureau des recherches » surréalistes mais contribua à plusieurs reprises à *La Révolution surréaliste*.

De premières dissensions dans le groupe

Au printemps 1925, Desnos rencontra par hasard, en compagnie de son ami peintre Georges Malkine, Jacques Prévert, Yves Tanguy et Marcel Duhamel, le trio de la rue du Château. Ils firent vite connaissance et Desnos s'empressa de présenter ses nouveaux amis à Masson, puis à Aragon et à Péret. Les circonstances auraient pu alors être favorables à une grande réunion des divers « courants » surréalistes mais la politique était de plus en plus à l'ordre du jour rue Fontaine. Or ni Prévert ni Masson, ni d'ailleurs Desnos, n'étaient très férus en la matière. Desnos s'était attelé à l'écriture d'un récit débridé, entre rêve et roman, *La Liberté ou l'amour* ! Il préférait aussi s'intéresser à la peinture, celle de son ami Picabia, par exemple, bien que mis à l'index par Breton, ou celle de Paul Klee, pour qui la galerie Vavin-Raspail avait organisé une exposition en novembre 1925. Trouvant la galerie trop bourgeoise, Breton exigea

que l'évènement soit boycotté alors même qu'Aragon et Éluard avaient rédigé la préface du catalogue. Il faut dire que, le même mois, se tenait à la galerie Pierre la première exposition surréaliste à laquelle contribuaient le même Klee, Man Ray, Picasso, De Chirico, Arp, Masson, Ernst et Miró, ainsi que Desnos d'ailleurs pour des dessins.

« On passe de l'Olympe aux ampoules électriques »

Dans le courant de l'année 1925 – la date n'est pas connue –, Kahnweiler avait demandé à Desnos un texte à éditer, comme il l'avait fait précédemment auprès de Limbour ou de Leiris. Le poète lui avait confié *C'est les bottes de sept lieues*. Cette phrase « je me vois » et il était convenu que ce soit bien évidemment l'ami Masson qui l'accompagne. Il s'agit d'un recueil de douze poèmes écrits entre 1923 et 1925, dédiés chacun à l'un de ses proches, Malkine, Artaud, Marcel Duhamel, Fraenkel, Décaris, Baron, etc., alliant fantaisie et obsession de la mort. Malgré le titre de l'ouvrage, les textes de *C'est les bottes...* ne comportent que de lointaines références aux contes de fées, comme le souligne Renée Riese Hubert, alors que plusieurs des poèmes antérieurs ou postérieurs de Desnos y font des allusions directes³⁹⁸. Comme nombre des textes édités par Kahnweiler, le recueil de Desnos allie en fait fantaisie et sérieux, centré ici sur l'obsession de la mort :

Dans plusieurs des textes de *C'est les bottes de sept lieues* entrent pêle-mêle des allusions à la vie, à la mortalité, à l'infini, à la tombe. On passe de l'Olympe aux ampoules électriques. L'humour domine³⁹⁹.

La « fantaisie » des poèmes provient essentiellement des « jeux de mots lyriques » – l'expression est de Leiris – pratiqués par Desnos. Malkine, sollicité par son ami pour rédiger une partie du « prière d'insérer », s'essaya également à l'exercice :

Le tour du jour en 80 mondes, les dangers hauts, la nuit d'un été de songes, les siècles de la légende, le boudoir dans la philosophie, 20 000 mers sous les bottes de 7 lieues. Des beaux-arts considérés comme un assassinat.

– ce livre est de Robert Desnos

Georges Malkine⁴⁰⁰

À cette introduction de Malkine, Desnos ajouta une adresse à son ami et « illustrateur » :

Les profondeurs de l'amour !

³⁹⁸ Renée Riese Hubert, *op. cit.*, p. 240.

³⁹⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰⁰ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, *op. cit.*, p. 22.

Et si jamais le soleil, qui ne s'est jamais couché, se couche, aurore boréale et mirage il se prolongera dans l'univers d'André Masson.

Robert Desnos⁴⁰¹

Un peintre surréaliste certes mais avec un certain recul

Masson s'acquitta de sa tâche d'illustration au printemps 1926. Après sa rencontre avec Breton fin septembre 1924, Masson avait participé aux diverses activités du groupe surréaliste⁴⁰². Il avait ensuite préféré s'éloigner de la capitale pour peindre et s'était établi à Antibes de juin à décembre 1925. Lors de son séjour dans le Sud, Masson avait cependant reçu ou rendu de nombreuses visites. Les Lascaux, les Breton, les Kahnweiler, Picasso, Leiris et sa toute récente fiancée Louise, Malkine, Desnos, Limbour etc. étaient ainsi passé le voir. Il avait donc suivi, mais à distance, les débats en cours au sein du mouvement. Il était également absent lors du vernissage de la première exposition surréaliste organisée à la galerie Pierre en novembre 1925. De retour à Paris, il s'enquit de trouver un nouveau logement. Sa fille Lily grandissant, l'« atelier » de rue Blomet était en effet devenu inadapté. Desnos y prit sa suite lorsqu'il déménagea provisoirement. Masson fréquenta à cette période autant ses nouveaux amis de la rue du Château, Prévert, Duhamel et Tanguy, que ceux de la rue Fontaine. Il essaya d'ailleurs d'introduire Tanguy à la galerie Simon. Kahnweiler était prêt à l'intégrer au sein de son équipe de peintres mais l'artiste préféra faire partie de la toute nouvelle galerie surréaliste que venait de monter son ami Tual. Celle-ci ouvrit le 26 mars 1926 avec une exposition Man Ray. Masson de son côté prit part à une autre exposition organisée en février 1926 par Jeanne Bucher, « Georges Braque, Juan Gris, André Masson. Gravures, dessins, peintures », preuve de la souplesse à cette époque de Kahnweiler, puisque deux de « ses » peintres exposaient hors de sa galerie, et, qui plus est, au côté d'un artiste – Georges Braque – qui l'avait délaissé...

L'une des grandes réussites de Masson et de Kahnweiler

C'est les bottes... était le troisième ouvrage que Masson se préparait à illustrer, après ceux de Limbour et de Leiris. Dès ces premiers travaux d'illustration, Masson attachait une grande importance au choix du format qu'il voulait adapté au texte et à son projet d'illustration. Dans le cas de ce recueil de Desnos, il convint avec Kahnweiler d'un format exceptionnel, 33 x 24,5 cm, le plus large de toutes les éditions de la période 1909-1939, mettant en valeur la finesse de

⁴⁰¹ *Loc. cit.*

⁴⁰² La plupart des données biographiques concernant le peintre André Masson sont issues, comme nous l'avons indiqué, de la référence : *André Masson, exposition, Nîmes, op. cit.*

ses tracés⁴⁰³. Après avoir choisi le crayon lithographique pour accompagner Leiris, dans une création presque simultanée, Masson revint cette fois à sa technique de gravure devenue favorite, une combinaison de l'eau-forte et de la pointe sèche. Il réalisa quatre gravures, d'inspiration nettement surréaliste, avec un agencement plus lâche des divers motifs que dans ses exercices précédents d'illustration, encore imprégnés d'une construction « cubiste ». Les thèmes du texte de Desnos, la mort et l'amour impossible – celui d'Yvonne George ?⁴⁰⁴ – se retrouvent cependant au travers de ces images, avec ici un squelette menaçant (illustration 1-69) ou là un cœur transpercé. La gravure en frontispice de l'ouvrage (illustration 1-68) présente, sur un fond « cosmique », deux motifs en opposition, avec, en partie supérieure, un profil féminin au regard captivant et, en partie inférieure, plus sombre, des spirales tourmentées. Renée Riese Hubert voit dans cette « préface » au recueil de Desnos, le résumé des thèmes traités :

Le thème de l'érotisme, qui domine dans la partie supérieure, y rejoint celui de la mort, située dans la partie orageuse au bas de la planche. Amour et mort se confondent dans un enroulement implacable⁴⁰⁵.

Comme lors de son premier « exercice » à l'eau-forte pour accompagner Limbour, Masson rencontra quelques difficultés lors du tirage de ses gravures pour *C'est le bottes...* et les retoucha largement à la pointe-sèche pour obtenir les effets désirés. Toutefois, à cette époque notamment, Masson apprit à « utiliser » ces aléas techniques à ses fins, comme l'explique Françoise Levailant :

Or, les accidents de morsure, les erreurs, les incidents d'encre, au lieu de demeurer des substituts d'une intention parallèle, devenaient les auxiliaires de l'invention. Utiliser l'accident au cours du travail, là où l'on attend précision et raison, évoque inévitablement quelque chose de l'idée surréaliste. La gravure sur cuivre (pointe sèche, eau-forte, aquatinte, vernis mou) devint pour Masson un acte de surréalisme.⁴⁰⁶

Fait plutôt exceptionnel pour les gravures de Masson, les trois premières illustrations furent tirées en bistre. Françoise Levailant s'interroge, sans apporter de réponse, sur ce choix général d'un tirage en noir, et les raisons possibles des quelques exceptions constatées comme celle-ci et les tirages de quelques suites pour *Le Con d'Irène* par exemple⁴⁰⁷.

⁴⁰³ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, op. cit., p. [2].

⁴⁰⁴ Anne Egger, op. cit., p. 262.

⁴⁰⁵ Renée Riese Hubert, op. cit., p. 243.

⁴⁰⁶ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, op. cit., p. [2].

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. [5].

Yves Peyré – comme le fait d’ailleurs François Chapon – tient l’ouvrage comme l’une des grandes réussites de Masson et de Kahnweiler :

Le détournement des mots et des signes est constant, il balaie les doubles pages, il y a là de la ferveur et de la détresse ; Kahnweiler a offert avec la rencontre Desnos/Masson le rêve d’une grandeur atteinte, d’une paix en effervescence⁴⁰⁸.

Desnos déçu par l’ouvrage ?

Nous n’avons pas de détails quant à l’implication de Desnos dans la mise en forme et dans l’impression de son livre. L’ouvrage parut en mai 1926. Anne Egger fait état, sans citer ses sources, d’une certaine déception du poète à la vue de l’ouvrage réalisé : « Desnos, à ce sujet, regrette que le livre ait été « saboté par l’éditeur » (un livre chat botté ?!) »⁴⁰⁹. Peut-être y a-t-il confusion entre une opinion générale de l’auteur et une référence aux reprises que dut faire Masson sur ses gravures ? Il s’agirait en tout cas de l’une des rares mentions, parmi toutes les éditions de Kahnweiler de 1909 à 1939, d’une insatisfaction de la part de l’auteur édité.

Une édition estampillée « surréaliste »

Dès la parution datée d’octobre 1925 de *La Révolution surréaliste*, la publication prochaine par la galerie Simon de l’ouvrage de Desnos avait été annoncée. L’organe officiel du surréalisme ne faisait donc pas que la promotion du *Manifeste* mais recommandait à ses lecteurs *C’est les bottes* ainsi que *Soleils bas* et *Simulacre* déjà parus. En publiant successivement plusieurs des acteurs-clé du mouvement de la rue Fontaine, les éditions de la galerie Simon purent être considérées, entre 1924 et 1926, comme une succursale surréaliste. L’ouvrage de Desnos et de Masson avait d’ailleurs été souscrit, avant parution, par Breton lui-même, par Jacques Doucet (sur la recommandation sans doute de Breton), par Jeanne Bucher (qui suivait donc de près les travaux de Masson après l’avoir exposé en février 1926) et par le fidèle client et ami de Kahnweiler Roger Dutilleul. La connivence momentanée que nous avons mise en évidence entre les éditions de Kahnweiler et *La Révolution surréaliste* est l’une des caractéristiques du « cycle Masson », tout au moins des premiers temps de ce cycle. Comme nous le verrons par ailleurs, de telles connexions avec une revue littéraire ou artistique caractérisent chacun des cycles ou portions de cycles des éditions du marchand.

Dès la parution du livre, Masson partit à Sanary pour un nouveau long séjour – productif – loin de la capitale et de ses intrigues. À l’automne, le mouvement surréaliste s’enlisa dans les

⁴⁰⁸ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰⁹ Anne Egger, *op. cit.*, p. 277, note 512.

débats politiques. Artaud et Soupault – ce dernier pourtant co-auteur avec Breton des *Champs magnétiques* ! – furent exclus du groupe et Desnos ne fit pas montre de trop d’empressement pour prendre sa carte au Parti Communiste. Quelques années plus tard, ce champion de l’écriture hypnotique et du jeu de mot lyrique sera lui aussi exclu du mouvement à l’instar de ses amis Limbour ou Leiris.

A Book Concluding... de Stein et de Gris (1926) : une amitié de longue date, pourtant

L’édition en 1926 de *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow"*⁴¹⁰ est avant tout la résultante d’une longue amitié entre les trois protagonistes de cette publication, Gertrude Stein, Juan Gris et Kahnweiler. L’ouvrage, paru quelques mois avant le décès du peintre, clôt le « cycle Max Jacob » des éditions du marchand.

Une amie des temps héroïques du cubisme

L’écrivain et collectionneuse d’art Gertrude Stein avait fait la connaissance du jeune Kahnweiler dès son arrivée à Paris en 1907 et l’avait ensuite suivi dans toutes ses « aventures » esthétiques des « années héroïques » du cubisme. Elle se fit aussi son avocat auprès des collectionneurs américains et contribua largement à la promotion de Picasso. Elle avait également apprécié la peinture de Juan Gris dès ses débuts, à un moment où les amateurs de l’artiste n’étaient pas très nombreux⁴¹¹. Jusqu’en 1914, Gertrude et son frère, Léo Stein, menaient une collection commune de peinture et partageaient à Paris un même logement où ils « tenaient salon » toutes les semaines. Leurs orientations esthétiques divergèrent ensuite et Léo n’admettait pas les relations homosexuelles de sa sœur. Ils séparèrent alors leur collection et Léo alla s’installer en Italie tandis que Gertrude et son amie Alice B. Toklas continuèrent à habiter rue de Fleurus.

Un soutien pour Juan Gris pendant la guerre

Pendant les premières années de la Grande Guerre, Gris était sans ressources et Gertrude Stein lui apporta quelques subsides jusqu’à ce qu’il soit pris en charge par le marchand Léonce Rosenberg. Elle se dévoua également, avec son amie Alice, pour apporter de l’aide matérielle

⁴¹⁰ Gertrude Stein, *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow": A Love Story*, orné de lithographies par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926, non paginé [15] p.

⁴¹¹ Pierre Assouline, *L’homme de l’art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 138.

aux hôpitaux soignant les blessés de guerre. Elles sillonnèrent ainsi la France avec une camionnette Ford⁴¹². Après la guerre, Gertrude Stein resta proche de nombreux peintres, notamment de Picasso et de Gris, et servit de relai entre les écrivains et les artistes américains ou anglais et leurs homologues parisiens. Man Ray, Ford Madox Ford, Ernest Hemingway, T.S. Eliot ou F. Scott Fitzgerald furent ainsi introduits par Gertrude Stein dans les milieux littéraires et artistiques de la capitale française.

Une amie fidèle du peintre

Gertrude Stein reprit ses relations amicales avec Kahnweiler dès le retour de celui-ci à Paris et fréquenta assidûment, avec Alice, les « dimanches de Boulogne ». Elles se rendaient également souvent chez leurs voisins, Juan et Josette Gris, comme le rappelle Alice Toklas :

Juan Gris appartenait également au cercle restreint des favoris de Gertrude. Nous l'avons souvent vu avec son épouse Josette quand ils eurent quitté la rue Ravignan pour s'installer à Auteuil, près de leur grand ami Kahnweiler, le marchand d'art. Gertrude, qui collectionnait ses tableaux, s'attachait beaucoup à lui⁴¹³.

Gertrude Stein et Gris ne manquaient pas une occasion de se voir quand l'artiste n'était pas à Boulogne – ils se virent ainsi à Bandol en avril 1921, à Nice en octobre 1923 etc. –. Gris sollicitait aussi souvent l'avis de son amie sur ses toiles. Il lui soumit par exemple ses tableaux avant l'exposition qui se tint en mars 1923 à la galerie Simon⁴¹⁴. Gertrude Stein lui apporta également ses conseils lorsqu'il préparait sa conférence de mai 1924 à la Sorbonne. Lorsque Le Corbusier – autre participant aux « dimanches de Boulogne » – demanda, en 1925, à Gris un tableau à placer dans le « Pavillon de l'Esprit Nouveau » construit au sein de l'« Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes », celui-ci pria Gertrude Stein de lui prêter *Le Tapis vert* qu'elle venait d'acheter. La toile de Gris avoisina ainsi celles de Braque, d'Ozenfant et de Picasso aux murs du pavillon.

Lorsque Juan Gris rentra malade à Boulogne en début d'année 1927, Gertrude Stein fit partie de ses amis proches, avec André Beaudin, Élie Lascaux et Maurice Raynal, qui se relayèrent à son chevet. L'artiste décéda en mai 1927. Gertrude Stein participa bien sûr au cortège qui l'accompagna jusqu'au cimetière voisin de Boulogne-Billancourt. Le deuil était mené par Kahnweiler, Picasso, Lipchitz, Raynal et le fils de Juan Gris, Georges González⁴¹⁵.

⁴¹² Alice B. Toklas, *Ma vie avec Gertrude Stein*, Monaco, Paris, Éd. du Rocher, 2000, p. 122.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 168.

⁴¹⁴ Les données biographiques concernant les relations entre Gris et Stein sont notamment issues de : Emmanuel Bréon, *op. cit.*

⁴¹⁵ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 289.

Gertrude Stein s'étonna d'ailleurs de la présence ce jour-là de Picasso, lui qui n'avait eu de cesse, depuis plusieurs années, de dénigrer le travail de son compatriote⁴¹⁶.

Un écrivain dans l'ombre

Lorsqu'en 1925, le projet d'une édition de Gertrude Stein fut lancé, son œuvre d'écrivain n'était connu que d'un public confidentiel, que ce soit aux États-Unis, en Angleterre ou en France. Elle avait pourtant publié plusieurs ouvrages, essentiellement aux États-Unis, comme *Three Lives* en 1909, *Tender Buttons* en 1914, *Geography and Plays* en 1922 ou *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress* en 1925. Ce dernier titre sera réédité en français en 1929. *A Book Concluding...* est donc la première édition en France de l'écrivain. Gertrude Stein avait du mal à se faire éditer. La plupart de ses publications avaient paru à compte d'auteur et elle avait même dû vendre un « Picasso » pour les financer⁴¹⁷. La proposition de Kahnweiler était donc certainement la bienvenue. L'écrivain ne sera reconnu par un public plus large qu'en 1933 lorsqu'elle publia *The Autobiography of Alice B. Toklas*, un récit plus accessible de sa vie au contact des artistes parisiens.

Un lien fort entre les écritures de Gertrude Stein et de Juan Gris

L'écriture de Gertrude Stein est un travail sur la langue et sur les mots, à rapprocher de certains exercices des surréalistes ou de textes de Raymond Queneau. Bannissant tout pathos, l'écrivain propose des sortes de patchworks de mots courants, maniés avec humour. Ces « compositions » peuvent s'interpréter à plusieurs niveaux. L'exégète principal de Gertrude Stein, Donald Sutherland, fait le parallèle entre son œuvre et précisément la peinture de Juan Gris :

Gertrude Stein, dans son œuvre, a toujours été dominée par la passion intellectuelle de l'exactitude dans toutes les descriptions des réalités extérieures ou intimes. Elle a réussi, grâce à cette concentration, à arriver à une grande simplification, et, comme résultat, à éliminer de la poésie et de la prose les associations de sentiments. Du reste, l'émotion elle-même ne doit plus être admise comme la cause de la poésie ou de la prose. Prose et poésie doivent être la reproduction exacte d'une réalité intérieure ou extérieure. C'est cette conception exigeante de l'exactitude qui créa entre Gertrude Stein et Juan Gris un lien si fort⁴¹⁸.

Kahnweiler lui-même rapprochait déjà l'écriture de Gertrude Stein d'avec le cubisme. Pierre Assouline traduit ainsi le point de vue du marchand :

Il [Kahnweiler] voit en elle [Gertrude Stein] un écrivain comme nul autre, qui fait en littérature quelque chose de très proche de ce qu'est le cubisme en peinture. Elle n'invente pas

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁴¹⁷ Alice B. Toklas, *op. cit.*, p. 169.

⁴¹⁸ Donald Sutherland, *Gertrude Stein*, Paris, Gallimard, 1973, p. 20.

des mots nouveaux ou une autre syntaxe, mais brasse la matière déjà existante d'une telle façon qu'elle donne aux mots une densité extraordinaire⁴¹⁹.

Le marchand connaissait donc bien les écrits de Gertrude Stein et souhaitait l'éditer. Elle avait écrit un livre pour Paul, le fils de Picasso, *The Gertrude Stein Birthday Book*, et, en 1924, Kahnweiler et Gertrude Stein projetaient de le publier avec des illustrations de son père. Picasso ne donna pas suite et le projet avorta⁴²⁰. L'édition de *A Book Concluding...* fut alors décidée avec un accompagnement par Juan Gris. Amitié ancienne et proximité d'« écriture » entre l'artiste et l'écrivain : tous les ingrédients étaient donc a priori réunis pour que le futur ouvrage soit un « livre de dialogue » réussi.

Une consonance décevante cependant

Gris travailla sur les lithographies du livre au printemps 1926 à Toulon puis en août et septembre à Boulogne, avec des interruptions dues notamment à ses problèmes de santé⁴²¹. Gertrude Stein souhaite dédier le livre à Julia Ford, la fille de l'écrivain Ford Madox Ford – que Gris connaissait également⁴²² et cette dédicace apparaît sur la couverture de l'ouvrage. *A Book Concluding...* parut en décembre 1926, quelques mois donc avant le décès de l'artiste.

L'ouvrage est de format moyen, 24,5 x 19 cm, avec 32 pages. Le texte est constitué en première partie d'une série de courtes compositions, quelques lignes, portant un titre – sans rapport apparent avec la « composition » –, puis d'une « narration » plus longue, "*As a Wife Has a Cow*": *A Love Story*, sans intertitres. La couverture ne comporte pas d'image. Les quatre lithographies sont interposées en hors-texte (illustrations 1-70 à 1-72). Les deux premières illustrations, une femme et un Pierrot à la guitare, paraissent sans grand rapport, de forme ou de fond, avec le texte. La troisième lithographie introduit la narration plus longue et en comporte le titre : "*As a Wife Has a Cow*": *A Love Story*.

L'ouvrage paraît globalement décevant en termes de correspondance d'esprit entre les images et le texte. Ni François Chapon ni Yves Peyré, par exemple, ne citent ou ne commentent cette édition de Kahnweiler. Il faut noter cependant que ni l'un ni l'autre de ces historiens du livre ne portent de jugement sur des livres en langue étrangère, comme, chez Kahnweiler, les deux textes en anglais de Gertrude Stein ou celui en allemand de Carl Einstein⁴²³.

⁴¹⁹ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 264.

⁴²⁰ *Gertrude Stein Remembered*, ed. by Linda Simon, op. cit., p. 23.

⁴²¹ Les péripéties de ce travail de Gris sont rapportées par Kahnweiler lui-même : *ibid.*, p. 23-24.

⁴²² *Ibid.*, p. 24.

⁴²³ Yves Peyré indique explicitement que son anthologie des « livres de dialogue » est restreinte aux ouvrages de langue française : Yves Peyré, op. cit., p. 6.

Un texte érotique « codé » ?

Plus récemment, Ulla E. Dydo a proposé une « lecture » du texte de Gertrude Stein ainsi qu'une interprétation des illustrations de Gris⁴²⁴. L'ouvrage aurait ainsi trait à l'histoire d'amour entre Gertrude Stein et Alice Toklas, avec des références sexuelles répétées. Le titre du texte "*As a Wife Has a Cow*", par exemple, signifierait « Comme une épouse [Alice Toklas] a un orgasme »⁴²⁵. Il s'agirait en quelque sorte d'un ouvrage érotique « codé ». Dydo perçoit par ailleurs dans l'une des lithographies de Gris (illustration 1-72) – une image circulaire – une référence à l'écriture de l'auteur, « se refermant sur elle-même ». Autant l'interprétation avancée pour le texte de l'écrivain paraît convaincante, autant la lecture effectuée par Dydo des images de Gris semble discutable. On perçoit difficilement, par exemple, une quelconque correspondance de forme entre l'écriture de Stein et la composition des deux principales lithographies du livre (illustrations 1-70 et 1-71). Il s'agit en effet d'images, celles d'une femme et d'un Pierrot, de facture « classique », dissonante donc par rapport au style « haché » de l'écrivain.

Une amie chère pourtant

Quelle(s) explication(s) peut-on apporter à ce « constat de carence », alors qu'il s'agit d'un écrivain et d'un artiste on ne peut plus proches l'un de l'autre ? Gris s'est peut-être heurté à la difficulté que représente le fait de rendre par l'image la syntaxe complexe de Stein. Il est possible aussi que le « style » de Gris, en 1926, ne s'accordait plus avec celui de l'écrivain, si tant est que cela fut le cas dans ses premières années de cubisme. Dans la double hypothèse ensuite où le texte de Stein aurait trait à ses relations lesbiennes avec Alice Toklas et où l'écrivain s'en serait ouvert à son ami, ce qui n'est pas du tout évident, les illustrations de l'ouvrage n'en laissent rien paraître. Le très pudibond Gris n'était sans doute pas, il est vrai, l'artiste de la galerie le plus à même de « traduire » en images les sentiments de Stein. Dernière hypothèse enfin et la plus vraisemblable : Gris était déjà bien malade lorsqu'il s'attela aux illustrations du texte et il n'eut sans doute pas la force et la disponibilité d'esprit nécessaires pour entrer en véritable dialogue avec cette amie qui lui était pourtant chère.

⁴²⁴ Ulla E. Dydo with William Rice, *Gertrude Stein: The Language that Rises: 1923-1934*, Evanston (Ill.), Northwestern university press, 2003, 686 p.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 30.

Ximénès Malinjoude de Jouhandeau et de Masson (1927) : un texte à la mesure de Masson

Comme nous l'avions vu à propos de *Brigitte ou la Belle au bois dormant*, Kahnweiler et Jouhandeau s'étaient accordés en février 1925 sur la publication d'un second texte, le « conte » *Ximénès Malinjoude*⁴²⁶, avec, cette fois, des illustrations par André Masson. Il s'agit de la seule édition de la galerie Simon en 1927.

La poursuite d'une carrière littéraire

Depuis la parution de *Brigitte*, Jouhandeau avait poursuivi sa carrière d'écrivain. Son éditeur Gallimard avait notamment publié en 1926 *Monsieur Godeau intime* ainsi que *Les Térébinthe*. Ce dernier « conte » était d'ailleurs paru avec un portrait de l'auteur par André Masson, gravé sur bois par G. Aubert. Comme la publication des *Pincengrain* en 1924, celle des *Térébinthe* déclencha un scandale à Guéret, où Jouhandeau avait passé sa jeunesse, ce qui ne l'empêcha pas de persévérer dans son œuvre de critique de la vie bourgeoise de cette ville⁴²⁷. Il fit par exemple paraître, dans la même veine, *Prudence Hautechaume* en 1927, l'année où fut publié *Ximénès Malinjoude*.

« Se vider une fois pour toutes de méchanceté et de fiel »

Jouhandeau avait écrit ce « conte » en mai-juin 1924, peu de temps après une aventure pédérastique, éphémère, avec Michel Leiris⁴²⁸. Jouhandeau et Leiris avaient fait connaissance lorsque Max Jacob avait accompagné Jouhandeau chez Masson fin mai 1923. Max Jacob voulait en effet présenter son jeune ami au peintre et Leiris se trouvait par hasard chez Masson. L'écrivain s'était ensuite intégré au groupe de la rue Blomet. Avec Masson et Leiris notamment, Jouhandeau mena à cette période une vie de noctambule et l'épisode intime avec Leiris intervint alors que les deux amis revenaient ivres-morts d'une de ces « sorties » nocturnes. Leiris en garda un souvenir amer, évoquant même son intention d'accomplir le « meurtre spirituel » de son ami⁴²⁹. Jouhandeau donna de ce fait quelques traits de Leiris au héros satanique de son « conte »⁴³⁰. Trois ans plus tard cependant, toujours épris de son ami, il lui dédicça

⁴²⁶ Marcel Jouhandeau, *Ximénès Malinjoude*, illustré d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1927, non paginé [51] p.

⁴²⁷ Pierre-Marie Héron, *Marcel Jouhandeau, l'orgueil de l'homme*, op. cit., p. 28.

⁴²⁸ Les données biographiques sur Marcel Jouhandeau sont principalement issues de la référence : Jacques Roussillat, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chamignol*, op. cit.

⁴²⁹ Pierre-Marie Héron, op. cit., p. 33.

⁴³⁰ *Malinjoude* est la contraction de « Malin » – le diable – et de Jouhandeau : Annie Pibarot, *Michel Leiris : des premiers écrits à « L'Âge d'homme »*, Nîmes, Théétète éd., 2004, p. 61.

l'ouvrage⁴³¹. *Ximénès Malinjoude* arbore ainsi une dédicace imprimée « à M.L. », un libellé succinct d'abord interprété comme étant Marie Laurencin⁴³² – sa « marraine » et l'illustratrice de *Brigitte* –, mais qui s'avéra bien être Michel Leiris, comme le prouve l'envoi manuscrit que Jouhandeau inscrivit à l'époque sur l'exemplaire qu'il lui destina :

Es-tu bien sûr de ne pas être l'auteur de ce livre ? Si je l'ai écrit pour toi, quand je me relis, je crois te lire. Marcel⁴³³.

Le « conte » relève de la période d'inspiration surréaliste de l'écrivain – comme *Manhattan*, *Astaroth* etc. –. Il s'agit de l'un des textes les plus « forts » de Jouhandeau, où le héros fait montre d'une haine tournée non seulement envers l'Homme, que Ximénès méprise, mais aussi contre Dieu, « incapable de se damner »⁴³⁴. L'épigraphe du conte était ainsi libellée : « Chacun se lève avec une petite préoccupation : celle d'assassiner Dieu »⁴³⁵.

Pierre-Marie Héron voit dans ce « conte satanique » la traduction, avant tout, des démêlés moraux de l'écrivain à propos de son homosexualité – en s'appuyant notamment sur l'articulation entre l'écriture du texte et l'aventure de l'écrivain avec Leiris – :

Comment donc, en d'autres termes, comprendre la marche au meurtre de Ximénès, Si elle ne résume pas à elle seule le personnage, la donnée homosexuelle sous-jacente fournit une explication assez probable de son ambivalence passionnelle : c'est la haine de sa propre sexualité qu'il retourne en haine d'autrui et de Dieu⁴³⁶.

Prenant sans doute en compte l'ensemble des aspects de cette œuvre marquante de Jouhandeau, son ami Henri Rode écrivit, en 1956, à son propos :

Jouhandeau reconnaît quelque part avoir voulu, avec cet écrit, se vider une fois pour toutes de méchanceté et de fiel, et avoir réussi⁴³⁷.

Un texte à la mesure de Masson

Masson s'était donc vu confier l'illustration d'un texte plutôt « sulfureux ». En tant que « peintre de l'émotion démesurée, de l'érotisme et du désir, de la violence et du sacrifice »⁴³⁸, la tâche ne le rebutait sans doute nullement. Ses toiles marquantes des années 1926-1927

⁴³¹ Leiris traduisit également en récit l'épisode exalté noué avec Jouhandeau. Son héros d'*Aurora*, Damoclès Siriel – anagramme de Leiris –, emprunte ainsi ses traits autant à Leiris lui-même qu'au héros de Jouhandeau, Ximénès Malinjoude : Annie Pibarot, *op. cit.*, p. 61.

⁴³² Louis Yvert, *Michel Leiris, chronologie 1921-1930*, année 1927, nota 76, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 31/08/2017] : http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php3?id_article=27 .

⁴³³ *Ibid.*, nota 77.

⁴³⁴ Pierre-Marie Héron, *op. cit.*, p. 29.

⁴³⁵ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, *op. cit.*, p. 24.

⁴³⁶ Pierre-Marie Héron, *op. cit.*, p. 33.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴³⁸ Dawn Ades, *André Masson*, Paris, A. Michel, 1994, rabat de jaquette de couverture.

s'intitulaient d'ailleurs *Combat dans un souterrain*, *L'Homme mort*, *Les Écorchés*, *Combat de poissons* ou *Château hanté*⁴³⁹. Masson avait passé plus de six mois à Sanary en 1926. Ce séjour lui avait permis de mettre au point sa nouvelle technique de « peinture sur sable ». Un peu comme l'« automatisme » qu'il pratiquait toujours en dessin, les effets, en partie aléatoires, des pluies de sable, auxquelles il soumettait ses toiles, lui permettaient de « donner libre cours à son imagination à présent libérée des exigences dont il était conscient que la peinture à l'huile lui imposait »⁴⁴⁰.

Des dissidences « opposées » pour le peintre et l'écrivain

Éloigné de Paris, le peintre avait également pu prendre quelques distances vis-à-vis des débats qui agitaient les « surréalistes ». Artaud avait été exclu du mouvement en fin d'année 1926. Après avoir été sermonné pour la publication d'articles – dont un sur la peinture de Masson – dans des journaux non « autorisés », Leiris se crut obligé d'adhérer, en début d'année 1927, au Parti Communiste, suivant en cela la ligne politique du mouvement édictée par André Breton. Très perturbé par l'âpreté des débats avec ses amis ou ex-amis surréalistes – et par ses propres contradictions –, Leiris préféra bientôt prendre du champ et partit en mai 1927, sur les conseils de son épouse Louise Leiris, rejoindre Limbour en Égypte. Masson quant à lui se tint à l'écart de ces dissensions et préféra garder son autonomie, ce qui lui valut quelque animosité de la part de Breton. Ce fut d'ailleurs Kahnweiler qui en informa le peintre, toujours éloigné de Paris⁴⁴¹. Lorsque *Ximénès Malinjoude* parut, en mai 1927 – soit au moment du décès de Juan Gris, qui affecta grandement Kahnweiler et tous les artistes de la galerie –, l'ex-groupe⁴⁴² de la rue Blomet, Masson, Leiris, Limbour, Tual etc. avait donc de fait déjà fait sécession par rapport aux surréalistes « orthodoxes » guidés par Breton, bien que le « divorce » entre les deux tendances du mouvement ne fût prononcé qu'en début d'année 1928. Jouhandeau, quant à lui, avait déjà pris ses distances, dès 1925, avec le courant surréaliste, sur fond de désaccord essentiellement politique, puisqu'il affichait des opinions plutôt marquées à droite. L'auteur et l'illustrateur de l'ouvrage étaient donc tous deux, en 1927, en dissidence par rapport au mouvement de Breton, mais sur des bases politiques opposées, droitières pour l'un et libertaires pour l'autre.

⁴³⁹ *Ibid.*, planches 28 à 34.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴¹ *André Masson*, exposition, Nîmes, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁴² Masson quitta son atelier de la rue Blomet en début d'année 1926. Robert Desnos prit sa suite dans ce « local ».

Une adéquation parfaite ?

Ximénès Malinjoude est un ouvrage de petit format, 16,5 x 12,5 cm, comportant 80 pages, donc plutôt épais, proche en cela des éditions d'autres nouvelles ou pièces en prose comme *Le Nez de Cléopâtre* de Gabory et de Derain ou *Mouchoir de nuages* de Tzara et de Gris. Masson, très attentif au format des livres qu'il illustrait comme nous l'avons déjà mentionné, approuva tout à fait la proposition de Kahnweiler à ce sujet⁴⁴³. Pour accompagner ce « conte » de Jouhandeau, le peintre conçut six eaux-fortes, une en frontispice et cinq en hors-texte (illustrations 1-73 à 1-75), utilisant ainsi sa technique préférée de gravure⁴⁴⁴. Il s'agit de dessins représentant des personnages chimériques, seuls ou en groupe, impliqués dans des scènes violentes : l'un brandit un couteau (illustration 1-73) – objet chéri de *Ximénès Malinjoude* –, l'autre projette une frêle figurine (illustration 1-74), d'autres personnages encore, à tête d'oiseau, s'en prennent à une femme (illustration 1-75). Ces images rendent bien l'atmosphère « extrême » du texte :

Ximénès Malinjoude, publié en 1927, est une histoire de sang, centrée sur le personnage d'un enfant, Ximénès, sorte de créature féroce et débile, monomaniacque et presque érotomane, provocateur et violent, jeune monstre infernal et cruel que sa mère soupçonne d'être l'auteur de crimes divers⁴⁴⁵.

Tant François Chapon qu'Yves Peyré⁴⁴⁶ commentent largement l'œuvre d'illustrateur de Masson, en particulier pour Kahnweiler. Pour Peyré, par exemple, « Ce sont des livres simples, d'une économie parfaite, d'une rigueur absolue, ils poussent très loin l'adéquation entre peinture et poésie »⁴⁴⁷. François Chapon mentionne bien *Ximénès Malinjoude* parmi ces réalisations de Kahnweiler « dont l'originalité est d'avoir établi de manière définitive les rapports de l'auteur et de l'illustrateur dans le livre moderne »⁴⁴⁸. En revanche, Yves Peyré ne retient pas cet ouvrage parmi sa sélection de « livres de dialogue » impliquant le peintre. S'agit-il d'un oubli ? Ou considère-t-il l'intervention de Masson pour *Ximénès Malinjoude* moins consonante avec le texte que celles qu'il réalisa pour Limbour, Leiris ou Desnos ? L'historien seul pourrait répondre à ces interrogations. Il y a lieu cependant de rapprocher cette sorte d'« amnésie » quant aux ouvrages de Jouhandeau, qu'ils soient illustrés par Marie Laurencin

⁴⁴³ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales, op. cit.*, p. [2].

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. [3].

⁴⁴⁵ *Ximénès Malinjoude*, « Lundi 17 juin 2013, Elle était si laide », blog Disjecta membra : choses vues à droite et à gauche sans lunette, source [consultée le 16/05/2017] : <http://disjecta.canalblog.com/archives/2013/06/17/25995131.html> .

⁴⁴⁶ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 119-121.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁴⁸ François Chapon, *op. cit.*, p. 113.

ou par André Masson, de celle de Kahnweiler lui-même. Amené en 1948 à commenter son œuvre d'éditeur avec le peintre, le marchand précisait en effet :

J'eus l'idée d'éditer les premiers ouvrages de ses amis poètes, illustrés par lui [Masson]. Ainsi parurent *Soleils bas* de Limbour, et *Simulacre* de Leiris, puis *C'est les bottes de de sept lieues cette phrase : je me vois* de Robert Desnos, et *L'Anus solaire* de Georges Bataille, amis venus un peu plus tard⁴⁴⁹.

Kahnweiler avait donc oublié qu'il avait édité *Ximénès Malinjoude*. Il est vrai que quelques années auparavant, l'auteur de ce « conte » avait publié des articles antisémites puis avait participé, en 1941, au « Congrès de Weimar » organisé par Goebbels...

Un auteur tenant à sa réputation

D'après Lawrence Saphire et Patrick Cramer, Jouhandeau apprécia le travail d'accompagnement de son texte par Masson :

Aux yeux de Jouhandeau, ces illustrations étaient un curieux mais brillant compromis entre la figuration, qui suit l'intrigue du roman, et les compositions automatiques [...] ⁴⁵⁰.

L'écrivain eut cependant quelques doutes quant au succès de l'édition. La parution de *Ximénès Malinjoude* coïncidait en effet avec l'accrochage à la galerie Simon des dernières toiles de Masson, notamment celles produites à Sanary, avec sa nouvelle technique au sable. Ces tableaux n'eurent aucun succès. L'accueil mitigé que leur réservèrent les surréalistes « orthodoxes », jusque-là si férus de la peinture de Masson, ne fut pas une surprise. Mais cette nouvelle manière du peintre ne trouva pas, du moins à ce stade, son public. Hors Kahnweiler, il n'y eut en effet que Picasso pour l'apprécier. Jouhandeau s'inquiéta donc de « voir son nom associé à une période de dissolution de l'art de Masson »⁴⁵¹. Malgré ces réticences puis les divergences au plan politique entre le peintre et l'écrivain, Jouhandeau et Masson restèrent cependant, au moins pendant un temps, bons amis.

Un accord réussi, malgré des divergences à venir

Ximénès Malinjoude apparaît bien comme une réussite en termes d'accord entre un illustrateur et un auteur, ainsi que le pense François Chapon. Seul Masson pouvait sans doute, à l'époque, accompagner un tel texte extrême. Le fait qu'ensuite le parcours de Jouhandeau ait

⁴⁴⁹ D. H. Kahnweiler, cité par Françoise Levaillant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, op. cit., p [1].

⁴⁵⁰ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés*, op. cit., p. 28.

⁴⁵¹ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 285.

divergé de celui des deux autres protagonistes de cette édition, Masson et Kahnweiler, ne devrait pas interférer avec cette évaluation.

A Village... de Stein et de Lascaux (1928) : une nouvelle histoire d'amitié

Seule édition de Kahnweiler en 1928, *A Village, Are You Ready Yet Not Yet*⁴⁵² apparaît comme une sorte de réplique de la première publication de Gertrude Stein à la galerie Simon, celle de *A Book Concluding...* illustré par Juan Gris.

Des amis proches

Le marchand raconte lui-même les circonstances de cette publication⁴⁵³. Stein, Lascaux et Kahnweiler étaient très proches et tous trois marqués par la disparition récente de Juan Gris qui avait illustré la précédente édition de l'écrivain. L'année même du décès de Gris, Kahnweiler demanda à Gertrude Stein un nouveau texte à publier, avec des illustrations prévues par Lascaux. Elle lui transmit peu après *A Village, Are You Ready Yet Not Yet*, une pièce en quatre actes écrite en 1923. D'après Kahnweiler, l'écrivain aurait fait le choix de ce texte avec l'idée qu'il conviendrait à Lascaux pour ses illustrations. Gertrude Stein appréciait en effet sa peinture – comme Picasso du reste, qui fut l'un des rares collectionneurs de Lascaux –. Dix ans plus tard, elle rédigea la préface du catalogue d'une exposition dédiée au peintre à l'Arts Club of Chicago. Elle y évoquait encore, à sa manière, son intervention pour *A Village...* :

His painting has a white light that is a light and anything a village, green trees any part of Paris, Bourges, all and any french thing can be in that white light which is the light that Élie Lascaux has inside him⁴⁵⁴.

[Sa peinture émet une lumière blanche c'est une lumière et comme un village, comme des arbres verts partout dans Paris, Bourges, partout et tout ce qui est français peut être dans cette lumière blanche qui est la lumière qu'Élie Lascaux a en lui.]

Images et texte imbriqués

Kahnweiler traduisit le texte pour Lascaux – ce qui ne fut pas simple, ajoute Kahnweiler – et Lascaux se mit au travail. Pour son deuxième « exercice » d'illustration – il était intervenu en 1923 pour *Tric trac du ciel* d'Artaud –, Lascaux fit le choix de la lithographie. *A Village...*

⁴⁵² Gertrude Stein, *A Village, Are You Ready Yet Not Yet*, a play in 4 acts, illustré de lithographies par Élie Lascaux, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1928, non paginé [21] p.

⁴⁵³ Gertrude Stein Remembered, ed. by Linda Simon, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

présente une couverture très sobre, sans image, (illustration 1-76) et comporte sept illustrations dans le texte (illustrations 1-77 et 1-78). Il s'agit d'évocations, à la fois « naïves » et poétiques, de la vie quotidienne dans un village ou une petite bourgade de province. Il y a donc un lien, diffus, entre ces images et le thème abordé par Gertrude Stein. La facture de ces illustrations est évidemment proche de celle des tableaux de Lascaux qui représentent souvent ces mêmes scènes. La particularité du livre est l'imbrication des images de Lascaux et du texte de Stein, accentuée par une même symétrie de composition. Lascaux et Gertrude Stein ont visiblement travaillé ensemble à la mise en page du livre et à la préparation de son impression. Le format du livre, 24,5 x 19 cm, correspond au « standard » adopté par Kahnweiler à partir de 1923. Il ne comporte en revanche que 24 pages.

Un livre oublié

Ce livre n'a fait l'objet d'aucun commentaire récent quant à une correspondance de fond ou de forme entre ses illustrations et le texte de Gertrude Stein. Les historiens ou critiques français se sont peut-être abstenus du fait de sa rédaction en anglais⁴⁵⁵ et les critiques américains pourraient avoir ignoré cette édition en France de l'écrivain. Les illustrations de Lascaux, de plus, se démarquent par leur facture « naïve » de celles des autres artistes de Kahnweiler ainsi que des courants « modernistes » prévalant généralement dans les livres de peintres de la même époque. Nous pensons personnellement que l'écriture à la fois « factuelle » et « poétique » de Lascaux s'accorde assez bien avec celle de Gertrude Stein. En tout cas, Gertrude Stein et Kahnweiler étaient en 1928 de cet avis. Les trois protagonistes de cette édition restèrent d'ailleurs, leurs vies durant, de proches amis.

Entwurf einer Landschaft de Einstein et de Roux (1930) : l'influence de Bataille ?

Du fait de la crise économique, Kahnweiler décala en 1929 plusieurs projets de publication. Il se résolut cependant en 1930 à faire paraître un recueil de poèmes de son ami de longue date Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*⁴⁵⁶. L'ouvrage, édité en allemand, fut le premier livre de l'auteur publié en France.

⁴⁵⁵ François Chapon et Yves Peyré limitent, rappelons-le, leurs études aux ouvrages rédigés en français.

⁴⁵⁶ Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*, illustré de lithographies par C.-L. Roux [sic], Paris, Éditions de la galerie Simon, [1930], non paginé [27] p.

Un ami des temps héroïques

Kahnweiler avait fait la connaissance de son compatriote Carl Einstein à Paris soit, selon les sources, dès son premier séjour en France, en 1904-1905⁴⁵⁷, soit en 1907, peu après l'ouverture de sa galerie⁴⁵⁸. Einstein s'intéressa très vite à la peinture cubiste qu'avait « découverte » Kahnweiler et ils devinrent des amis proches, partageant les mêmes goûts artistiques. Einstein admirait l'intuition et le « calme » de son ami – Einstein était plutôt tourmenté – et Kahnweiler appréciait les connaissances et la culture d'Einstein – il venait d'achever à Berlin ses études en philosophie et en histoire de l'art –. Partageant son temps entre l'Allemagne et la France, Einstein se fit connaître comme critique d'art, analysant les tendances nouvelles de la peinture à Paris⁴⁵⁹. Il écrivait également et fit paraître en 1912 *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (Bébuquin ou les dilettantes du miracle), un petit roman impertinent que l'auteur lui-même conçut comme un texte cubiste. Compte tenu des goûts littéraires de Kahnweiler, on imagine assez bien que l'ouvrage ait dû plaire au jeune marchand. À cette même époque, Einstein fit la connaissance de l'égyptologue Hedwig Fechheimer, marquant ainsi les débuts de l'intérêt d'Einstein pour les arts premiers et l'anthropologie.

Un auteur engagé politiquement

Carl Einstein fut mobilisé en 1914. Mettant à profit quelque temps libre, il publia en 1915 *Negerplastik*, un ouvrage sur l'art nègre qui fit date. Kahnweiler, émigré à Berne, put se procurer le livre de son ami et s'en inspira largement pour commenter l'influence de l'art africain sur la peinture cubiste dans *Der Weg zum Kubismus*, qui sera publié dans son intégralité en Allemagne en 1920. Einstein fut affecté ensuite dans une fonction administrative à Bruxelles, occupée par l'armée allemande. Il participa ainsi à diverses activités culturelles. Déjà ouvert aux questions politiques et sociales, il s'impliqua dans la rébellion des soldats allemands à Bruxelles en novembre 1918. Il fut amené à gérer la fin du conflit avec les autorités allemandes et belges et fit montre à cette occasion d'une maturité politique inattendue de la part d'un jeune homme sans expérience politique.

Einstein s'impliqua ensuite dans la « révolution spartakiste » puis côtoya le mouvement « dada » de Berlin, tout en échangeant avec de nombreux correspondants des milieux littéraires

⁴⁵⁷ Liliane Meffre, « Daniel Henry Kahnweiler et Carl Einstein : les affinités électives », dans *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁵⁸ Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵⁹ La plupart des données biographiques sur Carl Einstein sont issues du site : *Carl Einstein*, Carl-Einstein-Gesellschaft, biographie, source [consultée le 31/07/2017] : <http://www.carleinstein.org/biographie> ou de la référence : Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, *op. cit.*

et artistiques parisiens, comme Florent Fels ou André Malraux – Clara Malraux, par exemple, initia un projet de traduction de *Bebuquin* qui n'eut pas de suite –. Sa pièce de théâtre *Die Schlimme Botschaft* (Le Mauvais Message), créée en 1921, fit l'objet d'une campagne de dénigrement de la part de l'extrême droite et Einstein fut condamné pour blasphème en 1922. Il prit dès lors quelques distances avec l'Allemagne et partagea son temps entre Paris, Berlin, l'Italie etc. Lorsque Kahnweiler traversa une période difficile en 1921-1923 au moment des ventes à Drouot de ses tableaux mis sous séquestre, son ami Einstein fut l'un des rares critiques d'art à manifester publiquement son soutien pour le marchand, « seul en Allemagne à avoir donné une représentation et une explication justes de la peinture cubiste »⁴⁶⁰.

Un critique d'art faisant autorité

L'activité principale d'Einstein au cours de ces années 1920 était la critique d'art. Outre de nombreux articles et monographies, Einstein publia en 1926 une somme sur l'art contemporain, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (L'Art du XX^e siècle), qui fut rééditée, avec des adjonctions, en 1928 puis en 1931. Pour réaliser ces travaux, Einstein mit à profit son vaste réseau de relations, au travers de toute l'Europe, et d'amis proches comme les peintres Braque ou Kisling, les marchands Kahnweiler, Flechtheim ou Wildenstein ou le docteur Reber, un collectionneur allemand établi en Suisse. Ses échanges avec Kahnweiler furent particulièrement intenses : « cette période nous vaut une admirable correspondance avec Daniel Henry Kahnweiler qui nous révèle la nature et la qualité de leurs rapports aussi bien humains qu'intellectuels »⁴⁶¹. Einstein continua également à consacrer une part de ses études-critiques aux arts primitifs. Tout en continuant de s'intéresser à l'art africain, il réalisa, par exemple, le catalogue d'une exposition sur *Les Sculptures des mers du sud* qui se tint à la galerie Flechtheim en 1926.

Einstein s'efface pourtant devant Bataille

Lorsqu'Einstein décida, en mai 1928, de résider de manière plus stable à Paris, il disposait donc d'une solide réputation de théoricien de l'art et d'écrivain, ouvert autant aux divers courants de l'avant-garde artistique et littéraire qu'aux arts primitifs. Il apparaît dès lors logique que son ami Georges Wildenstein ait fait appel à lui pour diriger la future revue *Documents*, dont le projet, en gestation précisément au moment de son « arrivée » à Paris, était d'établir un pont entre l'histoire de l'art et l'ethnographie. Einstein s'impliqua largement dans le projet,

⁴⁶⁰ Liliane Meffre, « Daniel Henry Kahnweiler et Carl Einstein : les affinités électives », dans *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

établissant par exemple les sommaires des dix premiers numéros⁴⁶². Il contribua ensuite au fonctionnement de la revue, notamment en sollicitant les interventions de plusieurs historiens ou critiques d'art éminents comme l'africaniste Leo Frobenius ou le spécialiste des arts primitifs Eckart von Sydow – Einstein jouait ainsi un rôle de passerelle entre les milieux allemand et français de la critique d'art –. Il publia également dans la revue de nombreux articles marquants comme celui sur la peinture d'André Masson, l'une des premières études sur les travaux de ce peintre. Il s'effaça cependant très vite devant Georges Bataille – choisi comme secrétaire général – en termes de direction effective de la publication, même si plusieurs historiens tendent aujourd'hui à revisiter le rôle d'Einstein au sein de l'« entreprise » *Documents* :

Si donc Bataille, secrétaire général de la revue, en fut le principal animateur et lui communiqua son inimitable sens de la critique et de la « ressemblance informe » selon la formule de Georges Didi-Huberman, Carl Einstein fut l'autre figure de proue de cette entreprise hardie. Non seulement il la marqua de son sceau, mais il contribua aussi puissamment à la maintenir, contrebalançant souvent l'influence de cette « communauté négative » constituée par Bataille et son groupe d'amis dissidents du surréalisme, Georges Limbour, Raymond Queneau, Robert Desnos, Jacques-André Boiffard...tellement différents du reste de l'équipe⁴⁶³.

Bataille – ainsi que la critique française en général – fit d'ailleurs a posteriori peu de cas des contributions du critique d'art allemand à *Documents* alors que la teneur des articles d'Einstein participa largement à faire de la revue l'étendard d'une contre-histoire de l'art⁴⁶⁴.

Une édition de l'ère *Documents*

Le projet d'éditer *Entwurf einer Landschaft* germa en tout cas en pleine période de gestation de *Documents* et les deux protagonistes de l'ouvrage, Einstein et Roux, en furent d'ailleurs des contributeurs. Le contexte d'écriture et d'édition du recueil de poèmes d'Einstein est bien documenté⁴⁶⁵. Einstein et Kahnweiler avaient précédemment envisagé, pendant les années 1922-1923, l'édition d'un premier ouvrage qui devait être illustré par Léger mais le projet avorta⁴⁶⁶. La publication d'*Entwurf einer Landschaft* pourrait donc correspondre au règlement par Kahnweiler de quelque dette « symbolique » envers son ami, dont il appréciait grandement les écrits depuis *Bebuquin*. Einstein aurait achevé le livre lors de vacances à Belle-Île-en-Mer à l'été 1928 et le projet d'édition date de la même période, comme l'atteste des

⁴⁶² Une analyse des contributions respectives d'Einstein et de Bataille dans la revue est présentée dans la référence : Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, op. cit., p. 232-245.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁶⁴ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 148.

⁴⁶⁵ Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, op. cit., p. 256-264.

⁴⁶⁶ Liliane Meffre, « Daniel Henry Kahnweiler et Carl Einstein : les affinités électives », dans *Daniel Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, exposition, Centre Georges Pompidou, op. cit., p. 89.

échanges de courriers avec Kahnweiler ainsi qu'avec les Reber, puisqu'Einstein dédia son texte à Erna Reber, l'épouse du docteur et collectionneur d'art. L'édition fut ensuite retardée par la crise économique, comme le fut celle de *L'Anus solaire* de Bataille, autre projet de l'« ère » *Documents* des éditions Kahnweiler.

Un recueil hermétique et sombre

Entwurf einer Landschaft (Esquisse d'un paysage) apparaît comme l'exploration par l'auteur d'un paysage intérieur, « dominé par l'inanité du langage » et « l'omniprésence de la mort vide de sens et de contenu »⁴⁶⁷. Il semble même que l'auteur, dans cette quête introspective, soit conduit à « passer outre » ce paysage, perçu alors comme un écran, comme semble l'indiquer la présentation du livre : « Landschaft ist ein Umweg – eine archaische Frechheit – zerhauen wir uns direkt »⁴⁶⁸ (Le paysage est un détour, une insolence archaïque, attaquons nous mêmes)⁴⁶⁹. La tonalité générale du texte est sombre, à l'image de son épilogue – « Vernebelst /Vergessen /Schicksallos » (Tu rentres dans le brouillard /Oublié /Privé de destin)⁴⁷⁰ – et le poème laisse peu de place à l'humour grinçant qui émaillait *Bebuquin*, écrit, il est vrai, presque vingt ans auparavant et dans un tout autre contexte. L'appréhension du texte d'*Entwurf einer Landschaft*, quelque peu hermétique⁴⁷¹, paraît facilitée, comme nous le verrons plus loin, non par les illustrations de Roux mais par les légendes que leur attribua Einstein.

Une œuvre cubiste ?

Entwurf einer Landschaft, première publication en France de l'auteur, eut assez peu d'écho, tant en Allemagne qu'en France. Il est vrai que le poème fut édité en allemand et qu'Einstein, pas plus que Kahnweiler, ne crut utile de le faire traduire. Einstein en fit en revanche paraître une traduction en anglais dans la revue « franco-américaine » de littérature et d'art *Transition* de son ami Eugène Jolas – une revue à la longévité exceptionnelle puisqu'elle parut de 1927 à 1938 –⁴⁷². *Bebuquin* resta cependant l'œuvre littéraire la plus connue d'Einstein et *Entwurf einer Landschaft* sera son dernier essai lyrique. Kahnweiler fut finalement le principal soutien d'Einstein en tant qu'écrivain, qu'il qualifiait de « cubiste » :

Je crois que l'avenir placera très haut l'œuvre poétique de Carl Einstein. [...]. L'âpre densité, la netteté rigoureuse de sa phrase et de sa construction, qui est une construction

⁴⁶⁷ Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, op. cit., p. 260.

⁴⁶⁸ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, op. cit., p. 26.

⁴⁶⁹ Traduction de Liliane Meffre : Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, op. cit., p. 257.

⁴⁷⁰ Traduction de Liliane Meffre : *Ibid.*, p. 260.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 248.

« architecturale » et non un arrangement plus ou moins réussi de l'anecdote, fait de son roman *Bebuquin*, de ses autres ouvrages en prose, comme de ses poèmes, des œuvres cubistes⁴⁷³.

Le choix de Roux : une question de principe

Le choix de Roux comme illustrateur d'Einstein pourrait découler de la « règle » en cours à la galerie Simon voulant que chaque peintre se prête au moins une fois à un exercice d'accompagnement de texte. Or Roux, qui avait intégré la galerie en 1927, n'avait pas encore illustré de livres du moins pour Kahnweiler. Roux n'était pas par ailleurs un inconnu pour Einstein. Le jeune artiste avait en effet collaboré à la revue *Documents* et le critique avait étudié sa peinture. Dans la nouvelle édition de son ouvrage *L'Art du XX^e siècle* qui paraîtra en 1931, donc peu après la parution de *Entwurf einer Landschaft*, Einstein consacra d'ailleurs un chapitre aux travaux de « la génération romantique », regroupant sous ce vocable les peintres André Masson, Joan Miró et Gaston-Louis Roux⁴⁷⁴. Cette seule énumération montre ainsi l'intérêt du critique pour le travail de son illustrateur, considéré alors par Kahnweiler et Einstein comme un jeune prometteur.

Un peintre apprécié...jusqu'en 1932

Après avoir travaillé comme assistant de Raoul Dufy pour ses travaux de décoration, le jeune Roux avait fait la connaissance d'Élie Lascaux et d'André Masson en 1924, et, par leur intermédiaire, de leurs amis de la « rue Blomet », Leiris, Desnos, Miró etc., puis de Giacometti⁴⁷⁵. Kahnweiler l'intégra dans sa galerie en 1927. Son grand ami et admirateur était à l'époque Roger Vitrac qui signa la préface du catalogue de sa première exposition dédiée qui se tint rue d'Astorg en mai 1929 quelques jours après celle de Masson. Roux avait une manière de peindre qui lui était propre, rappelant tantôt celle de Masson et tantôt celle de Beaudin. Kahnweiler apprécia particulièrement son travail jusqu'en 1932, date à laquelle Roux partit – en tant que peintre – rejoindre l'expédition ethnologique Dakar-Djibouti à laquelle participait déjà, depuis ses débuts, Leiris :

Il peignait à ses débuts une peinture parfaitement originale, humoristique. Il était un peintre sérieux et passionné. De 1932 à 1934, il part avec la mission Dakar-Djibouti où il réalise les relevés des peintures murales dans les églises éthiopiennes. À son retour, il avait changé. Son

⁴⁷³ Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, op. cit., p. 321.

⁴⁷⁴ Liliane Meffre, « Daniel Henry Kahnweiler : entre commerce et histoire de l'art », dans *Actes du colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts »* organisé les 30 et 31 octobre 2008 par Bertrand Tillier, Dimitri Vezyroglou et Catherine Wermester, p. 6, source [consultée le 01/08/2017] : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Liliane%20Meffre.pdf> .

⁴⁷⁵ La plupart des données biographiques sur Gaston-Louis Roux sont issues du site : *Gaston Louis Roux*, biographie express, galerie 20-80, 20-40, source [consultée le 03/08/2017] : <http://www.galerie2080.com> .

œuvre ne semblait plus être vraiment la même. Il cherchait une autre voie esthétique, qu'il n'a trouvée, semble-t-il, qu'après la deuxième guerre⁴⁷⁶.

Roux aux côtés de Bataille

En tout cas, avant l'éventuelle évolution de son travail, le dernier arrivé des peintres de Kahnweiler était bien intégré au sein de la galerie et il fut partie prenante, peut-être plus encore que Masson, du « virage » que Bataille fit prendre à la revue *Documents*, comme le souligne Michel Surya :

Les articles de Bataille vont enfin pouvoir aller dans le sens de ce pour quoi il s'est parfaitement introduit dans cet hétéroclite rassemblement. Son anti-idéalisme s'y déchaîne, aidé de ceux qui l'ont depuis les débuts rejoint : Alberto Giacometti et Gaston-Louis Roux, qu'à l'époque nul ne connaît encore, Salvador Dalí, qui n'est pas encore surréaliste, Pablo Picasso et Joan Miró⁴⁷⁷.

Une expérience de l'illustration alimentaire

Au moment où Kahnweiler le sollicitait pour accompagner le poème d'Einstein, Roux avait déjà une certaine expérience de l'illustration, acquise pour une part avant son intégration dans la galerie Simon. Il s'agissait cependant de « travaux alimentaires », l'imagerie de textes érotiques, effectués pour le tandem éditorial Pascal Pia - René Bonnel spécialisé dans ce genre de littérature clandestine⁴⁷⁸. Comme nous l'avons indiqué, Masson avait, lui aussi, collaboré à cette « entreprise » en illustrant en 1928 *Le Con d'Irène* d'Aragon et *Histoire de l'œil* de Bataille. Les auteurs comme les peintres s'échangeaient donc les bonnes adresses...

Des esquisses enlevées

La tâche pour laquelle Roux se trouvait maintenant sollicité était d'une autre nature. Pour accompagner le poème d'Einstein, Roux conçut cinq lithographies, une en frontispice (illustration 1-79) et quatre en hors-texte (illustration 1-80). Il s'agit d'esquisses « enlevées » de personnages en mouvement dont on n'identifie pas réellement l'activité. Ces images pourraient évoquer les thèmes de la fuite et de la mort, récurrents dans le poème :

Si tu t'arrêtes
la mort se hâte
si tu te hâtes

⁴⁷⁶ Kahnweiler cité par : Patrick-Gilles Persin, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁷⁷ Michel Surya, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁷⁸ Roux illustra ainsi *Les Exploits d'un jeune Don Juan* d'Apollinaire et *Mademoiselle de Lustelle et ses amies* de Pierre Mac Orlan.

La mort se fige [...] ⁴⁷⁹

Et, si tel est le cas, certaines d'entre elles (illustration 1-80 par exemple) pourrait sans doute représenter « la faucheuse » en action...

Une interprétation des illustrations par l'auteur !

Bien évidemment, aucune des illustrations de l'ouvrage ne comporte de légende, comme cela est la règle pour les éditions de Kahnweiler, et, contrairement par exemple aux eaux-fortes de Picasso pour les *Saint-Maternel*, il n'y a apparemment pas d'archives de l'artiste attestant de son « intention » au travers de ces esquisses. Nous nous trouvons toutefois devant un cas particulier intéressant en ce sens que l'auteur du texte, Einstein, jugea utile d'annoter ces images en en livrant ce qui semble être sa propre « interprétation » ⁴⁸⁰. Le tirage d'épreuve d'*Entwurf einer Landschaft* comporte ainsi les sous-titres suivants pour les cinq lithographies de Roux :

- 1 CE joue football avec sa tête
- 2 Landschaft aus Käfigen
- 3 frigidaire der Grammatik
- 4 l'homme qui fait la chasse pour s'attraper soi-même ou pour capturer son totem
- 5 Fische im Gebüsch ⁴⁸¹

Liliane Meffre fait un parallèle convaincant entre une part de ces « légendes » et les thèmes de plusieurs articles d'Einstein dans *Documents*, comme celui des images-totem de Masson ou d'Arp ⁴⁸². Peut-on dans ces conditions imaginer qu'Einstein et Roux, tous deux œuvrant pour *Documents* au moment où l'édition du poème se préparait, se soient concertés lors de la création par le peintre de ses esquisses ? L'ouvrage serait alors, avec *Simulacre*, un exemple de ces « livres de dialogue » réalisé en étroite concertation entre l'artiste et le poète ⁴⁸³. Nous ne pensons pas cependant que cela soit le cas.

⁴⁷⁹ Traduction de Liliane Meffre : Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne, op. cit.*, p. 260.

⁴⁸⁰ Klaus H. Kiefer indique : « Les sous-titres d'Einstein aux lithographies de Roux se trouvent dans les archives de la galerie Louise Leiris, Paris. » : Klaus H. Kiefer, « Carl Einstein et le surréalisme – entre les fronts et au-dessus de la mêlée (Bataille, Breton, Joyce) », dans *Mélusine*, 7 mai 2016, p. 12, source [consultée le 03/08/2017] : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2069>.

⁴⁸¹ Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne, op. cit.*, p. 257.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 258.

⁴⁸³ Ni François Chapon ni Yves Peyré ne mentionnent ni ne commentent cet ouvrage, paru, il est vrai, en allemand. Pour ces questions de langue, voir les commentaires effectués sur les ouvrages en anglais de Gertrude Stein.

« Un tohu-bohu romantique »

Nous pouvons observer tout d'abord le caractère quelque peu désinvolte des croquis de Roux, nettement moins travaillés que l'une quelconque des prestations en illustration de son collègue et ami Masson, ou d'ailleurs que n'importe quelle édition de Kahnweiler. La galerie 20-80, spécialiste du peintre, fait remarquer par ailleurs que la manière des esquisses de *Entwurf einer Landschaft* diffère sensiblement du travail du peintre à la même période⁴⁸⁴. Il se pourrait bien sûr que Roux ait voulu faire pour cet ouvrage un exercice d'écriture spontanée, sur un mode surréaliste. Une telle performance n'était cependant plus vraiment d'actualité en 1930 et peu adaptée à l'accompagnement de ce poème d'Einstein, réservé, comme Kahnweiler, vis-à-vis des pratiques « automatiques ». Les « légendes » ensuite qu'Einstein attribua aux illustrations sont rédigées sur un mode ironique, même si certaines d'entre elles laissent effectivement transparaître ses propres préoccupations. Comment peut-on interpréter autrement un sous-titre comme « C[arl] E[instein] joue football avec sa tête » ? Autrement dit, Einstein apprécia peu l'accompagnement de son texte par Roux dont il ne découvrit qu'à posteriori le travail et il n'y eut très vraisemblablement aucune concertation préalable entre les deux protagonistes de l'ouvrage. Ce point de vue est conforté par une remarque rapide de Liliane Meffre : « Selon certaines allusions de contemporains, Einstein n'aurait pas été très satisfait des illustrations de Roux »⁴⁸⁵. Il l'est également par un écrit d'Einstein lui-même où il ironise sur le « tohu-bohu romantique » (den romantische Wirrwarr) des illustrations de son poème⁴⁸⁶, sachant qu'Einstein assimilait le surréalisme à un nouveau romantisme.

L'influence de Bataille ?

Au vu de ces divers éléments, nous émettons ici l'hypothèse que la prestation de Roux pour *Entwurf einer Landschaft*, réalisée sans doute en fin d'année 1929 – l'ouvrage parut en mars 1930 – s'inscrit dans la lutte d'influence qui avait cours à ce moment précis au sein de la rédaction de *Documents* entre Bataille et Einstein. Dans ces débats feutrés entre les divers contributeurs de la revue, le jeune Roux se plaça en effet aux côtés de son ami Bataille, comme le firent Leiris, Masson et surtout Rivière. Sollicité au même moment par Kahnweiler, la jeune recrue du marchand n'aurait pas eu d'autres choix que d'intervenir pour illustrer le recueil d'Einstein. Il se serait cependant acquitté de sa tâche sans trop s'investir, *a contrario* de son

⁴⁸⁴ Gaston Louis Roux, biographie express, galerie 20-80, 20-40, source [consultée le 04/08/2017] :

<http://www.galerie2080.com/lavie.html#Illustration> .

⁴⁸⁵ Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, op. cit., p. 256, note 71.

⁴⁸⁶ Extrait d'une lettre de Carl Einstein à Ewald Wasmuth du 11 mars 1931 cité par : Klaus H. Kiefer, « "Lingua" – Signe, mythe, grammaire et style dans l'œuvre de Carl Einstein », dans *Mélusine*, 23 avril 2017, p. 13, source [consultée le 03/08/2017] : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2287> .

engagement en tant que peintre, reconnu au même moment par Kahnweiler et par Einstein lui-même. Comme nous l'avons déjà mentionné, le critique d'art allait en effet inclure, peu après cet épisode, les travaux du peintre dans son « encyclopédie » sur la peinture contemporaine.

Entwurf einer Landschaft pourrait donc s'avérer, selon cette hypothèse, un cas intéressant de rapport images-texte fortement influencé par le contexte.

L'Anus solaire de Bataille et de Masson (1931) : l'autre archétype des éditions du « cycle Masson »

*L'Anus solaire*⁴⁸⁷ est le premier livre de Georges Bataille publié sous son vrai nom. Son édition, envisagée en 1929, fut repoussée par la crise économique.

Une « conversion à rebours »

Sorti second de sa promotion à l'École nationale des chartes en 1922, Georges Bataille fut envoyé pendant une année à l'École des hautes études hispaniques de Madrid⁴⁸⁸. De retour en France, il se lia d'amitié avec le lausannois Alfred Métraux qui était entré à l'École nationale des chartes quand Bataille en sortait⁴⁸⁹. Il rencontra également le russe Léon Chestov arrivé à Paris en 1920. De formation limitée jusque-là en philosophie, Bataille s'initia auprès de Chestov à la pensée de Dostoïevski, de Pascal, de Platon et surtout de Nietzsche. Au contact de ces lectures, Bataille acheva sa « conversion à rebours », lui qui avait envisagé, au cours des années 1914-1918, de devenir prêtre. Il afficha désormais, et de plus en plus, son athéisme, bien sûr, mais au-delà son refus de tout idéalisme.

Un Georges Bataille isolé

Bataille, archiviste-paléographe de formation, était bibliothécaire au département des monnaies et médailles de la Bibliothèque nationale de France. À ce titre, il publiera d'ailleurs plusieurs articles spécialisés. Par l'intermédiaire de l'un de ses collègues à la BNF, Jacques Lavaud – lui aussi de formation chartiste –, il fit à l'automne 1924 la connaissance de Michel Leiris, qui aussitôt lui présenta ses amis de la rue Blomet. Parmi ceux-ci, André Masson et

⁴⁸⁷ Georges Bataille, *L'anus solaire*, illustré de [trois] pointes sèches par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1931, non paginé [17] p.

⁴⁸⁸ La plupart des informations biographiques sur Georges Bataille sont issues de la référence : Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*

⁴⁸⁹ Les parcours d'Alfred Métraux et de Georges Bataille se croisèrent à de multiples reprises puisque Métraux devint ethnologue.

Théodore Fraenkel resteront, avec Leiris, des amis proches pendant toute sa vie. À peine avait-il fait la connaissance de ses nouveaux amis que Bataille les vit, Masson d'abord, puis Leiris, après Limbour, Desnos et d'autres, rejoindre les rangs des surréalistes sous la houlette d'André Breton. Bataille avait trouvé « illisible » le *Manifeste du surréalisme* paru en octobre 1924. Appréhendant très tôt le surréalisme comme une « bruyante supercherie » et un idéalisme étouffant, Bataille fut donc l'un des rares jeunes de sa génération à ne pas se laisser hypnotiser par la personnalité d'André Breton. Il essaya d'ailleurs de soustraire ses amis, et notamment Leiris, à son influence mais il échoua, du moins à ce stade, dans cette entreprise. Il se retrouva donc isolé, « exclu à priori » du mouvement et ne disposant d'informations à son sujet que par l'intermédiaire de Leiris lorsque ce dernier renoua avec lui après un temps de « froid » à la suite de son adhésion.

« Un obsédé » selon Breton...

Isolé donc, et cherchant sa voie, Bataille mena – à cette époque plus particulièrement – une double vie, policée à la BNF, et dissolue en dehors, buvant et fréquentant les bordels et les salles de jeu. Un tel comportement ne pouvait que le déconsidérer aux yeux de Breton et des surréalistes orthodoxes, intransigeants sur le plan de la morale. C'est ainsi que pour Breton « Bataille n'aurait été qu'un « obsédé » »⁴⁹⁰. Bien que participant activement aux activités surréalistes, la « rue Blomet » était, elle, plus souple sur ce plan de la morale. Bataille put donc continuer, de manière plus épisodique certes, à fréquenter ce groupe d'amis.

...devenu « relativement viable » grâce au docteur Borel

En 1926, Bataille écrivit son premier texte, *W.C.*, que plus tard il détruisit : « un petit livre, assez littérature de fou [...] C'était un cri d'horreur (horreur de moi, non de ma débauche [...]) »⁴⁹¹. Il conçut ensuite, en janvier 1927, dans la même veine que *W.C.*, *L'Anus solaire*, puis, en 1927-1928, *Histoire de l'œil*, textes sur lesquels nous reviendrons. Durant toute cette période, Bataille faisait face à des difficultés de vie et d'écriture et ses amis lui conseillèrent de se faire aider par le docteur Adrien Borel, le même psychanalyste qui soignera un peu plus tard Michel Leiris. Peu orthodoxe dans ses méthodes, le docteur aida considérablement Bataille. « De timide, peu brillant causeur et "tout à fait maladif" qu'il était, [Bataille] devient quelqu'un de "relativement viable". Surtout [Bataille] lui doit, dit-il, de pouvoir enfin écrire, fût-ce anonymement »⁴⁹². À titre d'exemple des « méthodes » du docteur, celui-ci communiqua à

⁴⁹⁰ Michel Surya, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 624.

Bataille des clichés d'un supplicé chinois découpé vif en cent morceaux. Ces images jouèrent un rôle décisif dans la pensée de Bataille, l'aidant en quelque sorte à extérioriser ses fantasmes. Bataille soumit également au docteur ses textes en cours d'écriture, notamment *Histoire de l'œil*, et Borel encouragea et « étaya » le travail de son patient :

Cette analyse aurait donc pu être à peu près celle-ci : de la part de Borel un encouragement à écrire : de la part de Bataille une écriture produisant en réponse une série d'images à son tour descellant les clés de l'analyse ; lesquelles clés auraient jeté sur le livre une lumière neuve susceptible de le porter à son terme.⁴⁹³

Bataille réalisa très tôt l'aide que lui apporta Borel au cours de ces une à deux années d'accompagnement et, sa vie durant, il dédicaça au docteur le premier exemplaire de toutes ses publications.

Bataille sort de son isolement

Alors que Bataille menait de son côté ces travaux d'analyse et d'écriture, les premiers craquements apparurent dans l'édifice surréaliste. En novembre 1926, Artaud, que Bataille avait côtoyé, et Soupault furent exclus du mouvement au titre de leurs activités petites-bourgeoises. Bataille rendit de fréquentes visites aux surréalistes de la rue du Château, Prévert et Tanguy surtout. Quant à ses amis de la rue Blomet, ils se rapprochèrent de lui au fur et à mesure de leur éloignement de l'orthodoxie de Breton. Par l'intermédiaire de l'épouse de son ami Fraenkel – Bianca Fraenkel, née Maklès –, Bataille rencontra en début d'année 1927 sa sœur Sylvia Maklès, alors mineure. Preuve d'une relative stabilisation psychologique, il l'épousa en mars 1928 avec comme témoins pour lui Michel Leiris et pour Sylvia son autre sœur, Simone Maklès, l'épouse alors d'André Breton !

Une première édition érotique sous un nom d'emprunt

En 1927, Bataille fut approché par son ami Masson pour l'édition clandestine d'un ouvrage érotique que le peintre se proposait d'illustrer. Pascal Pia avait conçu le projet d'une série d'ouvrages érotiques et s'était associé, pour cette entreprise, avec René Bonnel, un éditeur spécialisé dans ce genre au succès commercial assuré. Pour les illustrations de sa série, Pia s'était tourné vers Masson dont il connaissait les estampes érotiques éditées d'ailleurs par Kahnweiler. À son tour, Masson proposa à Pia d'illustrer des textes de deux de ses amis, Aragon et Bataille. Aragon écrivit *Irène* – qui devint ultérieurement *Le Con d'Irène* – et l'ouvrage, illustré de cinq eaux-fortes de Masson, parut clandestinement, sans nom d'auteur ni

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 125.

d'illustrateur, en 1928⁴⁹⁴. Peu de temps après, les mêmes Pia et Bonnel firent paraître, tout aussi clandestinement, *Histoire de l'œil* avec comme pseudo-nom d'auteur Lord Auch, c'est-à-dire « Dieu aux chiottes » ! Les illustrations des deux ouvrages par Masson étaient évidemment explicites, comme le veut la loi du genre. L'aventure de la série de Pia s'arrêta là suite à un risque avéré d'arrestation des différents protagonistes par la police. Bataille, certes sous un nom d'emprunt, avait cependant réussi à se faire éditer, ce dont il tira quelque fierté et une plus grande assurance dans son activité d'écrivain. Comme nous le verrons plus loin, *Histoire de l'œil*, comme *L'Anus solaire*, n'étaient en effet en aucun cas des textes de circonstance écrits à des fins commerciales mais les premiers pas de son œuvre d'exploration des tréfonds de la nature humaine.

La filière ethnologique de l'École des chartes

Au cours de ces mêmes années 1927 à 1929, Bataille s'était intéressé et initié à l'ethnologie, essentiellement par l'intermédiaire de son ami chartiste Métraux qui lui avait commenté les thèses de Marcel Mauss. Bataille se trouva ainsi en mesure de publier, à l'automne 1928, un article sur l'art précolombien en marge d'une grande exposition parisienne sur ce thème. Bien évidemment, l'article de Bataille, portant sur la religion aztèque, mêlait données scientifiques et fascinations de l'auteur pour la cruauté des sujets étudiés. Bataille fit également à cette époque la connaissance de Georges-Henri Rivière, alors sous-directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro.

« Beaucoup trop d'emmerdeurs idéalistes »

Les dissensions au sein des surréalistes s'exacerbèrent en 1928. Pour tenter de reprendre la main, Breton organisa une large « consultation » sur le devenir du mouvement en début d'année 1929, s'adressant y compris à d'anciens membres du groupe. Bataille fut sollicité également bien qu'il n'en ait jamais fait partie⁴⁹⁵. Sa réponse fut cinglante : « Beaucoup trop d'emmerdeurs idéalistes »⁴⁹⁶. Breton ne pouvait évidemment pas laisser passer une telle réponse publique et il s'en souviendra lorsqu'en décembre 1929 il rendra son verdict.

⁴⁹⁴ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés, op. cit.*, p. 30.

⁴⁹⁵ Sa seule participation à la revue *La Révolution surréaliste* fut, à la demande insistante de Leiris, la traduction d'un texte moyenâgeux, *Fatrasies*. Le nom du traducteur n'apparaissait pas.

⁴⁹⁶ Michel Surya, *op. cit.*, p. 146.

Un érudit devenu chef de file des dissidents du surréalisme

Dans le cadre de ses activités à la BNF, Bataille avait collaboré à plusieurs reprises à la revue *L'Aréthuse* dirigée par deux conservateurs du département des monnaies et médailles, Jean Babelon et Pierre d'Espezel – tous deux issus de l'École nationale des chartes –. Ces mêmes conservateurs avaient approché en 1928 le marchand d'art et mécène Georges Wildenstein pour éditer un nouveau périodique d'art et d'archéologie ouvert à la recherche ethnologique. Georges-Henri Rivière s'était associé au projet et y apportait sa caution scientifique dans ce nouveau domaine de connaissance. L'historien d'art allemand Carl Einstein – un ami de Georges Wildenstein ainsi que de Kahnweiler –, récemment arrivé en France, fut nommé directeur de la revue. Le titre retenu pour le périodique, *Documents*, indiquait bien l'orientation avant tout factuelle et scientifique que ses fondateurs voulurent donner à la publication. Bataille fut d'ailleurs choisi comme secrétaire général de la revue du fait de son érudition⁴⁹⁷ – connue des deux promoteurs de *Documents* –, et pour son ouverture à l'ethnologie – que Rivière mit en avant –. Bataille introduisit au poste de secrétaire de rédaction ses amis Limbour – qui ne fit pas l'affaire – puis Leiris, dont ce fut le premier emploi et qui donna satisfaction. Assez vite, la personnalité de Bataille s'imposa à la tête de la revue. Il orienta *Documents* vers « l'irritant et l'hétéroclite, si ce n'est l'inquiétant »⁴⁹⁸ et, tant par les sujets traités que par l'iconographie de la revue, il la transforma en un outil de promotion d'une contre-histoire de l'art ainsi qu'en une machine de guerre anti-surréalisme. Enfin, sous sa houlette, *Documents* devint le pôle essentiel de regroupement des dissidents du mouvement, qui y intervinrent comme collaborateurs, auteurs d'articles ou même « sujets » traités⁴⁹⁹. « Ce fut la première fois que Bataille se trouva en position de chef de file »⁵⁰⁰.

La riposte à l'anathème de Breton

Six numéros de *Documents* avaient paru lorsque Breton publia, en décembre 1929, *Le Second Manifeste du surréalisme*. Il y jeta l'anathème sur Artaud et Soupault, déjà exclus du mouvement, ainsi que sur Desnos, Limbour, Masson, Leiris, Baron, Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Prévert, Picabia etc. Breton s'en prit également à Bataille, pourtant non partie prenante du groupe. Il lui réserva d'ailleurs la plus longue et la plus étayée de ses attaques, ayant bien

⁴⁹⁷ Concernant l'usage par Bataille de son érudition au service d'un contre-savoir, voir notamment l'article : Christophe Gauthier, « *Documents* : de l'usage érudit à l'image muette », dans *L'histoire-Bataille : actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille*, Paris, École nationale des chartes, 7 décembre 2002, réunis par Laurent Ferri et Christophe Gauthier, Paris, École des chartes, 2006, p. 55-69.

⁴⁹⁸ Michel Surya, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁹⁹ À titre d'exemple, Carl Einstein publia dans le n° 2 de la revue un article sur André Masson.

⁵⁰⁰ Michel Surya, *op. cit.*, p. 155.

compris le rôle de meneur idéologique que tenait Bataille vis-à-vis des dissidents du mouvement, lui qui ne s'y était jamais compromis. Desnos prit l'initiative d'une riposte. Bataille y contribua bien entendu ainsi que la plupart des « pris à partie » du *Manifeste* de Breton. Rivière rassembla les fonds nécessaires – il s'agissait donc bien d'une réponse coordonnée par Bataille et par l'équipe de *Documents* – et le pamphlet *Un cadavre*⁵⁰¹ parut en janvier 1930. Les contributions de Desnos et de Bataille furent particulièrement violentes. Bataille et Breton continuèrent d'ailleurs à polémiquer jusqu'aux années 1935-1936 où la nécessité d'une sorte d'union sacrée antifasciste fit taire pour un moment leur différend.

Bataille à nouveau isolé

En juin 1930 naquit Laurence Bataille qui sera l'unique enfant de Sylvia et de Georges. Cet « heureux évènement » n'empêchait pas Bataille de continuer à mener une vie dérégulée et il se fit remarquer pour son manque d'assiduité dans son travail. Son rôle et ses contributions au sein de la revue *Documents* commençaient par ailleurs à déplaire à ses fondateurs – dont les activités étaient étroitement liées à la BNF –. Bataille se trouva déplacé du département des monnaies et médailles à celui des imprimés, moins prestigieux, et il vécut cette mutation comme une sanction. Bataille avait également reçu plusieurs « avertissements » de la part de Pierre d'Espezel quant aux orientations de *Documents* que ce dernier considérait, à juste titre, comme non conformes au projet initial. Soutenu cependant par Rivière, Bataille n'avait tenu nul compte de ces coups de semonce. Voyant ses injonctions non suivies d'effet, d'Espezel décida finalement, en janvier 1931, d'arrêter la publication de la revue. Les quinze numéros de *Documents* parus depuis avril 1929 avaient clairement contribué à asseoir la notoriété de Bataille comme grand pourfendeur de tout idéalisme et principale figure de l'avant-garde à même de tenir tête à Breton. Mais l'arrêt de la revue privait Bataille de sa tribune. Breton réussit par ailleurs à faire de nouvelles recrues comme celles de René Char, de René Magritte, d'André Thirion, de Luis Buñuel ou de Salvador Dalí. Lorsque *L'Anus solaire* parut, après quelques péripéties, en novembre 1931, son auteur se trouvait donc, à nouveau, isolé comme il l'avait été, en 1924-1926, au moment du lancement du surréalisme. Il fallut ensuite quelques années à Bataille pour se repositionner, au sein de l'ultragauche anarchisante, en tant que figure marquante de la lutte contre le fascisme.

⁵⁰¹ Le titre donné à la riposte, *Un cadavre*, était identique à celui du texte pamphlétaire anti-Anatole France qui avait en quelque sorte soudé les futurs surréalistes. Retourner ce terme à l'encontre de Breton donnait donc un fort contenu symbolique à cette riposte.

Les réticences de Kahnweiler vis-à-vis des ouvrages érotiques commerciaux

Leiris et Masson avaient présenté leur ami Bataille à Kahnweiler dès 1925 et Bataille est mentionné comme l'un des participants occasionnels des « dimanches de Boulogne »⁵⁰². Kahnweiler ne semble cependant pas avoir sollicité Bataille pour l'éditer avant 1929 et le projet d'édition de *L'Anus solaire*, initié cette année-là, paraît être avant tout l'œuvre de Leiris et de Masson⁵⁰³. Kahnweiler ne souhaitait pas en effet publier des œuvres érotiques ou du moins des textes à l'érotisme facile et commercial. Il avait ainsi déjà accepté d'éditer *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow"* de Gertrude Stein mais l'érotisme de cet ouvrage était quelque peu occulté par l'écriture codée de son amie. L'accompagnement imagé du texte par le très prude Juan Gris ne s'en fit d'ailleurs nullement l'écho. Kahnweiler tenait par ailleurs à ce que, dans ses éditions, « ses » peintres ne se livrent pas à un exercice d'illustration servile, ce qui était souvent le cas pour les ouvrages érotiques courants. C'est ainsi que, lorsque Masson lui avait demandé son avis en 1928 sur *Le Con d'Irène*, Kahnweiler lui avait clairement répondu qu'il trouvait ses illustrations trop réalistes :

Vous me demandez comment je trouve les gravures du livre clandestin. Je vais vous répondre franchement : je les trouve plus contraints, moins libres que ce que vous faites d'habitude. Est-ce la consigne « réaliste » ? En tout cas, je les trouve moins frémissants, manquant de cette frénésie admirable de vos dessins obscènes habituels. Je les trouve même moins obscènes...⁵⁰⁴

Un jumelage avec *Documents* après celui avec *La Révolution surréaliste*

Finalement, sur l'insistance de Leiris et de Masson, Kahnweiler s'accorda avec Bataille pour publier *L'Anus solaire* tout en s'entendant avec Masson sur les modalités de son accompagnement du texte. L'édition fut ensuite repoussée par la crise économique et le projet ne fut repris qu'en 1931. Entre-temps, Bataille s'était illustré en dirigeant la revue *Documents*, qui s'avéra, outre un pôle de regroupement des dissidents du surréalisme, une sorte d'antichambre des éditions de la galerie Simon, puisque bon nombre des « intervenants » de la revue avaient partie liée avec Kahnweiler, soit en tant que peintres comme Masson ou Roux, soit en tant qu'écrivains édités par ses soins comme Einstein, Leiris, Limbour, ou Desnos. *Documents* avait en fait succédé, en 1929-1931, à *La Révolution surréaliste*, en 1924-1927,

⁵⁰² Pierre Assouline, *L'homme de l'art : D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, op. cit., p. 271.

⁵⁰³ Pour une part des informations quant aux circonstances de l'édition de *L'Anus solaire*, voir la référence : Lawrence Saphire, Patrick Cramer, op. cit., p. 30.

⁵⁰⁴ Lettre de Kahnweiler à Masson du 5 mai 1928 citée par Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, op. cit., n.p.

dans ce rôle de pôle d'attraction symbolique « jumelé » avec celui que représentaient les éditions animées par le marchand d'art.

Le plus sinistre des textes de *L'Œil pinéal*

L'Anus solaire avait donc été écrit par Bataille en 1927, peu avant *Histoire de l'œil*. Il s'agit du premier écrit conservé de l'auteur – Bataille avait détruit le précédent, *W.C.*, – et du premier ouvrage que Bataille publiera sous son nom. *L'Anus solaire* fait partie d'un ensemble de textes – comprenant aussi *Histoire de l'œil* – que Bataille lui-même plaça sous l'emblème de « *L'Œil pinéal*, embryon d'œil, situé au sommet du crâne, permettant, le jour où il transpercera la boîte crânienne, de regarder le soleil à la verticale »⁵⁰⁵. Ce fantasme de l'auteur – qui n'apparaît pas explicitement dans le texte de *L'Anus solaire* – a, comme souvent chez Bataille, une double portée, à la fois « solaire », comme signe d'une libération de l'homme asservi jusque-là à une vision horizontale, ainsi qu'obscène et sauvage, lorsque cet *Œil* se trouve assimilé tantôt à un anus⁵⁰⁶, tantôt à « un grand pénis rose (ignoble) ivre de soleil »⁵⁰⁷. La présentation de *L'Anus solaire* dans le bulletin de souscription se fait l'écho de cette « image » :

Si l'on craint l'éblouissement au point de n'avoir jamais vu, – en plein été et soi-même le visage rouge baigné de sueur – que le soleil était écœurant et rose comme un gland, ouvert et urinant comme un méat, il peut être *inutile* d'ouvrir encore, au milieu de la nature, des yeux chargés d'interrogation⁵⁰⁸.

Premier des textes de l'ensemble de *L'Œil pinéal*, *L'Anus solaire* paraît le plus sinistre, n'ayant que peu de parenté avec des ouvrages licencieux habituels. Il s'agit bien de coïts, mais entre la terre, la lune ou le soleil :

Du mouvement de la mer, coït uniforme de la terre avec la lune, procède le coït polymorphe et organique de la terre et du soleil⁵⁰⁹.

Et ces ébats sidéraux ne sont source de nul plaisir, mais plutôt de terreur :

À la fécondité céleste s'opposent les désastres terrestres, image de l'amour terrestre sans condition, érection sans issue et sans règle, scandale et terreur⁵¹⁰.

Si tant est que l'on puisse qualifier *L'Anus solaire* de texte érotique – à contrario de *Histoire de l'œil* –, il s'agit donc d'un érotisme « primordial » ayant partie liée avec la mort⁵¹¹ :

⁵⁰⁵ Michel Surya, *op. cit.*, p. 626.

⁵⁰⁶ Georges Bataille *après tout*, sous la dir. de Denis Hollier, Paris, Belin, 1995, p. 163.

⁵⁰⁷ Michel Surya, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁰⁸ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁹ Georges Bataille, *L'Anus solaire*, *op. cit.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Georges Bataille *après tout*, *op. cit.*, p. 164.

« seule est assez sale la mort, seule elle dit des corps débauchés la vérité de leur désir : il est désespéré »⁵¹².

Une telle conception de l'érotisme, à mille lieues de celle de *L'Amour fou* de Breton et des surréalistes⁵¹³, ne pouvait trouver sa correspondance imagée que par les traits de Masson :

On ne peut pas séparer ces deux œuvres [celles de Bataille et de Masson] entre 1928 et 1937 : non seulement parce que Masson est le seul illustrateur des trois premiers livres publiés de Bataille (*Histoire de l'œil*, écrit sous le pseudonyme de Lord Auch, en 1928 ; *L'Anus solaire* en 1931 ; *Sacrifices* en 1936) et le seul illustrateur d'*Acéphale* ; non seulement parce que la vie, comme on dit, les rapproche à Paris puis à Tossa de Mar en 1934, 1935, 1936. Mais surtout parce que l'extrême tension, la presque fébrilité, l'agilité inquiète de leur création à cette époque ne pouvait que les réunir et probablement ne pouvait réunir qu'eux seuls, à cette époque, en France⁵¹⁴.

La deuxième exposition dédiée de Masson

Masson, qui avait pendant un temps côtoyé Breton et les surréalistes, s'en était éloigné en 1927-1928 pour finalement rompre avec le mouvement en début d'année 1929, ce qui le rapprocha un peu plus de son ami Bataille. Le peintre fut ainsi très proche de toute l'équipe intervenant à *Documents*, elle-même proche de Kahnweiler. La première parution de la revue, en avril 1929, coïncida d'ailleurs avec la deuxième exposition personnelle de Masson rue d'Astorg et l'on imagine bien que cette équipe au complet, de Carl Einstein à Georges Limbour – qui avait préfacé le catalogue –, fut présente au vernissage. Lorsque Desnos et Bataille organisèrent en fin d'année 1929 la riposte au *Second Manifeste* de Breton, Masson préféra cependant s'abstenir, n'appréciant guère les controverses parisiennes.

Une double généalogie de la part maudite de l'homme ?

Kahnweiler, Bataille et Masson s'accordèrent en 1929 sur l'édition de *L'Anus solaire*. La crise financière repoussa toutefois la concrétisation du projet et la date exacte à laquelle Masson réalisa les illustrations de l'ouvrage – entre 1929 et 1931 – n'est pas connue⁵¹⁵. Masson choisit l'eau-forte comme ce fut généralement le cas pour ses travaux d'illustration de la période⁵¹⁶. Le livre, de format « moyen », 24,5 x 19,5 cm, à la page de titre toujours « classique » (illustration 1-81), comporte trois hors-texte représentant des ébats et accouplements de chevaux

⁵¹² Michel Surya, *op. cit.*, p. 134.

⁵¹³ *Loc. cit.*

⁵¹⁴ Françoise Levailant, « Masson, Bataille ou l'incongruité des signes (1928-1937) », dans *André Masson, exposition*, Nîmes, *op. cit.*, p. 31.

⁵¹⁵ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *op. cit.*, p. 30.

⁵¹⁶ Il s'agit de gravures effectuées à l'eau-forte avec des interventions à la pointe sèche, ce qui explique que, selon les monographies consultées, l'une ou l'autre technique est mentionnée : Françoise Levailant, « Le prétexte du livre : André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales*, *op. cit.*, n.p.

(illustrations 1-82 et 1-83). Contrairement donc aux illustrations du *Con d'Irène* ou de *Histoire de l'œil*, l'accompagnement de *L'Anus solaire* réalisé par Masson semble, à priori, au mieux évocateur, voire parallèle au texte. Aucun des détails obscènes des écrits de Bataille n'apparaît, ni même les astres évoqués... Tout au plus peut-on entrevoir ici ou là un sexe d'animal érigé. Il pourrait s'agir d'un effet des remarques de Kahnweiler quant à sa conception de l'illustration des œuvres érotiques, comme nous l'avons évoqué précédemment. Il se pourrait aussi que Masson ait souhaité traduire l'« animalité » du texte de Bataille au travers de ces ébats de chevaux, par ailleurs très présents dans sa peinture des années 1926-1932. Françoise Levailant voit également dans ces gravures de *L'Anus solaire* les débuts d'une inspiration mythique du peintre⁵¹⁷. Observant que ces gravures font penser à des fresques pariétales⁵¹⁸, nous émettons également l'hypothèse que Masson a pu vouloir traduire en images l'intention de Bataille, à travers un tel texte, qui serait d'établir une généalogie de la part maudite de l'homme⁵¹⁹. Dans cette quête, l'un aurait en quelque sorte remonté le temps tandis que l'autre serait descendu au tréfonds de ses fantasmes. Dernière hypothèse enfin sur la portée de ces trois gravures : il pourrait s'agir d'un exemple de totémisme, selon Carl Einstein, dans l'œuvre de Masson, où le peintre reporterait sur ces chevaux les pulsions de mort – et de vie ? – qui traversent le texte de son ami :

C'est grâce à l'identification de l'homme avec l'animal que la projection du sacrifice de soi-même est devenue possible. Et c'est dans cette identification que nous trouvons l'origine des figures de médiateurs religieux et des remplaçants. C'est ainsi que je voudrais interpréter les hommes poissons, les oiseaux mourants et les animaux de feuillage des peintures de Masson. Ces animaux sont des identifications dans lesquelles on projette les évènements de la mort, afin de ne pas être tué soi-même⁵²⁰.

Quoi qu'il en soit de l'interprétation de ces illustrations, les historiens du livre comme François Chapon ou Yves Peyré s'accordent sur la correspondance parfaite entre l'image et le texte observée pour cet ouvrage. Chapon en particulier souligne la « fusion intense » atteinte entre Masson et Bataille dans *L'Anus solaire* :

Ce type de rencontre privilégiée atteint un point de fusion intense entre Georges Bataille et Masson, et ceci dès leur première œuvre collective *L'Anus solaire* avant de nombreuses autres conjonctions toujours heureuses. Au dynamisme universel détecté par le premier correspond le rythme linéaire de Masson, cette sorte de frénésie du trait, cette superbe saccade que le cuivre ne ralentit pas, à laquelle la pointe sèche confère une allure de griffure. On ne peut plus

⁵¹⁷ *Ibid.*, n. p.

⁵¹⁸ Bien plus tard, Bataille s'intéressera aux fresques de la grotte de Lascaux, découvertes en 1940. Voir à ce sujet : Jean-Claude Monod, « L'art avant l'histoire, ou comment Bataille célèbre Lascaux », dans *L'histoire-Bataille : actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille*, Paris, École nationale des chartes, 7 décembre 2002, réunis par Laurent Ferri et Christophe Gauthier, Paris, École des chartes, 2006, p. 107-121.

⁵¹⁹ Michel Feher, *Conjurations de la violence : introduction à la lecture de Georges Bataille*, op. cit., p. 7.

⁵²⁰ Carl Einstein, « André Masson : étude ethnologique », dans *Documents*, n° 2, 1929, p. 102.

parler, à ce niveau de violence, de l'accord de deux pulsions : il s'agit d'une conflagration où ce petit livre trouve sa « beauté convulsive »⁵²¹.

Une édition exceptionnellement signée que par l'auteur

La période où parut *L'Anus solaire* fut pour Masson un moment difficile. Peu après son éloignement du surréalisme, il rompit en effet avec Odette, sa première épouse. Dès juin 1930, le peintre prit également ses distances vis-à-vis de Kahnweiler qui pourtant l'avait « lancé ». Comme Picasso et d'autres anciens de la galerie, il fut en effet un moment attiré par les offres mirifiques de Paul Rosenberg et il passa contrat avec son nouveau marchand en début d'année 1931. Fait unique de l'histoire des éditions de Kahnweiler, *L'Anus solaire* n'est donc signé que de l'auteur, et non du tandem auteur-illustrateur comme cela était la règle. Finalement déçu par le piètre support de Rosenberg, Masson renouera avec Kahnweiler en septembre 1933. Au plus bas du marché de l'art, Kahnweiler fit alors son possible pour s'assurer à nouveau le concours du peintre et il s'associa avec Georges Wildenstein – le même marchand qui avait permis l'existence de *Documents* – pour financer les activités de Masson.

L'autre archétype des éditions du « cycle Masson »

Deux ouvrages caractérisent les éditions du « cycle Masson » des éditions de Kahnweiler : *Simulacre* et *L'Anus Solaire*. Le premier est un archétype de la phase « surréaliste » de ce cycle, celle où, avant l'heure, Leiris et Masson s'essayèrent à une création commune en « automatisme contrôlé ». Écrit par la seule personnalité forte à même de tenir tête à Breton, le second de ces ouvrages incarne sans doute au mieux les éditions de Kahnweiler datant de la période de « dissidence » vis-à-vis de ce mouvement.

Glossaire, j'y serre mes gloses de Leiris et de Masson (1939) : une équivalence sémiotique

Après huit années d'interruption, Kahnweiler reprit son activité d'édition pour faire paraître – le 9 août 1939 ! – *Glossaire, j'y serre mes gloses*⁵²², un « dictionnaire » surréaliste initié quinze ans plus tôt par Michel Leiris – le gendre par alliance du marchand –. L'ouvrage, illustré par André Masson, alors le « maître-peintre » de la galerie Simon, fut la dernière publication de Kahnweiler avant la guerre. Il clôt le « cycle Masson » de ses éditions.

⁵²¹ François Chapon, *op. cit.*, p. 116.

⁵²² Michel Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1939, 61 p.

De manière à cerner au plus près le contexte ayant conduit à la parution en 1939 de ce livre, il nous faut, concernant l'auteur, remonter aux années 1924-25 lorsque Leiris débuta ses « recherches » et, pour Masson, retracer son parcours depuis ses dernières interventions d'illustrateur pour Kahnweiler datant du début des années 1930. Cette présentation du *Glossaire* sera donc un peu plus étendue que celle effectuée pour les éditions précédentes.

Une « commande » d'Artaud

Comme nous l'avons rappelé à propos de l'édition de *Simulacre*, Michel Leiris avait été chargé, en janvier 1925, par Artaud, alors responsable du « Bureau des recherches surréalistes », de rédiger un « Glossaire du merveilleux » ainsi qu'un « Répertoire des idées surréalistes »⁵²³. Ayant été l'un des derniers du groupe de la rue Blomet à rejoindre le mouvement, Leiris se mit aussitôt à l'œuvre et des extraits du *Glossaire* parurent dès 1925 dans *La Révolution surréaliste*.

Des dettes envers Desnos et Roussel

Leiris précisa a posteriori ses dettes, dans la réalisation de ce « répertoire », envers Desnos, à qui il dédia l'ouvrage en 1939 :

S'il n'y avait pas eu les jeux de mots de Desnos, je n'aurais pas eu l'idée de faire *Glossaire*, j'y serre mes gloses. Il y avait déjà des jeux de mots dans les poèmes de Max Jacob, mais généralement comiques. Avec les jeux de mots de Marcel Duchamp on est encore dans l'humour. Je crois que vraiment Desnos a été l'inventeur du jeu de mots lyrique. C'étaient des jeux de mots dont certains arrivaient à être des sortes d'adages philosophiques [...]. Dans *Glossaire*, je voulais pousser la chose encore plus loin et faire un dictionnaire en jeux de mots⁵²⁴.

Il reconnut également avoir été influencé, dans la genèse du *Glossaire*, par Raymond Roussel, cet écrivain ami de sa famille, plus âgé que lui, que Leiris s'attacha à défendre et à faire connaître malgré son insuccès. Il s'agissait dans ce cas d'une influence indirecte puisque Roussel ne dévoila que de manière posthume⁵²⁵ s'être basé sur des jeux de mots pour composer une large partie de ses œuvres. Au moment où des extraits du *Glossaire* parurent en revue, Roussel réagit en tout cas de manière très positive vis-à-vis des travaux de son jeune ami.

⁵²³ La plupart des données biographiques concernant Michel Leiris sont issues de la référence : Aliette Armel, *op. cit.*

⁵²⁴ Michel Leiris, « Il a inventé le jeu de mots lyrique », propos sur Robert Desnos recueillis par Marion Renard, *Le Monde*, vendredi 10 janvier 1975, cité par Aliette Armel, *op. cit.*, p. 227.

⁵²⁵ Raymond Roussel se suicida en 1933 ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres* parut en 1935. Voir Aliette Armel, *op. cit.*, p. 228.

Un répertoire de « jeux de mots lyriques » constamment enrichi

L'ouvrage est un dictionnaire de mots que Leiris avait sélectionné pour leurs résonances personnelles. Ces vocables sont désarticulés puis recomposés avec d'autres mots associés par le son ou par le sens. Cette opération de décomposition puis de recombinaison « enrichie » permet à Leiris de dévoiler ses convictions intimes⁵²⁶. Comme l'explique Aliette Armel :

À travers le *Glossaire*, Michel Leiris donne la liste de ses mots-clefs et de leurs résonances, manière personnelle d'exprimer son rapport au monde⁵²⁷.

On peut ainsi trouver, au hasard, dans ce répertoire : « Je – mon jeu » ou « Révolution – solution de tout rêve ? », ou encore « Vie – un Dé la sépare du viDe »...

Les « gloses » publiées dans *La Révolution surréaliste* en 1925 et 1926 ne représentent qu'une faible part, le quart en fait, des 835 entrées du *Glossaire* édité finalement par Kahnweiler en 1939⁵²⁸. Leiris enrichit en fait presque continûment son répertoire et des « exercices » similaires à ceux pratiqués dans le *Glossaire* apparaissent ici ou là dans l'ensemble de son œuvre, y compris après la parution du livre. L'ouvrage *Les Bagatelles végétales* illustré par Miró et publié en 1956, par exemple, relève du même « genre » d'écriture que le *Glossaire*.

Il faut noter enfin que certains des « mots-clés » du *Glossaire* se présentent sous la forme de calligrammes-rébus⁵²⁹. Il y a donc une sorte de continuité des rôles entre l'auteur et l'illustrateur dans cet ouvrage.

Une suite de *Simulacre*

Au moment où Leiris débutait son travail sur le *Glossaire*, son premier livre édité, *Simulacre*, paraissait avec des illustrations de son ami Masson. Il était prévu, semble-t-il, qu'un second ouvrage de Leiris paraisse en 1925, « La Maison de ville », illustré par Suzanne Roger, comme le précisait le catalogue de la galerie Simon⁵³⁰. Ce projet fut abandonné à la suite, sans doute, de l'implication de Leiris dans les activités du mouvement surréaliste. Pour Leiris, en

⁵²⁶ Pour une analyse sémiologique du texte du *Glossaire*, voir : Jean-Gérard Lapacherie, « Écriture et mise en page dans le "Glossaire" de Leiris », dans *Littérature*, Poésie, n° 51, octobre 1983, Paris, Larousse, p. 28-40.

⁵²⁷ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 227.

⁵²⁸ Pierre-Henri Kleiber, « *Glossaire j'y serre mes gloses* » de Michel Leiris et la question du langage, Paris, Montréal (Québec), l'Harmattan, 1999, p. 200.

⁵²⁹ Pour l'étude des calligrammes de Leiris, voir : Anne-Marie Christin, « La parole objet : les calligrammes du *Glossaire* : j'y serre mes gloses de Michel Leiris », dans *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 142-152.

⁵³⁰ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 250.

tout cas, l'écriture du *Glossaire* est la suite logique de celle de *Simulacre*, comme il le précise dans son *Journal* :

Glossaire j'y serre mes gloses (exploiter la valeur détonante des mots, les disséquant à la manière chirurgicale ; quelques poèmes-figures, – non calligrammes mais « pentacle »). Suite de *Simulacre* : il ne s'agit plus d'assembler des mots comme au hasard, pour voir ce qu'ils engendrent, mais de scruter chaque mot à part⁵³¹.

Comme l'indique Guy Poitry, « l'implicite, l'elliptique, voire l'énigmatique règnent en maîtres »⁵³² dans les poèmes de *Simulacre* et, dans ce recueil, le poète conviait le lecteur à partager sa « nuit intérieure »⁵³³. Le travail sur le langage du *Glossaire* est en revanche tourné vers autrui, même s'il s'adressait avant tout aux compagnons en surréalisme de Leiris. *Le Glossaire* visait ainsi, hypothétiquement, à leur fournir la « matière première du langage » qu'à leur tour, ils pourraient transformer :

C'est ce fantasme d'une telle localisation [celle de la « matière première du langage »] sous les espèces d'une liste portative que réalise, en dernière analyse, le *Glossaire*⁵³⁴.

Le Glossaire s'apparente à un pastiche de dictionnaire et ce « détournement » ne fut pas le seul du genre entrepris par les surréalistes. Éluard et Péret, par exemple, proposèrent, cette même année 1925, les *152 proverbes mis au goût du jour*. Cependant :

La particularité de Leiris plus que tout autre est d'avoir su concilier par la forme la plus méthodique cette visée collective et l'exigence personnelle d'une réappropriation idiolectale de sa langue⁵³⁵.

Le « ticket d'entrée » de Leiris

Leiris avait été l'un des derniers de la rue Blomet à se joindre au mouvement dirigé par Breton et ses travaux sur le *Glossaire* furent en quelque sorte son « ticket d'entrée » dans le groupe. Soucieux de s'intégrer plus avant et très admiratif des engagements politiques de Desnos et de Limbour notamment, Leiris tint à s'illustrer, en juillet 1925, par ses déclarations contre la guerre du Rif et celles-ci lui valurent quelques contusions. En novembre 1925, la première exposition surréaliste eut lieu à la galerie Pierre. André Masson, avec l'accord de son marchand, y participa ainsi que Picasso. Masson avait passé l'essentiel de l'année 1925 dans le

⁵³¹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, éd. établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 218.

⁵³² Guy Poitry, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, op. cit., p. 126.

⁵³³ *Ibid.*, p. 129.

⁵³⁴ Pierre-Henri Kleiber, op. cit., p. 187, note 1.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 192.

Midi. Le peintre n'avait donc suivi qu'à distance les activités du groupe surréaliste. Il avait cependant envoyé, à plusieurs reprises, des contributions à *La Révolution surréaliste*.

Une épouse avisée

Affermi par ses récents engagements et par ses débuts « littéraires », Leiris redemanda en mariage, à l'été 1925, « Zette » – Louise Godon, la fille naturelle de Lucie Kahnweiler, présentée comme sa jeune sœur –. Cette fois-ci, elle accepta et ils se marièrent en février 1926. Leiris, qui n'avait pas de ressources et vivait jusque-là chez sa mère, vint habiter avec Zette chez les Kahnweiler à Boulogne. Progressivement, Leiris supporta avec difficulté cette situation. Bien que marié, il continuait en effet à pratiquer ses sorties nocturnes avec ses compagnons. Son malaise se trouva par ailleurs accentué par les critiques qu'il recevait d'André Breton et d'autres « collègues » surréalistes pour son mariage « bourgeois » – Louise ne le suivait nullement dans ses activités – et pour ses publications dans des revues non « autorisées ». La politique s'en mêla également en fin d'année 1926 lorsqu'il fut question d'une adhésion des surréalistes au Parti Communiste. Jacques Baron, un proche de Leiris, suivit le mouvement. Desnos, Tual et Leiris hésitaient fortement. Masson, parti à nouveau depuis mai 1926 dans le Midi, resta sur sa réserve. Artaud et Soupault furent bientôt exclus du mouvement. Quant à Leiris, il se décida finalement à adhérer au PC et rejoignit en début d'année 1927 une cellule de Boulogne. Très rapidement, il fit le constat qu'il n'avait rien d'un militant. Cet épisode de dissensions l'éprouva fortement et Leiris entra à nouveau dans une phase de neurasthénie comme il en avait souvent lors de périodes difficiles.

En épouse avisée, Zette suggéra alors à son mari de rejoindre Limbour en Égypte, où il était enseignant. Leiris resta plusieurs mois en Égypte puis en Grèce. Ce premier voyage en autonomie lui permit de gagner en assurance. Il y trouva également l'inspiration pour écrire *Aurora*, son premier ouvrage relevant du genre – l'autobiographie – qui caractérisera son œuvre littéraire. Lorsqu'il rentra à Paris, Leiris donna encore quelques contributions au mouvement surréaliste. Mais, dès le début de l'année 1928, le groupe de la rue Blomet, Masson, Desnos, Limbour, Tual et Leiris, avait largement repris son autonomie par rapport aux surréalistes « orthodoxes ».

Leiris renoue avec Bataille : premiers pas en ethnologie

S'éloignant du surréalisme, Leiris se rapprocha de son ami Georges Bataille, qui n'avait, lui, jamais été séduit par ce mouvement. Dès l'automne 1925, Bataille s'était initié à l'ethnologie, en suivant les cours de Marcel Mauss, Paul Rivet et Lucien Lévy-Bruhl à l'Institut

d'ethnologie qu'ils venaient de fonder à l'université de Paris. Bataille, désormais collaborateur de plusieurs revues d'art et d'archéologie, initia son ami à cette discipline naissante. Il publia également en 1928, sous un nom d'emprunt, *Histoire de l'œil*, un roman noir érotique – illustré par Masson – inégalé en violence et en frénésie. L'ouvrage fascina Leiris qui, plus tard, s'en inspira lorsqu'il entreprit d'écrire *L'Âge d'homme*.

L'anathème de Breton

Leiris et Masson rompirent de fait avec Breton en février-mars 1929 même si ce dernier ne jeta l'anathème sur l'ensemble des « dissidents » qu'en décembre 1929. Breton fit en effet paraître à cette date *Le Second Manifeste du surréalisme* où il s'en prenait notamment à Masson et Leiris mais également à Limbour, à Soupault, à Vitrac, à Naville, à Baron, à Duchamp, à Ribemont-Dessaignes, à Queneau, à Prévert, à Morise etc. et surtout à Bataille. Ce dernier ainsi que Desnos réagirent violemment.

Leiris partie prenante de *Documents*

Bataille avait cependant, depuis le début de cette année 1929, d'autres centres d'intérêt que ces polémiques avec la rue Fontaine. Il avait en effet participé, avec Georges-Henri Rivière et Carl Einstein, à la création de la revue *Documents*. Bataille en assura le secrétariat général et, de fait, la direction rédactionnelle. L'une des originalités de cette revue fut de mêler l'ethnographie et l'art contemporain, permettant ainsi un dialogue entre les artistes et les universitaires. Cette publication était financée par le marchand d'art Georges Wildenstein, un « collègue » de Kahnweiler avec qui il entretenait des relations cordiales. Carl Einstein, qui assurait en titre la direction de la revue, était, lui, un ami proche de Kahnweiler. Il était arrivé à Paris en 1928. Historien d'art, Einstein était réputé pour avoir publié les premiers ouvrages sur l'art africain et ce fut à ce titre que Georges-Henri Rivière le fit entrer au comité de direction de la revue. Quant à Rivière lui-même, c'était un ami de jeunesse de Leiris. Lorsque Bataille proposa à Leiris d'assurer le secrétariat de rédaction de *Documents* en remplacement de Limbour, il fit donc de cette revue à la fois le point de rassemblement des dissidents du surréalisme et une sorte d'annexe des éditions de la galerie Simon. La plupart des collaborateurs de *Documents* avaient été – ou allaient être – édités, en effet, par Kahnweiler. Le premier numéro de la revue parut en avril 1929. Il y eut quinze parutions jusqu'en janvier 1931. Leiris – à vingt-huit ans ! – y trouva donc son premier emploi salarié. Il s'acquitta tant bien que mal de ses tâches de secrétariat et de coordination. Il contribua également à la revue en y faisant paraître notamment un article sur Joan Miró ainsi que le premier article publié sur Giacometti.

Le sculpteur lui avait été présenté par Masson et ils étaient devenus des amis proches. L'ami Masson ne fut bien sûr pas oublié et ce fut Carl Einstein qui signa dans le second numéro de *Documents* une présentation originale de son œuvre sous le titre « André Masson : étude ethnologique ». Le peintre avait d'ailleurs bénéficié d'une seconde exposition personnelle en avril 1929 à la galerie Simon.

L'aide du docteur Borel, comme Bataille

Malgré sa situation plus stable, Leiris traversa à l'automne 1929 une nouvelle passe difficile. Bataille, en accord avec Zette, lui conseilla une psychanalyse et il s'adressa au docteur Borel. Leiris se fit ainsi « soigner » jusqu'en 1936, n'interrompant sa cure que lorsqu'il partit en Afrique. Après une période initiale où son état empira, cette psychanalyse eut un effet positif sur le comportement de l'écrivain qui jusque-là abusait de l'alcool et, par moments, des drogues. Elle influença également son œuvre littéraire. À partir de 1930, en effet, Leiris délaissa, pour l'essentiel, la poésie et se tourna vers l'écriture autobiographique.

Un premier projet d'édition du *Glossaire* en 1929

Leiris avait confié à Kahnweiler son manuscrit du *Glossaire* en 1926 – du moins une version du « répertoire » à cette date, car il le remaniait constamment⁵³⁶. Le marchand pensa sans doute qu'il était temps de le publier et la parution de l'ouvrage fut annoncée en fin d'année 1929, avec, semble-t-il, un accompagnement de gravures sur bois par Masson⁵³⁷. À la suite cependant du « jeudi noir » du 24 octobre 1929 à la bourse de New-York, le monde plongea dans la crise. Pressentant qu'il ne trouverait donc aucun souscripteur, Kahnweiler repoussa le projet et aucun titre ne parut en 1930. Le départ momentané de Masson pour rejoindre le marchand Paul Rosenberg – de janvier 1931 à novembre 1933 – contribua aussi, sans doute, à repousser par la suite cette édition.

La mission Dakar-Djibouti : le consensus de son entourage

En fin d'année 1929, l'ethnologue Marcel Griaule était rentré d'une mission en Abyssinie. Soutenu par ses collègues et amis Rivière et Rivet, il projetait une expédition traversant l'Afrique de Dakar à Djibouti. Elle était destinée, essentiellement, à accroître les collections du

⁵³⁶ L'historique des manuscrits du *Glossaire* est explicité en référence : Catherine Maubon, Louis Yvert, « Le manuscrit Doucet du *Glossaire* de Michel Leiris », dans *Doucetlittérature*, les amis de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, source [consultée le 05/06/2017] : <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article61>. La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet a récemment acquis le manuscrit du *Glossaire* dans sa version prévue pour être éditée en 1929.

⁵³⁷ Lawrence Saphire, Patrick Cramer, *André Masson : catalogue raisonné des livres illustrés*, op. cit., p. 46.

musée d'Ethnographie du Trocadéro que dirigeait Rivet depuis 1928. Sur les conseils de Rivière, Griaule proposa à Leiris, rencontré à la revue *Documents*, de participer à la mission en tant que secrétaire-archiviste. Malgré sa cure en cours, Leiris cherchait toujours sa voie et ses relations avec Zette étaient pour le moins décousues. Avec son accord, et le soutien de son médecin, le docteur Borel, Leiris décida de participer à l'aventure, pensant que les difficultés pratiques qu'il aurait à affronter l'aideraient à se stabiliser. Une large part de romantisme Conradien et de « rêve d'Afrique » joua néanmoins un rôle dans sa décision. Leiris passa l'essentiel de l'année 1930 à se préparer pour la mission. Celle-ci fut officialisée le 31 mars 1931 et Leiris s'embarqua pour Dakar le 19 mai 1931.

Des qualités insoupçonnées

Contre toute attente, Leiris fut l'un des quatre membres de l'expédition – avec notamment son chef Griaule – à l'accomplir jusqu'au bout, montrant une capacité certaine d'adaptation et une résistance physique insoupçonnée. Le peintre de la galerie Simon Gaston-Louis Roux, par exemple, – qui fut recruté comme peintre officiel de l'expédition sur les conseils de Leiris – ne rejoignit la mission qu'en juillet 1932. Il n'y participa donc que huit mois. Leiris acquit vite au contact de ses collègues la rigueur nécessaire aux enquêtes menées et s'acquitta consciencieusement de ses tâches de secrétariat et de classement des archives du groupe. Il tenait notamment le journal de l'expédition.

En porte-à-faux avec ses convictions

Leiris fut cependant déçu par les aspects « bureaucratiques » de sa fonction. Quand il réalisa, par ailleurs, qu'il participait, sous certains aspects, à une vaste entreprise de razzia d'objets – qui présentaient une haute valeur symbolique pour les populations que la mission « étudiait » –, Leiris se sentit en porte-à-faux avec ses convictions. Des tensions apparurent également avec Griaule à propos du journal que Leiris tenait puisque, soucieux du succès de son entreprise, le chef de la mission était moins « anticolonialiste » que lui.

Des retombées limitées et une nouvelle phase de dépression

La mission fut de retour en février 1933. Plus ou moins en accord avec Griaule, Leiris souhaita publier son journal de l'expédition, hors toute étude scientifique. Il en avait donné des extraits pour le premier numéro de la revue *Minotaure*, nouvellement fondée par Albert Skira et Tériade. Il avait ensuite composé lui-même le deuxième numéro de cette revue – qui prolongeait en quelque sorte *Documents* – entièrement consacré à la Mission Dakar-Djibouti. Quant à l'édition de son journal dans son ensemble, il avait déjà demandé à Zette et à

Kahnweiler de prendre les contacts nécessaires auprès de Gallimard. *L'Afrique fantôme* parut en avril 1934 avec un succès mitigé. Cette publication, qui était susceptible de discréditer la Mission, fut mal perçue par Griaule, par Mauss et par Rivet. Leiris ne bénéficia donc pas des retombées personnelles qu'il escomptait de sa participation à cette expédition. Ses relations avec Zette, par ailleurs, n'étaient pas meilleures. Empreint de malthusianisme, Leiris se refusait notamment à avoir des enfants et Zette n'eut d'autres choix que d'avorter à plusieurs reprises. L'atmosphère politique, enfin, était devenue délétère. Leiris avait refusé de suivre Bataille à l'AEAR – l'association des écrivains et artistes révolutionnaires – mais il signa « l'Appel à la lutte » à la suite des événements du 6 février 1934. Face à ces difficultés de tous ordres, Leiris replongea dans une phase dépressive et alcoolique et dut à nouveau avoir recours aux soins du docteur Borel.

Une bouffée d'air espagnol

L'Espagne et Barcelone en particulier faisaient à l'époque figure de havre libéral depuis l'instauration de la république en 1931. Un peu ragaillardi par l'aide de son psychanalyste, Leiris accepta, en août 1934, de se joindre avec Zette à un périple en Espagne avec les Kahnweiler et les Roux. Ils rejoignirent à Tossa del Mar André Masson et Rose Maklès qui venaient de s'y installer. Ils assistèrent également, avec Picasso, à une corrida. Ce voyage fut pour Leiris une bouffée d'air frais et l'occasion d'une réconciliation avec Zette et les Kahnweiler.

Une période difficile pour Masson

De 1931 à 1934, Masson avait traversé une période difficile au moment, à peu près, où Leiris participait à la Mission Dakar-Djibouti. Sur le plan personnel, il s'était d'abord séparé de sa première épouse, Odette, puis de sa nouvelle compagne Paule Vézelay avant de rencontrer Rose Maklès, la sœur de Sylvia Bataille. Masson l'épousera en décembre 1934. En début d'année 1931, le peintre avait également rompu son contrat avec Kahnweiler alors que le marché de l'art était en pleine crise. Sur les conseils de Picasso, il avait rejoint Paul Rosenberg. Son nouveau marchand avait organisé sa troisième exposition dédiée en octobre 1932 au cours de laquelle le peintre avait présenté notamment la série des toiles des *Massacres*. Vite déçu cependant par l'« accompagnement » limité reçu de Rosenberg, Masson renoua avec Kahnweiler en novembre 1933. Du fait de ses moyens limités par la crise du marché de l'art qui sévissait encore, Kahnweiler s'associa avec Georges Wildenstein pour assurer la totalité des ventes du peintre. Masson souhaita enfin prendre du champ par rapport aux événements

politiques parisiens. À la suite notamment des évènements de février 1934, Masson et Rose Maklès décidèrent de s'établir en Espagne et ils s'installèrent à Tossa del Mar en juin 1934.

Leiris s'affirme comme ethnographe et comme écrivain

Alors même qu'il était en Afrique, Leiris avait décidé d'approfondir son nouveau « métier » d'ethnologue – ou plutôt d'ethnographe comme il préférerait se désigner –. Revenu en France, il suivit des cours à l'École pratique des hautes études. En juin 1934, la présentation de son mémoire sur la langue secrète des dogons fut ajournée du fait de son manque de rigueur. Leiris le soutint, remanié, quatre ans plus tard. Cet épisode ne l'empêcha pas d'intégrer, en juillet 1934, le Musée d'Ethnographie où il travailla en fait jusqu'en 1948.

Dès le printemps 1934, Leiris s'était par ailleurs attelé à son grand œuvre autobiographique qui devint *L'Âge d'homme*. En fin d'année 1934, il reprit des textes anciens comme *Lucrèce*, *Judith et Holopherne* – jamais publiés – pour les intégrer à l'ouvrage qui fut achevé à l'automne 1935. Leiris proposa son texte à Paulhan. Celui-ci l'accepta mais, du fait sans doute de l'insuccès de *L'Afrique fantôme*, n'envisagea pas de le faire paraître dans l'immédiat.

En juin 1936, le Front Populaire remporta les élections. Parmi les actions significatives entreprises par le gouvernement Blum dans le domaine de la culture, l'une concernait particulièrement Leiris : la création du Musée de l'Homme, qui prenait la suite du Musée d'Ethnographie. La conception de ce musée-laboratoire fut l'œuvre de Rivet, son premier directeur, et de son équipe, dont faisait partie Leiris.

Retour d'Espagne : l'exposition Masson et l'union sacrée autour de *Minotaure*

Les Leiris et les Queneau étaient en vacances en Espagne – comme ce fut souvent le cas – en juillet 1936 quand éclata la rébellion du général Franco. Les deux couples durent être rapatriés. Quant aux Masson, ils rentrèrent en France en novembre. Pendant son séjour à Tossa del Mar, Masson était resté en relation étroite avec ses amis parisiens, Leiris, Limbour, Miró, Bataille, Baron, etc. qui vinrent pour la plupart le voir en Espagne. Il faisait parvenir régulièrement ses tableaux à Kahnweiler qui, dès son retour, mit sur pied une exposition sur sa production récente – André Masson : Espagne 1934-1936 –. Celle-ci eut un grand retentissement du fait notamment du contexte politique prévalant en Espagne et en France. Masson renoua également avec Breton, participant ainsi à une sorte d'union sacrée à la fois politique – antifasciste – et esthétique autour de la revue *Minotaure*. Il participa, par exemple,

à l'importante exposition surréaliste internationale qui se tint en 1938 à Paris à la galerie Beaux-Arts.

Bataille et corridas

Parallèlement à son activité principale en ethnologie, Leiris s'associa en 1937-1938 à divers projets, comme la création, avec Bataille et Roger Caillois, du « collège de sociologie » ou la fondation de la « Société de psychologie collective » qui associait les docteurs Allendy et Borel, le même Bataille etc. Leiris entreprit également de publier deux ouvrages sur la tauromachie, *Impression de tauromachie* en août 1937 et *Miroir de la tauromachie* en juillet 1938. Cet « art », auquel il avait été initié par Picasso, le fascinait et l'intéressait aussi en tant qu'objet d'étude ethnologique. Les deux ouvrages furent édités par Guy Lévis Mano et illustrés par Masson, devenu, lui aussi, un *aficionado*. Sur le plan de ses activités professionnelles, Leiris put, enfin, soutenir son mémoire à l'EPHE en juin 1938. Ce fut donc en tant qu'ethnologue diplômé qu'il participa, ce même mois, à l'inauguration du Musée de l'Homme.

La publication, enfin, de *L'Âge d'homme* et du *Glossaire*

En 1939, Gallimard se résolut à publier *L'Âge d'homme*. Leiris dut réécrire l'avant-propos. Le livre parut en juin mais passa inaperçu, du fait sans doute des événements politiques en cours. Il en fut de même du *Glossaire*, paru peu après.

L'année précédente, Kahnweiler s'était décidé à reprendre son activité d'édition. Il l'avait interrompue en 1931 du fait de la crise en faisant paraître, cette année-là, *L'Anus solaire* de Bataille illustré par Masson. Le marchand avait suspendu en 1929 un premier projet d'édition du *Glossaire* et, pour cette reprise de ses publications, il tint à faire paraître ce texte de son genre par alliance, resté pour l'essentiel inédit jusque-là. Leiris reprit et compléta le « répertoire » établi en 1929, lui-même très largement augmenté, comme nous l'avons indiqué, par rapport aux premiers éléments publiés en revue en 1925 et 1926. Le marchand demanda évidemment à Masson de l'illustrer, comme cela avait été prévu en 1929. Les gravures apparaissant dans l'ouvrage furent bien exécutées à cette période, 1938, puisque, d'après les spécialistes du peintre, leur style relève de sa « seconde période surréaliste »⁵³⁸. Quelques-unes de ces illustrations parurent d'ailleurs la même année dans le n° 11 de la revue *Minotaure*.

⁵³⁸ Pierre-Henri Kleiber, *op. cit.*, p. 200 note 1.

Des « gloses pictographiques »

Pour la plupart de ses travaux d'illustration – déjà très nombreux en 1938 –, Masson avait pratiqué l'eau-forte ou la pointe-sèche. Or il retint, pour le *Glossaire*, la lithographie, comme il l'avait fait en 1924 pour accompagner les poèmes de *Simulacre* du même Leiris. Il s'agissait sans doute, à l'époque, de faciliter leur travail de création commune rue Blomet. Mais pour le *Glossaire*, Masson œuvra seul en disposant du texte de son ami. Nous ne savons donc pas précisément les raisons de son choix⁵³⁹. Masson conçut 16 lithographies, une pour la couverture (illustration 1-84) et 15 dans et hors le texte (illustrations 1-85 et 1-86). La lithographie de couverture mêle des motifs, le titre, le nom de l'auteur et les initiales du peintre. Quant aux illustrations internes à l'ouvrage, il s'agit de « gloses pictographiques », sortes de rébus imagés, correspondant à un choix de 15 mots du glossaire⁵⁴⁰. Texte et images sont donc particulièrement homogènes dans cette édition.

Une réalisation concertée de l'ouvrage

Les deux amis s'impliquèrent de très près dans la conception du livre. Ils approuvèrent tous deux le « petit » format du *Glossaire*, 17 x 12 cm, voisin de celui de *Ximénès Malinjoude*. Leiris se chargea, pour l'essentiel, de la maquette de l'ouvrage qu'il remania d'ailleurs jusqu'au dernier moment. Quant à Masson, il intervint sur la mise en page, le choix de corps etc.⁵⁴¹. Cette édition apparaît comme exceptionnelle à deux titres parmi les productions jusque-là de Kahnweiler : l'ouvrage est paginé et les illustrations comportent une légende. Leiris et Masson donnaient ainsi au lecteur du *Glossaire* la clef des « rébus » qu'ils proposaient, ce à quoi Picasso – ou peut-être Kahnweiler –, par exemple, s'était refusé dans *Saint Matorel*... Il faut sans doute voir là une concession du marchand à l'exercice de « pastiche » d'un dictionnaire auquel s'étaient prêtés Leiris et Masson.

Une équivalence sémiotique

S'intéressant en premier lieu à des ouvrages illustrés de poésie ou de prose poétique, les historiens du livre comme François Chapon ou Yves Peyré ne font que de rapides allusions au *Glossaire*, considéré sans doute comme un livre hors-norme du fait de sa présentation en répertoire.

⁵³⁹ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales, op. cit.*, p. [3].

⁵⁴⁰ Pierre-Henri Kleiber, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁴¹ Françoise Levailant, « Le prétexte du livre, André Masson graveur et lithographe », dans *André Masson, livres illustrés de gravures originales, op. cit.*, p. [3].

François Chapon cite bien le *Glossaire* comme exemple de littérature à la « verve acidulée » particulièrement appréciée par Kahnweiler, au même titre que les textes d'un Max Jacob, d'un Radiguet ou d'un Satie⁵⁴². Toutefois, si l'historien commente largement la maîtrise atteinte par Masson dans son art de l'illustration,

Cette façon, chez lui [Masson], de toujours ramener les prospections de sa culture littéraire et sa fraternité spirituelle avec les poètes, à l'aire précise où l'œil transmet ses ordres à la main en fonction de cet espace et de ses lois, nous montre dans quelle indépendance de transcription et dans quelle communion de pensée Masson a illustré Limbour, Leiris ou Desnos⁵⁴³.

il ne mentionne pas explicitement le *Glossaire* parmi les réussites du peintre, a contrario de *Soleils bas*, de *Simulacre* ou encore de *L'Anus solaire*.

De manière assez similaire, le *Glossaire* n'est cité par Yves Peyré qu'en tant que prolongement de *Simulacre*, précédente œuvre commune de Leiris et de Masson⁵⁴⁴. L'historien ne retient pas l'ouvrage dans son anthologie, considérant sans doute que celui-ci se situe aux limites du corpus étudié⁵⁴⁵.

Le *Glossaire* apparaît pourtant comme un exercice d'illustration – certes particulier – où les gloses verbales et pictographiques se répondent parfaitement. Jacques Carion et Myriam Watthee-Delmotte perçoivent ainsi dans le *Glossaire* la même « équivalence sémiologique entre Leiris et Masson » que celle qu'ils avaient identifiée pour *Simulacre* :

À nouveau, le commentaire de l'œuvre poétique est transposable à celle du peintre : les « mots violés, autopsiés, disséqués » du poète trouvent bien chez Masson leur équivalence iconique⁵⁴⁶.

« Pour empuantie que soit la scène... »

La souscription du *Glossaire* fut ouverte au printemps 1939 alors que le conflit approchait. La présentation de l'ouvrage évoque d'ailleurs la situation, en soulignant que :

[...] pour empuantie que soit la scène, le monde ne saurait devenir si fermé qu'il n'y reste un peu de place pour le jeu⁵⁴⁷.

Glossaire, j'y serre mes gloses fut imprimé le 9 août 1939. Le 3 septembre, la France et l'Angleterre déclarèrent la guerre à l'Allemagne et, le 14 septembre, Michel Leiris fut mobilisé

⁵⁴² François Chapon, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁴⁴ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁴⁶ Jacques Carion et Myriam Watthee-Delmotte, « De l'illustration littéraire au livre de dialogue : le cas du surréalisme, l'exemple d'André Masson », dans *Théories et lectures de la relation image-texte*, Jean-Louis Tilleuil (dir.), *op. cit.*, p. 141.

⁵⁴⁷ *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler...*, exposition, *op. cit.*, p. 28.

en tant que chimiste pour rejoindre en Algérie un groupe d'expérimentation d'armes secrètes. Le *Glossaire* fut donc diffusé alors que Leiris était en Algérie⁵⁴⁸. Quelques mois plus tard, devant l'invasion allemande, les Masson devront quitter Lyons-la-Forêt pour l'Auvergne, puis pour Marseille et finalement pour les États-Unis.

Pour la seconde fois, la guerre avait interrompu les entreprises d'édition de Kahnweiler.

⁵⁴⁸ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 394.

Annexe 2

Corpus des éditions de Kahnweiler

Corpus des éditions de la galerie Kahnweiler (1909-1914)

Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1909, non paginé [84] p.

Max Jacob, *Saint Matorel*, illustré d'eaux fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1911, non paginé [104] p.

Max Jacob, *Les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1912, non paginé [156] p.

Max Jacob, *Le siège de Jérusalem : grande tentation céleste de saint Matorel*, illustré d'eaux fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1914, non paginé [158] p.

Corpus des éditions de la galerie Simon (1920-1940)

Fritz Vanderpyl, *Voyages*, illustré de gravures sur bois par Vlaminck, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1920, non paginé [27] p.

Max Jacob, *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P. T. T.*, conte philosophique illustré de quatre lithographies hors-texte par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [19] p.

André Malraux, *Lunes en papier*, petit livre où l'on trouve la relation de quelques luttes peu connues des hommes, ainsi que celle d'un voyage parmi les objets familiers, mais étranges, le tout selon la vérité et orné de gravures sur bois également très véridiques par Fernand Léger, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [40] p.

Maurice de Vlaminck, *Communications : poèmes & bois gravés*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [14] p.

Raymond Radiguet, *Les Pélican*, pièce en 2 actes, illustrée d'eaux-fortes par Henri Laurens, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [28] p.

Erik Satie, *Le piège de Méduse*, comédie lyrique en 1 acte avec musique de danse du même Monsieur, ornée de gravures sur bois par M. Georges Braque, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [36] p.

- Pierre Reverdy, *Cœur de chêne*, illustré de gravures sur bois par Manolo, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1921, non paginé [43] p.
- Georges Gabory, *Le nez de Cléopâtre*, illustré de pointes sèches par André Derain, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1922, non paginé [72] p.
- Henry Hertz, *Le guignol horizontal*, illustré de lithographies par Josep de Togorès, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé [48] p.
- Antonin Artaud, *Tric trac du ciel*, illustré de gravures sur bois par Élie Lascaux, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé [16] p.
- Max Jacob, *La couronne de Vulcain*, conte breton, illustré de lithographies par Suzanne Roger, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1923, non paginé.
- Georges Limbour, *Soleils bas*, poèmes illustrés d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1924, non paginé [13] p.
- Armand Salacrou, *Le casseur d'assiettes*, pièce en 1 acte, ornée de lithographies par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé.
- Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [48] p.
- Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, tragédie en 15 actes, ornée d'eaux-fortes par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [64] p.
- Marcel Jouhandeau, *Brigitte ou La Belle au bois dormant*, illustré de lithographies par Marie Laurencin, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925, non paginé [28] p.
- Raymond Radiguet, *Denise*, illustré de lithographies par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926, non paginé.
- Robert Desnos, *C'est les bottes de 7 lieues. Cette phrase : « Je me vois »*, illustré d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, non paginé.
- Gertrude Stein, *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow": A Love Story*, orné de lithographies par Juan Gris, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926, non paginé [15] p.

Marcel Jouhandeau, *Ximenès Malinjoude*, illustré d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1927, non paginé [51] p.

Gertrude Stein, *A Village, Are You Ready Yet Not Yet*, a play in 4 acts, illustré de lithographies par Élie Lascaux, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1928, non paginé [21] p.

Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*, illustré de lithographies par C.-L. Roux [sic], Paris, Éditions de la galerie Simon, [1930], non paginé [27] p.

Georges Bataille, *L'anus solaire*, illustré de [trois] pointes sèches par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1931, non paginé [17] p.

Michel Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1939, 61 p.

Corpus des éditions de la galerie Louise Leiris (1940-1979)

Francis Ponge et Eugène de Kermadec, *Le verre d'eau*, recueil de notes et de lithographies, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1949, non paginé.

André Masson, *Carnet de croquis*, Vingt lithographies, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1950, non paginé.

Texte de Tchouang Tseu, *Sur le vif*, dix-sept lithographies d'André Masson, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1950, non paginé.

André Masson et Michel Leiris, *Toro*, lithographies en couleurs d'André Masson, avec un poème de Michel Leiris, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1951, non paginé [4] p.

André Masson, *Voyage à Venise*, lithographies en couleurs et texte d'André Masson, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1951-1952, non paginé.

Pablo Picasso, *Poèmes et lithographies*, 14 lithographies par Pablo Picasso, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1954, non paginé.

Michel Leiris, *balzacs en bas de casse et picassos sans majuscule*, lithographies de Picasso, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1957, non paginé [13] p.

André Masson, *Féminaire*, vingt et une eaux-fortes en couleurs, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1957, non paginé.

Georges Limbour, *Le calligraphe*, lithographies originales d'André Beaudin, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1959, non paginé [51] p.

Roland Dorcely, *S.O.S.*, gravures sur cuivre de Suzanne Roger, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1961, non paginé.

André Masson, *Trophées érotiques*, eaux-fortes de l'auteur, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1962, non paginé [17] p.

André Masson, *Jeux amoureux*, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1963, non paginé.

Georges Limbour, *La chasse au mérrou*, lithographies originales d'Yves Rouvre, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1963, non paginé [101] p.

Raymond Queneau, *Texticules*, lithographies originales de Sébastien Hadengue, Paris, Éditions de la galerie Louise Leiris, 1968, non paginé [93] p.

Annexe 3

Corpus des publications de Daragnès

Corpus de Daragnès « illustrateur indépendant »

Comme nous l'avons explicité dans le paragraphe « Sources », ce corpus correspond aux ouvrages illustrés par Daragnès édités ni par La Banderole ni par Émile-Paul frères et non imprimés *Au cœur fleuri*.

Les ouvrages présentés sur fond orangé sont pleinement illustrés et sont étudiés en détail au chapitre 5. Les publications décrites sur fond blanc, en revanche, ne comportent qu'une illustration restreinte (couverture, frontispice, etc.) ou sont des œuvres collectives pour lesquelles l'intervention de Daragnès est limitée. Elles ne font pas l'objet d'un examen détaillé.

Auteur	Titre	Illustrateur	Illustrations	Éditeur	Année	Tirage
E. Montier	<i>Les mois</i>	Daragnès	Illustré de la reproduction d'une aquarelle et de 12 bois en noir	Ehret	1912 jnp	np
H. de Régnier	<i>Les rencontres de M. de Bréot</i>	Daragnès	Illustré de lavis reproduits	Calmann-Lévy (Nouvelle collection illustrée)	1914 jnp	np [tirage > 10 000]
Tristan Bernard	<i>Mathilde et ses mitaines</i>	Daragnès	Illustré de lavis reproduits	Calmann-Lévy (Nouvelle collection illustrée)	1915 jnp	np [tirage > 10 000]
P. Verlaine	<i>Femmes</i>	[Daragnès]	Illustré de 31 bois en camaïeu	[Daragnès]	1917 jnp	226
P. Fort	<i>Ballades françaises : L'alouette, Fantaisies à la gauloise sur la vie, La guerre et l'amour</i>	Daragnès	Couverture ornée de la reproduction d'une aquarelle	L'Édition	1917 jnc	nc
C. Baudelaire	<i>Les pièces condamnées</i>	Daragnès	Illustré de 13 bois en sanguine	Leharanger-Coq	1917 (15/11 /1917)	392
O. Wilde trad. et préf. : H. D. Davray	<i>Ballade de la geôle de Reading</i>	Daragnès	Illustré de 25 bois en camaïeu	Léon Pichon [Daragnès]	1918 (15/01 /1918)	395
O. Wilde préf. de R. Ross	<i>Une tragédie florentine et fragments dramatiques inédits précédés de Mes souvenirs de Bernard Shaw</i>	A. Beardsley, Daragnès	Édition ornée d'un dessin de A. Beardsley, de 2 frontispices de Daragnès et d'une page autographe	C. Georges-Bazile	1918 jnp	np
E. A. Poe trad. : C. Baudelaire	<i>Le corbeau</i>	Daragnès	Illustré de 3 bois, dont un en camaïeu en frontispice	Léon Pichon	1918 (01/02 /1918)	371
H. de Régnier préf. : H. de Régnier	<i>Monsieur d'Amerœur Huit contes</i>	Daragnès	Illustré de 35 bois en noir	Georges Crès [Daragnès]	1918 (29/03 /1918)	590
H. de Régnier	<i>Le bon plaisir Roman</i>	Daragnès	Illustré d'un bois en deux tons en frontispice. Ornaments typographiques dessinés et gravés sur bois par P.-E. Vibert, Ciolkowski et Georges Aubert	Georges Crès (Les Maîtres du livre)	1918 (20/09 /1918)	1 498

F. de Curel	<i>La fille sauvage</i> Pièce en cinq actes	Daragnès	Illustré de 4 bois dont un en frontispice en deux tons et 3 en noir	Georges Crès (<i>Le Théâtre d'Art</i>)	1918 (10/12 /1918)	1 597
P. Fort	<i>Ballades françaises : Barbe-Bleue, Jeanne d'Arc et mes amours</i>	Daragnès	Couverture ornée d'un bois	L'Édition	1919 jnc	nc
P. Verlaine	<i>Les amies</i>	[Daragnès]	Illustré de 13 bois en camaïeu	À l'Enseigne de La Guirlande [Daragnès]	1919 jnp	280
R. L. Stevenson trad. : F. Causse-Maël avant-propos : P. Mac Orlan	<i>Les nuits des îles</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1919 jnc	nc
P. Louÿs	<i>Contes choisis</i>	Daragnès	Orné d'un bois en deux tons en frontispice	Georges Crès (<i>Les Maîtres du livre</i>)	1919 jnc	1 650
É. Bourges	<i>Le crépuscule des dieux</i>	Daragnès	Orné d'un bois en deux tons en frontispice	Georges Crès (<i>Les Maîtres du livre</i>)	1919 jnc	1 700
D. Defoe trad. : M. Dekobra	<i>L'étonnante vie du colonel Jack</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1919 jnc	nc
L. Chadourne	<i>Le maître du navire</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1919 jnc	nc
B. Shaw adapt. de l'anglais : L. Beaudoir	<i>Cashel Byron, gentleman et boxeur</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1919 jnc	nc
P. Claudel	<i>Protée</i> Drame satyrique en deux actes	Daragnès	Illustré de 28 bois en noir	N.R.F.	1920 (15/02 /1920)	400
G. de Nerval préf. : H. de Régnier	<i>La main enchantée</i>	Daragnès	Illustré de 30 bois en noir	Léon Pichon	1920 (30/03 /1920)	426
P. Mac Orlan	<i>À bord de l'Étoile Matutine</i>	Daragnès	Illustré de 43 gravures sur bois, dont 42 en noir et un frontispice colorié	Georges Crès	1920 (29/06 /1920)	1 161
R. L. Stevenson trad. : A. Savine et M. Georges-Michel	<i>Les hommes joyeux</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1920 jnc	nc
R. Kipling trad. : A. Savine et M. Georges-Michel avant-propos : P. Mac Orlan	<i>Chansons de la chambrée</i>	Daragnès	Illustré de 10 bois en noir dont un en frontispice	L'Édition française illustrée	1920 jnp	1590
J. London trad. : M. S. Joubert	<i>Le fils du loup</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1920 jnc	nc
J. London trad. : C. Cendrée	<i>Martin Eden</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1920 jnc	nc
trad. : A. Mary	<i>Les amours de Frêne et Galeran,</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1920 jnc	nc

	suivies du <i>Bel Inconnu</i>					
D. Defoe trad. : M. Dekobra	<i>Les pirateries du capitaine Singleton</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1920 jnc	nc
H. H. Ewers trad. : C. Adrienne et M. Henry	<i>Mandragore, histoire d'un être mystérieux</i>	Daragnès	Couverture et frontispice gravés sur bois	L'Édition française illustrée	1920 jnc	nc
A. de Nerciat préf. : P. Mac Orlan	<i>Le doctorat impromptu</i>	Jean de Guéthary [Daragnès]	Illustré de 6 bois coloriés au pochoir	Bayonne, aux dépens d'un groupe d'amateurs de La Guirlande [Daragnès]	1920 jnc	411
A. de Musset	<i>Gamiani ou deux nuits d'excès</i>	Jean de Guéthary [Daragnès]	Illustré de 15 bois en noir gravés par Aubert d'après les dessins de Daragnès	Chez un bourgeois de Paris, rue du Coq-Hardi [Daragnès]	1920 jnc	110
R. de Gourmont préf. : G.-Albert Aurier	<i>Le livret de l'imagier</i>	Daragnès	Illustré de 9 bois en noir et d'un frontispice en noir sur fond ocre	Le Sagittaire Simon Kra	1920 jnp	1 040
E. A. Poe trad. : C. Baudelaire	<i>Histoires grotesques et sérieuses</i>	Daragnès	Orné d'un bois en noir sur fond jaune en frontispice	Georges Crès (<i>Les Maîtres du livre</i>)	1921 jnc	1 985
C.-L. Philippe	<i>Marie Donadieu</i>	Daragnès	Illustré de 35 bois en noir sur fond ocre	Georges Mornay (<i>Les Beaux Livres</i>)	1921 (10/07/1921)	1 035
Stendhal avant-propos : H. Debraye	<i>Suora Scolastica, histoire qui émut tout Naples en 1740</i>	Daragnès	Illustré d'un frontispice et de 3 vignettes gravés sur bois en noir par Hoffmann d'après les dessins de Daragnès. Vignettes collées sur les pages de l'ouvrage	André Coq	1921 (09/1921)	881
R. Kipling trad. : R. d'Humières	<i>La lumière qui faillit</i>	Daragnès	Orné d'un bois colorié au pochoir en frontispice	Georges Crès (<i>Les Maîtres du livre</i>)	1922 jnc	1 955
P. Michel	<i>La révolte des singes. Contes</i>	Daragnès	Orné d'un bois en frontispice	La Maison du livre	1923 jnc	330
J. Darnetal	<i>Dissonances. Poèmes</i>	Daragnès	Orné d'une eau-forte en frontispice	Librairie de France	1923 jnc	nc
J. W. von Goethe trad. : G. de Nerval préf. : P. Mac Orlan	<i>Faust</i>	Daragnès	Illustré de 12 eaux-fortes en noir en hors-texte et de 34 vignettes en noir gravées sur bois	Éditions de la Roseraie	1924 (24/04/1924)	439
A. Gide	<i>Isabelle</i>	Daragnès	Illustré de 16 gravures au burin en noir dont 8 hors-texte et 8 en-têtes	Henri Jonquières (<i>Les Beaux Romans</i>)	1924 (30/09/1924)	1 226
L. Hervieu	<i>L'âme du cirque</i>	M. Andréu, J.-É. Blanche, P. Bonnard, A. Bourdelle, J. Cocteau, Daragnès, ..., L.-A. Moreau, ..., Picasso, etc.	Contribution de Daragnès : un dessin à la plume, rehaussé à l'aquarelle, reproduit par Jacomet	Librairie de France	1924 (30/10/1924)	403
E. Montfort	<i>La Belle Enfant ou l'amour à quarante ans</i>	Daragnès	Illustré de 27 bois en noir	Fayard (<i>Le Livre de demain</i>)	1925 (01/1925)	np [tirage > 20 000]

C. Perrault	<i>Contes</i>	Daragnès Laboureur, etc.	Contribution de Daragnès : un burin pour « Le Petit Poucet »	Au Sans Pareil	1928 jnc	340
26 écrivains : P. Valéry etc.	<i>D'Ariane à Zoé : alphabet galant et sentimental agrémenté de vers, de proses et de lithographies</i>	26 artistes : Daragnès etc.	Contribution de Daragnès : une lithographie pour « Sarah » de P. Mac Orlan	Librairie de France	1930 jnc	220
F. Carco	<i>Suite espagnole</i>	Daragnès	Illustré de 3 pointes-sèches en noir en hors-texte	Les Éditions de la Belle Page	1931 (15/11 /1931)	301
L. Kaldor	<i>Cinquante ans de typographie</i>	Daragnès	Orné d'une lettrine et d'un bois gravé	Louis Kaldor	1935 (20/04 /1935)	160
F. Naar	<i>Poésies de la dormeuse</i>	Daragnès	Illustré de 9 gravures sur cuivre en noir	Louis Kaldor	1935 (20/11 /1935)	156
R. Stéhelin	<i>Tentatives</i>	Daragnès	Orné d'une eau-forte placée en frontispice	Messein	1937 (jnc)	270
M. Maeterlinck	<i>La vie des abeilles</i>	Daragnès	Illustré de 18 bois en couleurs	Bruxelles, Éditions du Nord (<i>Les Gloires littéraires</i>)	1937 (20/11 /1937)	1 134
H. de Montherlant	<i>Les bestiaires</i>	Daragnès	Illustré de pointes-sèches	Bernard Grasset (vol. III des œuvres illustrées d'H. de Montherlant)	1938 jnc	nc
P. de Ronsard, J. du Bellay, L. Labé, etc. préf. : Y.-G. Le Dantec	<i>Les sonnets d'amour</i>	A. Dunoyer de Segonzac, Daragnès, R. Bonfils, C. Berg, M. Ciry, L.-A. Moreau, etc.	Chaque poème est illustré d'une gravure en taille-douce de chacun des artistes	Compagnie française des arts graphiques	1943 jnc	326
A. Billy, A. Arnoux, P. Mac Orlan, A. Warnod préf. J. Cain	<i>Les grands jours du 1^{er} arrondissement de Paris</i>	C. Bérard, Daragnès, Falké, Galanis, Touchagues	Illustré d'une eau-forte en frontispice de Daragnès, de 2 eaux-fortes en hors-texte et de 8 dessins in-texte de Galanis, de 2 eaux-fortes hors-texte et de 8 dessins in- texte de C. Bérard, de 2 eaux-fortes hors- texte et de 11 dessins in-texte de Falké, de 2 eaux-fortes hors-texte et de 7 dessins in-texte de Touchagues	S.I.P.E., pour les œuvres sociales du 1 ^{er} arrondissement de Paris	1945 jnc	1 100
P. Valéry, P. Éluard, Colette, etc. préf. : Général Koenig	<i>Jours de gloire : histoire de la libération de Paris</i>	Daragnès, Dignimont, Picasso, Touchagues	Illustré d'un frontispice gravé en mezzotinte par Daragnès, de 4 eaux- fortes en hors-texte et de 17 dessins dans le texte de Dignimont, d'une gravure au burin en hors-texte et de 2 dessins dans le texte de Picasso, de 4 eaux-fortes en hors-texte et de 25 dessins dans le texte de Touchagues	S.I.P.E., D. Lambusier	1946 jnc	1 070
D. Chevrier	<i>Amours, cendres et tombeaux. Poèmes d'un marin</i>	Daragnès	Orné d'un bois en frontispice	Éditions du Dauphin	1946 jnc	500
F. Mauriac, J. Giraudoux, L.-P. Fargue, H. Mondor, T. Maulnier, J. Paulhan, etc.	<i>Alternance</i>	J. Cocteau, Daragnès, É. Goerg, J.-É. Laboureur, M. Laurencin, A. Lhote, H. Matisse, etc.	Illustré d'une eau-forte de chacun des artistes (16 au total)	Le Gerbier	1946 jnc	340

F. Mauriac, G. Duhamel, P. Éluard, J. Maritain, J. Cassou, C. Aveline, J. Paulhan, Vercors, J. Schlumberger, A. Ulmann, M. Bernstein, etc.	<i>Épreuves dans l'ombre</i>	J. Chièze, Daragnès, D. Galanis, É. Goerg	Illustré d'un bois en hors-texte et à la justification du tirage par J. Chièze, d'un bois en page de titre répété sur la couverture et d'une lithographie en hors-texte par Daragnès et d'une lithographie en hors texte par Goerg et par Galanis	Groupe parisien de l'imprimerie clandestine	1946 jnc	500
D. Galanis	<i>Tombeau de Jean-Sébastien Galanis, disparu en mer pour la France</i>	D. Galanis, Daragnès	Illustré de 3 gravures hors-texte de Galanis et d'un burin de Daragnès	D. Galanis, imprimé par Daragnès	1949 jnc	150

Nota : np, tirage non précisé sur l'ouvrage ; nc, tirage non connu ; jnp, jour d'achèvement d'imprimerie non précisé sur l'ouvrage ; jnc, jour d'achèvement d'imprimerie non connu.

Corpus de Daragnès à La Banderole

Ce corpus rassemble les ouvrages publiés par La Banderole sous la direction artistique de Daragnès. Ils font l'objet d'une étude détaillée au chapitre 5 (ouvrages apparaissant sur fond jaune) à l'exception du premier et du dernier titre de cet ensemble. Le premier ne comporte qu'une illustration limitée (les reproductions de deux dessins de Rimbaud). La dernière publication n'est mentionnée ici que pour mémoire. Il s'agit du dernier livre illustré paru au nom de La Banderole mais après la reprise de cette « maison d'édition » par Crès, à un moment où Daragnès n'assurait plus la direction artistique de la collection.

Auteur	Titre	Illustrateur	Illustrations	Éditeur	Année	Tirage
A. Rimbaud	<i>Bateau ivre</i>	A. Rimbaud	Illustré de 2 dessins en couleurs d'A. Rimbaud	La Banderole	1920 (30/06/ 1920)	610
P. Mac Orlan	<i>Le nègre Léonard et Maître Jean Mullin</i>	Chas Laborde	Illustré de 18 dessins de Chas Laborde gravés sur bois par R. Dill en noir et en couleurs	La Banderole	1920 (05/12/ 1920)	1 061
R. Dorgelès	<i>Les croix de bois</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Illustré de 10 pointes sèches en noir et de 41 dessins clichés	La Banderole	1921 (18/01/ 1921)	600
A. Salmon	<i>L'amant des amazones</i>	Daragnès	Illustré de 15 compositions gravées sur bois et coloriées au pochoir	La Banderole	1921 (21/01/ 1921)	1 076
J. Swift trad. : L. de Wailly préf. : P. Mac Orlan	<i>Conseils aux domestiques</i>	Gus Bofa	Illustré de 17 bois en noir sur fond ocre	La Banderole	1921 (15/02/ 1921)	621
E. A. Poe trad. : C. Baudelaire préf. : J. Romains	<i>Les aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket</i>	P. Falké	Illustré de 34 bois en noir et en couleurs dont un frontispice, 28 têtes-de-chapitre, 4 dans le texte et un fleuron d'achevé d'imprimer	La Banderole	1921 (20/02/ 1921)	605
A. de Chamisso préf. : P. Mac Orlan	<i>La merveilleuse histoire de Pierre Schlémihl</i>	F. Siméon	Illustré de 17 bois en camaïeu dont un frontispice, 7 têtes-de-chapitre, 6 dans le texte et 3 vignettes	La Banderole	1921 (20/02/ 1921)	500
J. Renart trad. : A. Mary	<i>La pucelle à la rose</i>	L. Bouquet	Illustré de 26 bois tirés en bistre	La Banderole	1921 (25/04/ 1921)	860
A. Arnoux	<i>La nuit de Saint-Barnabé</i>	D. Galanis	Illustré de 23 gravures sur bois en noir	La Banderole	1921 (19/05/ 1921)	860
E. T. A. Hoffmann trad. : G. de Nerval préf. : Champfleury	<i>Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre</i>	L. Boucher	Illustré de 19 bois tirés en vert dont 4 hors-texte, 6 têtes-de-chapitre, 3 dans le texte et 6 vignettes	La Banderole	1921 (15/06/ 1921)	610
A. France	<i>Jocaste et le chat maigre</i>	Chas Laborde	Illustré de 31 pointes sèches en noir	La Banderole	1921 (30/09/ 1921)	761

R. Dorgelès	<i>La boule de gui</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Illustré de 5 pointes sèches en noir en hors texte et de 42 dessins clichés	La Banderole	1922 (18/01/ 1922)	600
J. Laforgue	<i>Moralités légendaires</i>	Daragnès	Illustré de 120 bois en noir et en sanguine dans le texte ou à pleine page	La Banderole	1922 (21/02/ 1922)	700
G. de Nerval	<i>Aventures burlesques et fantasques</i>	C. Le Breton	Illustré de 20 bois en noir dont un frontispice, 10 têtes-de-chapitre et 9 vignettes	La Banderole	1922 (28/02/ 1922)	610
C. Baudelaire	<i>Le spleen de Paris</i>	L. Hervieu	Illustré de 28 compositions hors-texte de L. Hervieu gravées sur cuivre par Schutzenberger et de 30 dessins clichés dans le texte	La Banderole	1922 (30/10/ 1922)	441
P. Loti	<i>Pêcheur d'Islande</i>	Daragnès	Illustré de 8 eaux-fortes en noir en hors-texte reproduites par héliogravure et d'un bois	La Banderole	1922 (20/12/ 1922)	1 025
O. Wilde trad. : C. Georges-Bazile	<i>La duchesse de Padoue</i>	C. Martin	Illustré de 8 eaux-fortes en noir hors-texte	La Banderole	1926 jnc	230

Nota : np, tirage non précisé sur l'ouvrage ; nc, tirage non connu ; jnp, jour d'achevé d'imprimer non précisé sur l'ouvrage ; jnc, jour d'achevé d'imprimer non connu.

Corpus de Daragnès chez Émile-Paul frères

Comme nous l'avons explicité dans le paragraphe « Sources », cet ensemble correspond aux ouvrages publiés par les éditions Émile-Paul frères sous la direction artistique de Daragnès. Nous distinguons les collections littéraires et deux collections particulières, « Portrait de la France » et « Ceinture du monde ». Ces dernières ne comportent que des frontispices. Elles ne font donc pas l'objet d'une étude détaillée au chapitre 5.

Collections littéraires

Ce répertoire liste les publications illustrées des éditions Émile-Paul frères parues de 1923, année de prise de fonction de Daragnès dans cette maison, à 1950. Les ouvrages pleinement illustrés publiés jusqu'en fin d'année 1939 (en vert) sont examinés en détail au chapitre 5. Un certain nombre d'éditions partiellement illustrées – ne comportant par exemple qu'un frontispice –, sont également mentionnées à titre de référence.

Auteur	Titre	Illustrateur	Illustrations	Éditeur	Année	Tirage
J. Giraudoux	<i>La prière sur la tour Eiffel</i>	Daragnès	Illustré d'un sujet de couverture, d'un bois en noir et d'une lettrine	Émile-Paul frères	1923 (31/08 /1923)	1 000
F. Jammes	<i>Pommes d'anis</i>	V. Hugo	Illustré de 8 gravures sur cuivre en noir dont une en frontispice et 7 en hors-texte	Émile-Paul frères	1923 (15/12 /1923)	765
P. Morand préf. M. Proust	<i>Tendres stocks</i>	Chas Laborde	Illustré de 14 eaux-fortes coloriées à la main dont une en couverture, une au titre et 12 dans le texte	Émile-Paul frères	1924 (30/01 /1924)	550
J. Giraudoux	<i>Visite chez le prince</i>	Daragnès	Orné d'une eau-forte en frontispice	Émile-Paul frères	1924 (25/02 /1924)	1 195
R. Dorgelès	<i>Le cabaret de la belle femme</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Illustré de 8 pointes sèches en noir en hors texte et de 50 dessins clichés	Émile-Paul frères	1924 (21/06 /1924)	640
J. de la Fontaine	<i>Le songe de Vaux</i>	P. Vera	Illustré de 15 bois gravés en noir dont un frontispice, 5 bandeaux et 9 vignettes	Émile-Paul frères	1924 (25/06 /1924)	500
P. Morand	<i>La fleur double</i>	Daragnès	Illustré d'un frontispice au burin en noir et de vignettes gravées sur bois tirées en bistre	Émile-Paul frères	1924 (30/10 /1924)	840
A. Maurois	<i>Ariel, ou la vie de Shelley</i>	H. David	Illustré de 40 bois gravés dont un frontispice en couleurs et 39 vignettes en noir	Émile-Paul frères	1924 (28/11 /1924)	1 600
A. Suarès	<i>Le livre de l'Émeraude. En Bretagne</i>	C. Cottet, A. Dauchez, L. Simon	Illustré de compositions de MM. C. Cottet, A. Dauchez, L. Simon, gravées à l'eau-forte par MM. Cottet et Dauchez	Émile-Paul frères	1924 jnc	nc
T. Derème	<i>L'enlèvement sans clair de lune ou les propos et les amours de M. Théodore Decalandre</i>	Pascin	Orné d'un portrait de l'auteur gravé sur cuivre	Émile-Paul frères	1924 jnc	1 055
V. Larbaud	<i>Fermina Marquez</i>	Chas Laborde	Illustré de 14 eaux-fortes en couleurs en couverture, frontispice et hors-texte	Émile-Paul frères	1925 (20/02 /1925)	364

P. Mac Orlan	<i>Marguerite de la nuit</i>	Daragnès	Illustré de 9 gravures au burin dont une frontispice en couleurs au repérage et 8 en noir	Émile-Paul frères	1925 (15/03 /1925)	570
Renouvelé par J. Marchand	<i>Cléomadès</i>	J. Lébédéff	Illustré de 20 bois tirés en rouge	Émile-Paul frères	1925 (10/04 /1925)	70
P. Morand	<i>Lewis et Irène</i>	J. Oberlé	Illustré de 15 eaux-fortes aquarellées au pochoir en frontispice et hors-texte	Émile-Paul frères	1925 (12/05 /1925)	500
H. Béraud	<i>Le martyr de l'obèse</i>	Gus Bofa	Illustré de 46 bois gravés dont une vignette de titre, 23 en-têtes en noir imprimés sur fond orangé et 22 culs-de-lampe en noir	Émile-Paul frères	1925 (20/05 /1925)	850
L. Chadourne	<i>Terre de Chanaan</i>	P. Falké	Illustré de 20 gravures sur bois en couleurs	Émile-Paul frères	1925 (10/09 /1925)	369
F. Mauriac	<i>Le baiser aux lépreux</i>	H. Mirande	Illustré de 18 lithographies en noir dont 2 sur les couvertures et 16 hors-texte	Émile-Paul frères	1925 (20/11 /1925)	316
P. Valéry	<i>La jeune Parque</i>	Daragnès	Illustré de 15 gravures en taille douce en noir	Émile-Paul frères	1925 (12/19 25)	225
P. Valéry	<i>Le problème des musées</i>	Daragnès	Vignettes au titre et à la couverture gravées sur bois	Émile-Paul frères (<i>Les Introuvables</i> 1 ^{er} série n° 3)	1925 jnc	30
J. Giraudoux	<i>Elpénor</i>	H. David	Illustré de 14 pointes-sèches en noir	Émile-Paul frères	1926 (15/01 /1926)	230
J. Giraudoux	<i>Juliette au pays des hommes</i>	Chas Laborde	Illustré de 17 eaux-fortes en couleurs dont un frontispice, 8 hors-texte et 8 têtes-de-chapitre	Émile-Paul frères	1926 (25/03 /1926)	317
J. de Lacretelle	<i>La vie inquiète de Jean Hermelin</i>	P. Falké	Illustré de 23 gravures sur bois tirées en bistre dont un frontispice, 6 têtes-de-chapitre et 16 culs-de-lampe	Émile-Paul frères	1926 (20/12 /1926)	225
A. Suarès	<i>Cressida</i>	H. David	Illustré de 33 gravures sur cuivre en noir dont 10 hors-texte	Émile-Paul frères	1926 (le jour de la Noël 1926)	225
J. Giraudoux	<i>Anne chez Simon</i>	Daragnès	Illustré de 3 tailles-douces coloriées dont un frontispice et 2 vignettes	Émile-Paul frères	1926 jnp	300
P. Mac Orlan	<i>Chronique des jours désespérés</i>	H. Mirande	Illustré de 17 lithographies en noir en hors-texte	Émile-Paul frères	1927 (15/03 /1927)	217
J. Laforgue	<i>Pierrot fumiste</i>	C. Martin	Illustré de 13 tailles-douces en couleurs dont un frontispice, 6 têtes-de-chapitre et 6 fins-de-chapitre	Émile-Paul frères	1927 (25/03 /1927)	207
P. Valéry, R. Allard, F. Carco, Colette, J. Cocteau, T. Derème, R. Escholier, G. Duhamel, J. Giraudoux, M. Jacob, E. Jaloux, J. de Lacretelle, V. Larbaud, P. Morand, P. Mac	<i>Tableaux de Paris</i>	P. Bonnard, E. Ceria, Daragnès, H. David, A. Dunoyer de Segonzac, Falké, Foujita, Chas Laborde, M. Laurencin, A. Marquet, C. Martin, Matisse, L.-A. Moreau, J. Oberlé, Pascin, Rouault, M.	Illustré de 5 lithographies (Bonnard, Daragnès, L. A. Moreau, Rouault, Utrillo) et de 20 eaux-fortes (Ceria, H. David, Falké, Foujita, Chas Laborde, Laurencin, Marquet, Martin, Matisse, Oberlé, Pascin, Segonzac, Van Dongen, Vlaminck, Waroquier)	Émile-Paul frères	1927 (10/06 /1927)	225

Orlan, A. Salmon, A. Suarès, C. Vildrac, J.- L. Vaudoyer, A. Warnod		Utrillo, Van Dongen, Vlaminck, H. de Warquier				
T. Derème	<i>Le zodiaque ou les étoiles sur Paris</i>	H. David	Illustré de 15 pointes-sèches en noir dont une sur la couverture, un titre gravé et 13 en-têtes	Émile-Paul frères	1927 (15/06 /1927)	225
E. Bove	<i>Mes amis</i>	Dignimont	Illustré de 14 eaux-fortes en noir dont un frontispice, 2 vignettes et 11 hors et dans le texte	Émile-Paul frères	1927 (15/11 /1927)	225
P.-J. Toulet	<i>La jeune fille verte</i>	H. David	Illustré de 22 eaux-fortes en noir dont une sur la couverture, un frontispice, une vignette en page de titre et 19 compositions dans le texte	Émile-Paul frères	1928 (10/01 /1928)	225
J. Giraudoux	<i>Amica America</i>	J. Mauny	Illustré de 20 pointes-sèches en noir dans et hors-texte	Émile-Paul frères	1928 (20/01 /1928)	225
T. Derème	<i>L'enfant perdu</i>	H. David	Orné d'un frontispice	Émile-Paul frères	1928 (22/05 /1928)	1 255
J. Giraudoux	<i>Siegfried et le Limousin</i>	Edy-Legrand	Illustré de 17 gravures en noir dont un titre gravé, 8 vignettes et 8 hors-texte	Émile-Paul frères	1928 (15/06 /1928)	225
J. Giraudoux	<i>Bella</i>	H. David	Illustré de 18 eaux-fortes en noir dont un frontispice, 9 têtes-de-chapitre et 8 planches hors-texte	Émile-Paul frères	1928 (30/08 /1928)	225
A. Godoy	<i>Colloque de la joie</i>	M. Lydis	Illustré de 24 vignettes colorées (masques de personnages)	Émile-Paul frères	1928 (21/11 /1928)	181
P.-J. Toulet	<i>Les trois impostures</i>	H. David	Illustré de 16 pointes-sèches en deux tons dont un titre-frontispice, 12 planches hors-texte et 3 vignettes	Émile-Paul frères	1929 (20/02 /1929)	225
F. Carco	<i>La bohème et mon cœur</i>	Daragnès	Illustré de 16 burins en noir dont un frontispice et 15 dans le texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1929 (le jour de mardi gras 1929)	105
F. Jammes	<i>Le roman du lièvre</i>	R. de la Fresnaye, Daragnès, Mailliez	Illustré de 13 compositions en couleurs gravées sur bois au repérage par Daragnès et par Mailliez d'après les gouaches de R. de la Fresnaye	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1929 (le jour de Pâ- ques 1929)	162
J.-G. Daragnès	<i>Jour de Pâques à Grenade</i>	Daragnès	Orné d'une eau-forte en noir en frontispice	Émile-Paul frères (<i>Les Introuvables</i> 3 ^e série n° 1)	1929 (20/12 /1929)	30
E. A. Poe	<i>Le corbeau</i>	M. Lydis	Orné d'un frontispice	Émile-Paul frères	1929 (jnc)	1 500
Alain- Fournier	<i>Le grand Meaulnes</i>	H. David, Daragnès	Illustré de 48 vignettes en couleurs gravées sur bois par Daragnès d'après les aquarelles d'Hermine David, de 43 culs- de-lampe tirés en camaïeu rose ou vert et de 45 lettrines	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1930 (le jour de Pâ- ques 1930)	181
T. Derème	<i>Caprice</i>	Daragnès	Orné d'une eau-forte en noir en frontispice	Émile-Paul frères	1930 (30/06 /1930)	820
J. Giraudoux	<i>Mirage de Bessines</i>	Daragnès	Orné d'une lithographie en frontispice	Émile-Paul frères	1931 (25/05 /1931)	900

A. Maurois	<i>Byron</i> (deux volumes)	H. David	Illustrés de 2 frontispices gravés sur bois en couleurs et de vignettes gravées sur bois en noir	Émile-Paul frères	1931 (20/06/1931)	1300
J. Giraudoux	<i>Judith</i> tragédie en trois actes	J.-É. Laboureur	Illustré de 6 pointes-sèches en noir dont une en couverture, une au titre, une hors-texte et 3 en tête-de-chapitre	Émile-Paul frères	1931 (31/10/1931)	250
Alain-Fournier	<i>Le grand Meaulnes</i>	B. Mahn	Illustré de 41 compositions en noir reproduites par phototypie dont un frontispice et 40 dans le texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès (phototypie par Duval)	1938 (01/10/1938)	1 947
P.-J. Toulet	<i>Les contrerimes</i>	Daragnès	Illustré de 65 bois gravés dont un en couverture tiré en sépia, un au titre et 63 vignettes en en-tête ou en cul-de-lampe des poèmes. Imprimé sur papier bleu	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1939 (01/05/1939)	2 040
R. M. Rilke trad. et pref. de M. Betz	<i>Chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke</i>	Daragnès	Orné de lettrines et de culs-de-lampe tirés en rose	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1940 (le jour des Rois 1940)	np
L'abbé Prévost	<i>Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut</i>	S. Sauvage	Illustré de gravures en couleurs	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1941 (le jour de l'Assomption 1941)	2 075
J. Giraudoux	<i>Combat avec l'image</i>	Foujita	Illustré d'un dessin de Foujita reproduit plusieurs fois	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1941 (jour de la Toussaint 1941)	1 100
M. Alcoforado intro. : G. Jean-Aubry	<i>Lettres portugaises</i>	D. Galanis	Illustré de gravures sur bois en noir : un frontispice, bandeaux, lettrines et culs-de-lampe	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1941 (le jour de Noël 1941)	2 050
T. Bouilhet	<i>L'orfèvrerie française au XX^e siècle</i>	Daragnès	orné de bois en bistre de Daragnès, 30 planches photographiques	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès	1941 (jnc)	500
T. Bouilhet	<i>L'art de la table</i>	Daragnès	orné de bois en bistre de Daragnès, planches photographiques	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès	1941 (jnc)	100
C. Baudelaire	<i>Les fleurs du mal</i>	D. Galanis	Illustré de 140 vignettes en sépia	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1942 (15/02/1942)	3 640
R. M. Rilke trad. M. Betz	<i>Les cahiers de Malte Laurids Brigge</i>	H. David	Illustré de 25 eaux-fortes : un titre frontispice, un en-tête, 23 hors-texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1942 (le Jeudi Saint 1942)	1 600
Alain-Fournier	<i>Le grand Meaulnes</i>	Dignimont	Illustré de 43 compositions en couleurs dont 40 hors-texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1942 (le jour de l'Ascension 1942)	2 060

A. de Musset	<i>Poésies choisies</i>	V. Le Campion	Orné de vignettes décoratives gravées sur bois	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1942 (14/07 /1942)	1 240
T. Corbière intro. et notes : Y.-G. Le Dantec	<i>Les amours jaunes</i> 2 volumes	A. Deslignères	Illustré de vignettes en couverture et dans le texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1942 (15/08 /1942)	1 240
C. Baudelaire	<i>Les fleurs du mal</i>	R. Wild	Illustré d'un frontispice et de 11 hors-texte en camaïeu de brun	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1942 (à la Toussaint 1942)	1 030
R. M. Rilke trad. et pref. de M. Betz	<i>Chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke</i>	Daragnès	Orné de lettrines et de culs-de-lampe tirés en rose	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprimerie aranéenne	1942 (11/19 42)	1 550
Mme de La Fayette	<i>La princesse de Clèves</i>	A.-É. Marty	Illustré de 41 compositions gravées sur bois dont une en frontispice et 40 dans le texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1942 jnc	1 041
J. Voilier	<i>Ville ouverte</i>	P. Valéry	Illustré de 12 lithographies en noir	Émile-Paul frères	1942 jnc	430
Y. de Constantin	<i>Les damnations</i>	J.-M. Bié	Illustré de 75 bois et de culs-de-lampe	Émile-Paul frères	1942 jnc	285
S. Mallarmé intro. : G. Jean-Aubry	<i>Les poèmes en prose</i>	R. Wild	Illustré de 30 vignettes en rose	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1942 jnc	2 140
T. Corbière	<i>Les amours jaunes</i>	E. Ceria	Illustré de 11 gravures (eaux-fortes ?) en noir en frontispice et en hors-texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1943 (à Pâques 1943)	1 030
R. M. Rilke trad. : M. Betz	<i>Poésie</i>	P. Jullian	Illustré de 16 gravures en noir en hors-texte et de lettrines	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1943 (à la Pentecôte 1943)	1 600
F. Jammes intro. : G. Jean-Aubry	<i>Élégies et poésies diverses</i>	E. Grau-Sala	Orné de vignettes sépia	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1943 (14/06 /1943)	1 230
A. Samain	<i>Poèmes pour la grande amie</i>	M. Mare	Orné de vignettes	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1943 (15/06 /1943)	1 230
Y. de Constantin	<i>Les dieux sans âme. I. La gloire de l'homme</i>	J.-M. Bié	Illustré de compositions en couleurs	Émile-Paul frères, non imprimé par Daragnès	1943 (25/06 /1943)	216
P. Verlaine intro. : G. Jean-Aubry	<i>Florilège</i>	E. Grau-Sala	Illustré de vignettes	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1943 (à la Noël 1943)	1 230
P. Mac Orlan	<i>Picardie, roman des aventures du sergent Saint-</i>	A. Collot	Illustré de bois en couleurs en frontispice et dans le texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1943 (le jour de	821

	<i>Pierre et de Babet Molina</i>				Noël 1943)	
R. M. Rilke	<i>Les roses. Suivi de quelques fleurs choisies</i>	J. Lombard	Illustré de vignettes de couleur rose	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès imprim. aranéenne	1944 (05/03 /1944)	1 200
J. W. von Goethe trad. : M. Betz	<i>Élégies romaines</i>	R. Jaudon	Illustré de 24 lithographies en noir à pleine page	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès	1944 (le jour de la Passion 1944)	440
R. M. Rilke trad. : M. Betz	<i>Fragments sur la guerre</i>	Daragnès	Orné d'un frontispice	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1945 (01/19 45)	1 100
P. Mac Orlan	<i>Sous la lumière froide</i>	Daragnès	Illustré de 3 eaux-fortes en noir en hors-texte	Émile-Paul frères, non imprimé par Daragnès	1945 (15/05 /1945)	1 125
C. Aveline	<i>Dans Paris retrouvé</i>	B. Mahn	Illustré d'un frontispice en noir et de lettrines en rouge	Émile-Paul frères, non imprimé par Daragnès	1945 (15/06 /1945)	575
N. Bureau	<i>Rigueurs</i>	Daragnès	Orné d'une eau-forte en frontispice	Émile-Paul frères	1945 jnc	425
R. M. Rilke trad. : M. Betz	<i>Journal florentin</i>	J. Despierre	Illustré de 12 gravures en noir	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1946 (le jour de Pâques 1946)	1 600
F. Carco	<i>Mortefontaine</i>	Daragnès	Orné d'un cuivre à la manière noire en frontispice	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1946 (le jour de Quasimodo en 1946)	350
J. W. von Goethe intro. : P. Valéry	<i>Poésies</i>	J. Delpech	Illustré de gravures sur bois dont une en couverture en 3 tons	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprim. aranéenne	1946 jnc	1 100
R. Rolland préf. : M. Betz	<i>Le périple</i>	F. Masereel	Orné d'un portrait de l'auteur en frontispice	Émile-Paul frères	1946 jnc	1 600
R.M. Rilke	<i>Poésies françaises</i>	J. Ernotte	Orné de vignettes bleues sur fond jaune	Émile-Paul frères, non imprimé par Daragnès	1946 jnc	1 200
Alain-Fournier	<i>Le grand Meaulnes</i>	J. Frélaud	Illustré de 46 gravures à l'eau-forte dans le texte	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès	1946 jnc	225
N. Bureau	<i>Au profit du silence</i>	N. Bureau	Orné d'un frontispice de l'auteur	Émile-Paul Frères, non imprimé par Daragnès	1947 (ce jour de Pâques 1947)	300

C. Aveline	<i>Lettres portugaises</i>	V. Le Champion	Illustré de gravures sur bois en noir	Émile-Paul frères, non imprimé par Daragnès	1947 (30/09 /1947)	500
C. Aveline	<i>Et tout le reste n'est rien</i> ce livre accompagne le précédent	V. Le Champion	Illustré de gravures sur bois en noir	Émile-Paul frères, non imprimé par Daragnès	1947 (30/09 /1947)	500
F. de Miomandre	<i>Écrit sur de l'eau</i>	E. Grau-Sala	Illustré de 32 eaux-fortes dont celle de couverture, tirées en camaïeu de bleu	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1947 (le jour de la saint Éloi 1947)	400
Alain-Fournier	<i>Le grand Meaulnes</i>	Dignimont	Orné d'un frontispice (reproduction en noir d'une des illustrations de la version de 1942)	Émile-Paul frères, non imprimé par Daragnès	1947 ? (le jour de la saint Nicolas)	4 100
R. M. Rilke trad. : M. Betz	<i>Chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke</i>	J. Ernotte	Orné d'un frontispice	Émile-Paul frères	1948 (02/19 48)	4 000
M. Valmore, M. Noël, etc. préf. : Y. G. Le Dantec	<i>La guirlande des muses françaises</i>	J. Delpech	Illustré de vignettes gravées sur bois	Émile-Paul frères	1948 jnc	1 100
J. de la Fontaine préf. : G. Jean-Aubry	<i>Fables choisies</i>	J. Ferrand	Illustré de vignettes en noir	Émile-Paul frères	1948 jnc	1 100
P. Arnold, M. Aymé, P. Béarn, J. Cassou, etc., Lettres de R. M. Rilke, textes de M. Betz	<i>Hommage à Maurice Betz</i>	Daragnès, J. Ernotte, B. Mahn, Welsch	Illustré d'une lithographie en noir et hors-texte de chaque illustrateur et d'un bois de Daragnès	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, <i>Au cœur fleuri</i>	1949 (le jour de Pâques 1949)	305
Alain-Fournier	<i>Le grand Meaulnes</i>	M. Terrasse	Illustré de 8 lithographies en couleurs	Émile-Paul frères, imprimé par Daragnès, imprimerie aranéenne avec le <i>Cœur fleuri</i>	1949 (le jour de la saint Nicolas 1949)	1 500

Nota : np, tirage non précisé sur l'ouvrage ; nc, tirage non connu ; jnp, jour d'achevé d'imprimer non précisé sur l'ouvrage ; jnc, jour d'achevé d'imprimer non connu.

Collection « Portrait de la France »

Auteur	Titre	Illustrateur	Illustrations	Éditeur	Année	Tirage
H. de Régnier	<i>Paray-le-Monial</i>	A. Deslignères	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 1	1 650
F. Mauriac	<i>Bordeaux</i>	A. Lhote	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 2	1 650
A. Arnoux	<i>Haute-Provence. Essai de géographie sentimentale</i>	H. de Waroquier	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 3	1 650
R. Boylesve	<i>La Touraine</i>	J. Oberlé	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 4	1 650
R. Jouglet	<i>Lille</i>	M. Gromaire	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 5	1 650
E. Jaloux	<i>Marseille</i>	E. Ceria	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 6	1 650
M. Schwab	<i>Nancy</i>	G. Dufrenoy	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 7	1 650
P. Mac Orlan	<i>Brest</i>	P. Falké	Frontispice	Émile-Paul frères	1926 n° 8	1 650
F. Jammes	<i>Basses-Pyrénées. Histoire naturelle et poétique</i>	Daragnès	Frontispice (eau-forte)	Émile-Paul frères	1926 n° 9	1 650
J. Delteil	<i>Perpignan</i>	R. Grillon	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 10	1 650
J.-É. Blanche	<i>Dieppe</i>	J.-É. Blanche	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 11	1 650
A. Thérive	<i>Le Limousin</i>	R. Fornerod	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 12	1 650
T. Derème	<i>Toulouse</i>	H. David	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 13	1 650
E. Bove	<i>Bécon-les-Bruyères</i>	M. Utrillo	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 14	1 650
J. Cassou	<i>Bayonne</i>	Daragnès	Frontispice (lithographie)	Émile-Paul frères	1927 n° 15	1 650
A. Marchon	<i>Le Vercors</i>	G. Maillez	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 16	1 650
A. Maurois	<i>Rouen</i>	Othon Friesz	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 17	1 650
J.-L. Vaudoyer	<i>Les Saintes-Maries-de-la-Mer</i>	Edy-Légrand	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 18	1 650
P. de Régnier	<i>Deauville</i>	P. de Régnier	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 19	1 650
A. Thibaudet	<i>Cluny</i>	C. Le Breton	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 20	1 650
A. Beucler	<i>Vallée du Doubs</i>	G. Fourmier	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 21	1 650
M. Elder	<i>Pays de Retz</i>	R. Antral	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 22	1 650
F. de Miomandre	<i>Grasse</i>	J. Marchand	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 23	1 650
L. Hervieu	<i>Montsouris</i>	L. Hervieu	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 24	1 650
P. Morand	<i>Le Rhône en hydroglisseur</i>	P. Falké	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 25	1 650
A. Hallays	<i>Strasbourg</i>	S. Lévy	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 26	1 650
D. Halévy	<i>Pays parisiens</i>	E. Ceria	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 27	1 650
M.-L. Pailleron	<i>Chambéry</i>	P. Bour	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 28	1 650
F. Berge	<i>Le Havre</i>	L. Valdo-Barbey	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 29	1 650

L. Vérene	<i>Toulon</i>	Léopold-Lévy	Frontispice	Émile-Paul frères	1930 n° 30	1 650
A. Chamson	<i>L'Aigoual</i>	R. Fornerod	Frontispice	Émile-Paul frères	1930 n° 31	1 650
A. Besnard	<i>Annecy</i>	A. Besnard	Frontispice	Émile-Paul frères	1930 n° 32	1 650
J. Giono	<i>Manosque des plateaux</i>	L. Jacques	Frontispice	Émile-Paul frères	1930 n° 33	1 650
H. Bordeaux	<i>Le Chablais ou le pays de mon enfance</i>	P. Guastalla	Frontispice	Émile-Paul frères	1930 n° 34	1 650

Collection « Ceinture du Monde »

Auteur	Titre	Illustrateur	Illustrations	Éditeur	Année	Tirage
T. Raucat	<i>De Shang-Haï à Canton</i>	F. de Marliave	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 1	1 650
A. Bonnard	<i>Au Maroc</i>	J. Berque	Frontispice	Émile-Paul frères	1927 n° 2	1 650
P. Mac Orlan	<i>Rhénanie</i>	J. Oberlé	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 3	1 650
P. Camo	<i>Peinture de Madagascar</i>	A. Iacovleff	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 4	1 650
J. Fayard	<i>Bruxelles</i>	G.-M. Haardt	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 5	1 650
J. Supervielle	<i>Uruguay</i>	Daragnès	Frontispice	Émile-Paul frères	1928 n° 6	1 650
F. Carco	<i>Huit jours à Séville</i>	M. Barraud	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 7	1 650
A. Thérive	<i>Blason de la Pologne</i>	Kisling	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 8	1 650
H. de Montherlant	<i>Hispano-moresque</i>	G. Capon	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 9	1 650
J. Dorsenne	<i>Polynésie</i>	U. Faure	Frontispice	Émile-Paul frères	1929 n° 10	1 650
J.-L. Vaudoyer	<i>Esquisses havanaises</i>	M. Andréu	Frontispice	Émile-Paul frères	1930 n° 11	1 650
A. Beucler	<i>Caucase</i>	P. Guastalla	Frontispice	Émile-Paul frères	1931 n° 12	1 650
J. Giraudoux	<i>Berlin</i>	Chas Laborde	Frontispice	Émile-Paul frères	1932 n° 13	1 650

Corpus de Daragnès *Au cœur fleuri*

Ce répertoire liste les ouvrages pleinement illustrés imprimés par Daragnès avenue Junot de 1928, date de démarrage de son imprimerie, jusqu'en 1950, l'année de son décès. La quasi-totalité de ces livres portent l'enseigne *Au cœur fleuri*. L'absence éventuelle de ce sigle est signalée. Il s'agit soit d'ouvrages de demi-luxe soit, dans quelques cas, de livres imprimés par ses soins mais qu'il n'aurait pas conçus. Ce recensement n'est pas nécessairement exhaustif après 1939 comme nous l'avons signalé dans le paragraphe « Sources ». Les ouvrages présentés sur fond bleu sont étudiés en détail au chapitre 5.

Auteur	Titre	Illustrateur	Illustrations	Éditeur	Année	Tirage
A. Gilbert de Voisins	<i>Le bar de la Fourche</i>	P. Falké	Illustré en couleurs de 39 gravures sur bois tirées au repérage d'après les aquarelles de l'artiste	L'Artisan du livre	1928 (27/02/1928)	115
Texte renouvelé par P. Champion	<i>Le roman de Tristan et Iseult</i>	Daragnès	Illustré en couleurs de 27 gravures sur bois tirées au repérage	[Daragnès]	1928 (le jour de la fête de la saint Jean)	95
J. Giraudoux	<i>Suzanne et le Pacifique</i>	Daragnès	Illustré de 32 gravures sur cuivre au burin en couleurs et de 33 gravures sur bois tirées en sanguine	Le Cercle lyonnais du livre	1928 (à la mi-novembre 1928)	152
P. Champion et É. Schneider	<i>Tristan et Isolde de Richard Wagner</i>	Daragnès	Illustré de 9 bois en sanguine [à propos de 20 disques enregistrés à Bayreuth par Columbia]	Columbia	1929 (12/02/1929)	1 445
C.-L. Philippe	<i>Bubu de Montparnasse</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Illustré de 67 eaux-fortes en noir dont une sur double page et 10 en hors-texte	Lyon, Les XXX	1929 (le jour de Noël 1929)	130
M. Schwob	<i>La croisade des enfants</i>	Daragnès	Illustré de 18 gravures sur bois en camaïeu de brun, beige et ocre dont 8 en hors-texte	Manuel Bruker	1930 (le jour de mardi gras 1930)	110
P.-J. Toulet	<i>Les contrerimes</i>	J.-É. Laboureur	Illustré de 62 gravures au burin en noir	H.-M. Petiet	1930 (le jour de la Toussaint 1930)	301
G. Miró nota preliminar de Gaziél	<i>Semana santa</i>	Daragnès	Illustré de 16 gravures sur bois en camaïeu	La Cometa, Gustavo Gili	1930 (à la veille de Noël 1930)	115
G. Miró, trad. et pref. de V. Larbaud	<i>Semaine sainte</i>	Daragnès	Illustré en couleurs de 20 gravures sur bois tirées au repérage d'après les gouaches de l'artiste	Lyon, Les XXX	1931 (le jour de la Chan-	130

					deleur 1931)	
H. Béraud	<i>La gerbe d'or</i>	E. Ceria	Illustré d'un portrait de l'auteur et de 51 eaux-fortes en noir	Le Cercle lyonnais du livre	1931 (le jour de l'Ascension 1931)	160
Comtesse de Noailles	<i>Le cœur innombrable</i>	Comtesse de Noailles/ Daragnès	Illustré en couleurs de gravures sur bois tirées au repérage d'après les pastels de l'auteur	La Librairie des Champs Élysées	1931 (le jour de la Fête-Dieu 1931)	68
G. de Nerval	<i>Promenades et souvenirs</i>	J. Despierre	Illustré de 23 gravures sur cuivre en noir en hors-texte	[Librairie Guerlet]	1931 (18/06/1931)	35
F. Fleuret	<i>Éloge de Raoul Dufy</i>	R. Dufy	Illustré de 5 gravures dont 4 lithographies en couleurs et une eau-forte en noir	Manuel Bruker	1931 jnp	150
trad. : J. Bédier	<i>La chanson de Roland</i>	Daragnès	Illustré en couleurs de 25 gravures sur bois tirées au repérage	La Société Hippocrate et ses amis	1932 (le jour de l'Ascension 1932)	135
J. Giraudoux	<i>Intermezzo</i>	Daragnès	Illustré de 10 eaux-fortes en noir dont 4 hors-texte	La Cité des Livres	1933 (01/1933)	130
P. de Ronsard	<i>Éclogue</i>	Daragnès	Illustré de 18 gravures sur bois en noir	[Daragnès]	1933 (le jour de la Chandeleur 1933)	46
M. Schwob	<i>Mimes</i>	Daragnès	Illustré d'eaux-fortes en couleurs tirées au repérage	Les Bibliophiles de l'Automobile Club de France	1933 (le jour de Pâques 1933)	127
A. Suarès	<i>Cité nef de Paris</i>	Daragnès	Illustré de 23 burins en noir dont un titre-frontispice, 12 grands en-têtes, 10 culs-de-lampe et des vignettes et lettrines gravées sur bois	Les Bibliophiles du Palais	1933 (le jour de la Toussaint 1933)	200
A. Suarès	<i>Le petit enfer du Palais</i>	Daragnès	Illustré de 11 lithographies en noir	Les Bibliophiles du Palais	1933	23
H. Béraud	<i>Le 14 juillet</i>	A. Villeboeuf	Illustré de 47 eaux-fortes en noir dont 16 hors-texte	Lyon, Les XXX	1933 (le jour de Noël 1933)	95
E. Larreta trad. : R. de Gourmont	<i>La gloire de Don Ramire</i> (3 volumes)	Daragnès	Illustré en couleurs de 43 gravures sur bois tirées au repérage	Les Bibliophiles de l'Amérique latine	1934 (le jour de la Toussaint 1934)	130
Colette	<i>Premier Cahier de Colette : Clouk et Chéri</i>	Dignimont	Illustré de 6 eaux-fortes en noir	Les Amis de Colette	1935 (le jour de Pâques 1935)	175
Colette	<i>Deuxième Cahier de Colette : Notes</i>	Daragnès	Illustré de 6 eaux-fortes en noir	Les Amis de Colette	1935 (le jour	175

	<i>marocaines et La décapitée</i>				de la Pentecôte 1935)	
Colette	<i>Troisième Cahier de Colette : En tournée et Music-Hall</i>	L.-A. Moreau	Illustré de 6 lithographies en noir	Les Amis de Colette	1935 (le jour de l'Assomption 1935)	175
Colette	<i>Quatrième Cahier de Colette : Portraits et Paysages</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Illustré de 6 eaux-fortes en noir	Les Amis de Colette	1936 (fin janvier 1936)	175
J. du Bellay	<i>Divers jeux rustiques</i>	Daragnès	Illustré en couleurs de 15 gravures sur bois dans le texte tirées au repérage	Les Cent-Une	1936 (le mardi gras 1936)	127
G. Courteline	<i>Un client sérieux</i>	E. Heuzé	Illustré en couleurs de 11 vignettes dont une au titre et 10 dans le texte	[Daragnès]	1936 (à la Toussaint 1936)	120
H. de Montherlant	<i>Chant funèbre pour les morts de Verdun</i>	L.-A. Moreau	Illustré de 27 lithographies en noir dont 19 hors-texte	[Daragnès] (lithographies tirées par André Clot)	1936 (le jour de l'armistice 1936)	120
H. A. Goerger	<i>Au gré du vent (Bord sur bord, Vent arrière, Mouillages) (3 volumes)</i>	Daragnès	Chaque volume est illustré de 4 eaux-fortes en noir, une au titre et 3 hors-texte	[Chez l'auteur]	1936 (le jour de Noël 1936)	180
J. Michelet	<i>La genèse de la mer</i>	Daragnès	Illustré de 14 eaux-fortes en couleurs et de vignettes gravées sur bois	Les Bibliophiles du Palais	1937 (le 24 juin, fête de la saint Jean 1937)	200
P. Valéry, ..., J. Giraudoux, ..., P. Morand, ..., F. Carco, ..., P. Mac Orlan, ..., L.-P. Fargue, ..., P. Claudel	<i>Paris 1937</i>	Daragnès, ..., Matisse, ..., A. Dunoyer de Segonzac, ..., P. Falké, ..., Clément Serveau, ..., Chas Laborde, ..., M. Laurencin, ..., É. Vuillard, ..., Dignimont, ..., Gus Bofa, ..., H. David.	31 textes accompagnés chacun de deux gravures en taille-douce ; aucune lithographie ; tous les tirages ont été effectués chez Daragnès	Ville de Paris	1937 (le 14 juillet 1937)	500
Dr. Lucien-Graux	<i>Éloge de J.-É. Laboureur</i>	J.-É. Laboureur	Illustré de 5 gravures, un frontispice au vernis mou, 2 eaux-fortes et un burin en hors-texte, un cul-de-lampe au burin	Les Amis du Dr. Lucien-Graux, non estampillé	1938 (07/19 38)	150
					<i>Au cœur fleuri</i>	

P. Verlaine intro. : F. Carco	<i>Les poètes maudits</i>	L.-A. Moreau	Illustré de 37 lithographies en noir dans et hors-texte	Les Bibliophiles du Palais (lithographies tirées par Maurice Berdon et par André Clot)	1938 (15 novem- bre 1938)	200
J. Renard	<i>Poils de carotte</i>	Daragnès	Illustré de 50 gravures sur bois en camaïeu	Textes et Prétextes	1939 (le jour de Pâques 1939)	1 570
J.-L. Vaudoyer	<i>Les permissions de Clément Bellin</i>	H. Lebasque /Daragnès	Illustré en couleurs de 44 gravures sur bois tirées au repérage d'après les aquarelles de H. Lebasque	Le Cercle lyonnais du livre	1939 (à la Pente- côte 1939)	140
Daragnès intro. : L.-P. Fargue	<i>Terres chaudes. Tableaux de l'Océan Indien et de l'Indochine</i>	Daragnès	Illustré en couleurs d'un frontispice et de 14 vignettes gravés sur bois et tirés au repérage, de lettrines et de culs-de-lampe gravés sur bois en sépia	Société du livre d'art	1940 (le jour de Pâques 1940)	129
L. Lanel	<i>Centenaire de l'orfèvrerie Christofle</i>	Daragnès	Illustré de planches photographiques, vignettes de Daragnès gravées sur bois en vert	[Orfèvrerie Christofle]	1941 (jan- vier 1941)	1 000
A. Pol	<i>Destins. Poèmes de ce temps et de toujours</i>	Daragnès	Orné d'une gravure sur bois tirée en couleurs et placée en frontispice	Librairie Richard	1941	195
G. Flaubert intro. : P. Valéry	<i>La tentation de saint Antoine</i>	Daragnès	Illustré de 25 bois en couleurs dont 9 à pleine page	[Daragnès]	1942 (le jour de l'As- somp- tion 1942)	1 480
P. Valéry	<i>La tentation de Flaubert reprise de l'introduction de P. Valéry figurant dans l'ouvrage de Flaubert</i>	Daragnès	Illustré de bois [ornements typographiques en couleurs]	[Daragnès]	1942	40
Colette	<i>Flore et Pomone</i>	P. Laprade	Illustré de 40 aquarelles dont 15 hors- texte et 25 in-texte	Éditions de la galerie Charpentier	1943 (15/08/ 1943)	521
F. Jammes	<i>Deux femmes</i>	Daragnès	Illustré de 3 eaux-fortes, une au titre et 2 in-texte	[Daragnès pour ses amis]	1943	45
P. Mac Orlan	<i>Entre-temps gris</i>	Daragnès	Orné d'un sujet de titre gravé sur bois et tiré en couleurs	[Daragnès pour ses amis]	1943	45
V. Muselli	<i>Les épigrammes</i>	Daragnès	Orné d'un sujet de titre gravé sur bois et tiré en couleurs	[Daragnès pour ses amis]	1943	45
Martial de Brives préf. : R. Allard	<i>Les louanges et les bénédictions</i>	D. Galanis	Illustré de 67 gravures sur bois dont une vignette de titre, 8 hors-texte en noir, 58 grandes lettrines historiées en bistre et vert pâle	Marseille, Robert Laffont	1943	500
R. M. Rilke	<i>Fragments sur la guerre</i>	Daragnès	Orné d'un bois en couleurs [Édition clandestine imprimée pour quelques amis français de Rilke en janvier 1944]	[Daragnès]	1944 (01/19 44)	
L.-P. Fargue	<i>Contes fantastiques</i>	A. Villeboeuf	Illustré de 22 eaux-fortes tirées en bistre	Éditions de la galerie Charpentier	1944 (15/04/ 1944)	240
T. Derème	<i>Songes du papier</i>	Daragnès, D. Galanis, L.- A. Moreau	Illustré d'un bois en couleurs en frontispice par Galanis, d'une eau-forte hors-texte en noir par Daragnès et d'une	Papèteries du Marais	1944 (le 14 juillet 1944)	400

			lithographie hors-texte en noir de L.-A. Moreau			
J. Giraudoux	<i>Tombeau d'Édouard Vuillard</i>	É. Vuillard	Illustré de 5 gravures à l'eau-forte	Daragnès, pour les amis de Vuillard	1944 (le 14 juillet 1944)	150
G. de Nerval préf. : P. Valéry	<i>Les chimères</i>	L.-A. Moreau	Illustré de 26 lithographies dont 6 à pleine page	Les Amis de la poésie	1944 (le jour de la libération de Paris)	190
G. Champeaux	<i>La grande messe des morts d'Hector Berlioz</i>	Daragnès	Illustré de 4 bois en camaïeu et de 2 vignettes en bistre	Columbia Pathé Marconi	1944 (le jour de la Pentecôte 1944)	1800
P. Valéry	<i>Au sujet de Nerval</i> reprise de la préface remaniée de <i>Chimères</i>	Daragnès	Illustré d'une vignette bleue sur la page de titre et d'une grande initiale	Textes Prétextes	1944 (11/19 44)	110
P. Mac Orlan	<i>Tombeau de Pascin</i>	Pascin	Illustré d'un portrait gravé sur cuivre à la manière noire en frontispice, d'un bois gravé et de 6 eaux-fortes à la manière noire dont 5 en hors-texte	Textes Prétextes	1944 (à la fête de Noël 1944)	150
P. de Ronsard	<i>Les amours de Marie</i>	D. Galanis	Illustré de 23 gravures sur cuivre dont un frontispice, une vignette de titre, 2 entêtes, 9 hors-texte et 10 culs-de-lampe	Société du Livre d'Art	1944	150
O. Wilde	<i>The Ballad of Reading Gaol</i>	Daragnès	Illustré de 13 gravures sur cuivre à la manière noire dont une pour le titre, 6 hors-texte et 6 in-texte	[Daragnès]	1944	60
trad. du psaume XXI par P. Claudel	<i>La Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ</i>	Daragnès	Illustré d'un grand bois en couleurs en couverture, de 57 gravures sur bois en camaïeu de bistre dans le texte et de lettrines et d'ornements typographiques en bleu	[Daragnès]	1945 (le jour de la sainte Marguerite 1945)	140
A. H. Martinie	<i>Éloge de H. de Waroquier</i>	H. de Waroquier	Illustré d'un portrait à l'eau-forte en frontispice, d'un bandeau en pointe-sèche, de 2 pointes-sèches en hors-texte, d'une eau-forte en hors-texte et d'un cul-de-lampe à l'eau-forte	M. Bruker	1945 (le jour de la Toussaint 1945)	200
Vercors	<i>Le silence de la mer</i>	L.-A. Moreau	Illustré de 13 lithographies en noir dont un frontispice, 2 hors-texte et 10 in-texte	Aux dépens des amis de l'artiste, imprimé par Daragnès pour la typographie	1945 (le jour de la saint Charles) [4 novembre 1945]	275
Colette	<i>Belles saisons</i>	C. Caillard	Illustré de pointes sèches, 13 in-texte et 6 hors-texte	Éditions de la galerie Charpentier	1945 (15 novembre 1945)	350
V. Larbaud	<i>Sous l'invocation de saint Jérôme</i>	Daragnès	Illustré d'une vignette de titre reprise en couverture, de bandeaux tirés en bleu et d'un bois en camaïeu	[Daragnès]	1945	75
P. Louÿs	<i>Poésies érotiques</i>	[L.-A. Berthomme Saint-André]	Illustré de 20 pointes-sèches d'un artiste inconnu	Chihuahua, Mexique [Paris], Aux	L'an I de la IV ^e Rép	350

				dépens d'un amateur [Daragnès ?]	publique [1946]	
F. Carco	<i>Les jours et les nuits</i>	Daragnès	Illustré de 20 lithographies sur fond en couleurs, 10 à pleine page et 10 dans le texte	Éditions Textes prétextes (lithographies tirées par A. Clot)	1946 (le jour de la Toussaint 1946)	260
C. Dickens trad. : A. Pichot	<i>Cantique de Noël</i>	G. Doré	Illustré de 35 compositions de Gustave Doré en noir sur fond jaune	Éditions Textes prétextes	1946 (11/11/1946)	900
R. Kerdyk préf. : L.-P. Fargue	<i>Bestiaire</i>	P. Zamorano de Biedma	Illustré de 14 eaux-fortes hors-texte en noir	Aux Trois Soleils	1946	500
C. Baudelaire préf. : L. Hervieu	<i>Poèmes</i>	L. Hervieu	Illustré de 19 compositions dont une sur la couverture, un frontispice et 17 hors-texte	Éditions Textes prétextes	1946	330
L.-P. Fargue	<i>Poisons</i>	É. M. Burgin	Illustré de 25 gravures en taille-douce	[Daragnès]	1946	235
M. Aymé	<i>Traversée de Paris</i>	J. Oberlé	Illustré de 14 eaux-fortes dont une en frontispice, une en-tête et 12 hors-texte	Éditions de la galerie Charpentier	1946	300
Gus Bofa	<i>La peau de vieux</i>	Gus Bofa	Illustré d'une eau-forte en frontispice et de plus de 60 compositions en noir	M. Sautier (illustrations tirées chez Duval)	1947 (02/02/1947)	475
F. Villon	<i>Le testament de François Villon</i>	Gus Bofa	Illustré de 133 compositions reproduites en héliogravure	L'Artisan du livre	1947 (durant la semaine de la Passion en l'année 1947)	320
G. de Nerval préf. : P. Audiat	<i>Aurélia</i>	J. Ernotte	Illustré de 41 lithographies dont 20 hors-texte et 21 in-texte	Les Médecins bibliophiles	1947	150
C. Roger-Marx	<i>Éloge de Bernard Naudin</i>	B. Naudin	Illustré de 9 gravures dont une en frontispice, un bandeau, 3 hors-texte et un cul-de-lampe	M. Bruker	1947	200
Cardinal, duc de Richelieu	<i>Europe, comédie héroïque</i>	Daragnès	Illustré d'un portrait du cardinal de Richelieu en frontispice, d'une vignette de titre, de bandeaux et culs-de-lampe	Société du livre d'art	1947	150
F. Carco	<i>Ombres vivantes</i>	Dignimont	Illustré de 16 eaux-fortes dont un frontispice, 8 hors-texte et 7 in-texte	Éditions de la galerie Charpentier	1947	250
P. Claudel	<i>Partage de midi</i>	D. Galanis	Illustré de 8 eaux-fortes dont 4 hors-texte et 3 dans le texte	La Table ronde	1947	200
Mme de la Fayette	<i>La princesse de Clèves</i>	M. Laurencin	Illustré de 10 eaux-fortes dont un frontispice, 5 hors-texte et 4 in-texte	Marseille, Robert Laffont	1947	300
C. de Brosses	<i>Séjour à Venise</i>	A. Marquet	Illustré de 31 gravures à l'eau-forte dont 5 en couleurs	Éditions Textes prétextes	1947	300
F. Carco	<i>Surprenant procès d'un bourreau</i>	P. Ambrogiani	Illustré de 14 lithographies en couleurs en hors-texte	Marseille, G. Roche	1948 (le jour du mardi gras 1948)	250
P. Léautaud	<i>Journal littéraire, fragment, 1946</i>	Dignimont	Illustré de 4 eaux-fortes dont 3 à pleine page	L'Originale [R. Anacréon]	1948 (15/02/1948)	90
P. Léautaud	<i>Souvenirs de basoche</i>	G. Fournier	Illustré de 3 eaux-fortes dont 2 à pleine page	L'Originale [R. Anacréon]	1948 (15/02/1948)	90

P. Valéry avant- propos : L.-P. Fargue	<i>Le cimetière marin</i>	Daragnès	Illustré de burins en couleurs dont un titre frontispice, un en en-tête et 7 à pleine page	Marseille, Les Bibliophiles de Provence	1948 (le jour des Cendres 1948)	198
A. Arnoux	<i>Le promeneur accompagné</i>	J. Frélaud	Illustré de 11 eaux-fortes hors-texte et en couverture et de 11 bois en couleurs in-texte	Éditions Textes prétextes	1948 (le jour de la Pentecôte 1948)	271
M. Jouhandeau	<i>Les funérailles d'Adonis</i>	Daragnès	Illustré de 2 eaux-fortes dont une en frontispice et une en en-tête	L'Originale [R. Anacréon],	1948 (15/12/1948)	70
P. Arène	<i>Domnine</i>	J. Boullaire	Illustré d'un frontispice et de 25 gravures sur cuivre en noir dans le texte	Marseille, Les Bibliophiles de Provence	1949 (le jour de la Chandeleur 1949)	183
A. Arnoux	<i>Sortilèges</i>	A. Jacquemin, Daragnès	Illustré de 26 gravures sur cuivre dont 16 hors-texte et 10 in-texte par A. Jacquemin, sujet de titre gravé sur bois en couleurs et tiré au repérage par Daragnès	La Passerelle	1949 (le jour du mardi gras 1949)	171
C. Mourre	<i>Marrakech</i>	P. Ambrogiani	Illustré de 15 eaux-fortes en noir	Éditions Textes prétextes	1949 (le jour de l'Assomption 1949)	100
F. Carco	<i>Romance de Paris</i>	P. E. Clairin	Illustré de 34 lithographies en couleurs dont certaines à double page	Société des francs-bibliophiles	1949 (le jour de l'Assomption 1949)	180
Colette	<i>En pays connu</i>	L.-A. Moreau	Illustré de 31 lithographies en noir dont une en couverture, un frontispice et 13 hors-texte	M. Bruker (lithographies tirées par A. Clot)	1949 (9 octobre 1949)	170
L.-P. Fargue avant- propos : A. Dunoyer de Segonzac	<i>Côtes rôties, 1928-1938</i>	A. Dunoyer de Segonzac	Illustré de 2 eaux-fortes et de 46 aquarelles dont 14 à double page. Couverture illustrée.	Éditions Textes prétextes	1949 (24 novembre 1949)	252
Colette	<i>Avril, un chapitre anticipé du « Blé en herbe »</i>	Daragnès	Orné d'un bois en couleur en frontispice	Pour les amis de Colette et de Daragnès	1949 (le jour de Noël 1949)	50
P. Mac Orlan	<i>Éloge de Gus Bofa</i>	Gus Bofa	Illustré de 9 dessins dont 7 à pleine page, une vignette et un frontispice	M. Bruker	1949	200
E. A. Poe	<i>Poèmes</i>	Daragnès	Illustré de 11 gravures sur cuivre à la manière noire dont une pour la couverture et 10 hors-texte	Éditions Textes prétextes	1949	260
J. de Laprade	<i>Éloge de Jean Frélaud</i>	J. Frélaud	Illustré de 9 eaux-fortes dont un frontispice, un bandeau, 6 hors-texte et un cul-de-lampe	M. Bruker	1950 (le jour de la mi-carême 1950)	200

E. A. Poe	<i>Poems</i>	Daragnès	Illustré de bois en couleurs	New-York, C. Breyner, imprimerie aranéenne	1950 (20/03/1950)	999
M. Bruker	<i>Éloge de Lucien Mainssieux, suivi d'aphorismes de l'artiste</i>	L. Mainssieux	Illustré de 11 gravures dont un frontispice en couleurs, 2 bandeaux, 5 hors-texte, 2 in-texte et un cul-de-lampe	M. Bruker	1950 (le jour de la Pentecôte 1950)	200
G. Charaire	<i>Daphné, variations sur un thème</i>	Dignimont, R. Naly, Daragnès, E. Heuzé, G. Charaire	Illustré de 5 lithographies de chacun des illustrateurs	Montmartre, Château des brouillards (tirage des lithographies par Beaudet)	1950 (15/09/1950)	55
J. de la Fontaine	<i>Fables</i> 2 volumes	G. Cochet	Illustré de 237 pointes sèches, dont 2 sur les titres	[Daragnès]	1950 (03/10/1950)	215
J. Cassou	<i>Rhapsodie parisienne</i>	A. Marquet	Illustré de 16 lithographies hors-texte dont 4 en couleurs et 29 dessins in-texte	Éditions de la galerie Charpentier	1950 (30/11/1950)	150
Marcel Aymé, G. de Coster	<i>27 bêtes pas si bêtes</i>	G. de Coster	Illustré de 27 compositions gravées sur bois de fil à la méthode japonaise, dont 15 en deux teintes	Librairie Blaizot	1950	116
F. Carco	<i>Mortefontaine</i>	C. Caillard	Illustré de 25 pointes sèches dont la couverture	Le Cercle lyonnais du livre	1950	172
F. Carco	<i>Le roman de François Villon</i>	P. Ambrogiani	Illustré de 11 eaux-fortes en couleurs dont 10 hors-texte	Marseille, Kitaëff	1950	135

Annexe 4

Répertoire de la collection *Le Livre moderne illustré*
1923-1943

Le répertoire ci-après liste les titres de la collection *Le Livre moderne illustré* parus de 1923 à 1943. Les ouvrages publiés entre 1923 et 1939 font l'objet d'une étude détaillée au chapitre 8. Ils apparaissent sur un fond coloré, bleu pour la « phase académique », 1923-1925, vert pour la « phase d'esthétisation », 1926-1931, jaune pour la « phase de transition », 1932-1936, enfin rouge pour la « phase moderniste », 1937-1939.

numéro	année	auteur	titre	illustrateur
Fe1	1923	Francis de Miomandre	<i>Écrit sur de l'eau</i>	Clément Serveau
Fe2	1923	Colette	<i>La maison de Claudine</i>	Clément Serveau
Fe3	1923	Raymond Escholier	<i>Dansons la trompeuse</i>	Emmanuel Jodelet
Fe4	1923	Edmond Jaloux	<i>L'amour de Cécile Fougères</i>	Clément Serveau
Fe5	1923	José Germain	<i>Pour Genièvre</i>	Pierre Lissac
Fe6	1923	Colette	<i>Les vrilles de la vigne</i>	Clément Serveau
Fe7	1924	Francis Carco	<i>Les innocents</i>	Dignimont
Fe8	1924	Abel Hermant	<i>Les noces vénitiennes</i>	Clément Serveau
Fe9	1924	André Lichtenberger	<i>Rédemption</i>	Gérard Cochet
Fe10	1924	Édouard Estaunié	<i>Solitudes</i>	Clément Serveau
Fe11	1924	Lucie Delarue-Mardrus	<i>Le pain blanc</i>	Jean Buhot
Fe12	1924	Alphonse de Châteaubriant	<i>Monsieur des Lourdines</i>	Clément Serveau
Fe13	1924	Francis de Miomandre	<i>La jeune fille au jardin</i>	Gérard Cochet
Fe14	1924	Paul Bourget	<i>Némésis</i>	Clément Serveau
Fe15	1924	Marc Elder	<i>La maison du pas périlleux</i>	Dignimont
Fe16	1924	René Boylesve	<i>Souvenirs du jardin détruit</i>	Maximilien Vox
Fe17	1924	Edmond Jaloux	<i>La fête nocturne</i>	Pierre Lissac
Fe18	1924	André Savignon	<i>Filles de la pluie</i>	Gustave Alaux
Fe19	1925	Henry Bordeaux	<i>La nuit blanche</i>	Gaston Nick
Fe20	1925	Gaston Chéreau	<i>Le flambeau des Riffault</i>	Clément Serveau
Fe21	1925	Henri de Régnier	<i>Les bonheurs perdus</i>	Croix-Verdi
Fe22	1925	Édouard Estaunié	<i>L'empreinte</i>	Constantin Brandel
Fe23	1925	Lucie Delarue-Mardrus	<i>La mère et le fils</i>	Robert Haardt
Fe24	1925	Jean d'Esme	<i>L'âme de la brousse</i>	Antoine-François Cosyns
Fe25	1925	J.H. Rosny aîné	<i>L'amour d'abord</i>	Arsène Brivot
Fe26	1925	Henri de Régnier	<i>L'entrevue</i>	Clément Serveau
Fe27	1925	Rachilde	<i>La jongleuse</i>	Gustave Alaux

Fe28	1925	Raymond Radiguet	<i>Le bal du comte d'Orgel</i>	Paul François
Fe29	1925	Édouard Estaunié	<i>L'infirmière aux mains de lumière</i>	Geneviève Rostan
Fe30	1925	Marc Elder	<i>La passion de Vincent Vingeame</i>	Gabriel Belot
Fe31	1926	Georges Lecomte	<i>La lumière retrouvée</i>	Honoré Broutelle
Fe32	1926	René Boylesve	<i>Les nouvelles leçons d'amour dans un parc</i>	Clément Serveau
Fe33	1926	Pierre Villetard	<i>Marise, jeune fille</i>	S. R. Ahu
Fe34	1926	J.H. Rosny aîné	<i>Les femmes des autres</i>	Arsène Brivot
Fe35	1926	André Lichtenberger	<i>Père</i>	Louis Marc
Fe36	1926	Maurice Genevoix	<i>La joie</i>	Clément Serveau
Fe37	1926	Édouard Estaunié	<i>L'ascension de Monsieur Baslèvre</i>	(André ?) Girard
Fe38	1926	François Mauriac	<i>Le fleuve de feu</i>	Clément Serveau
Fe39	1926	André Savignon	<i>Une femme dans chaque port</i>	Gustave Alaux
Fe40	1926	Louis Hémon	<i>Battling Malone</i>	Clément Serveau
Fe41	1926	Thierry Sandre	<i>Mousseline</i>	Geneviève Granger
Fe42	1926	André Maurois	<i>Les silences du colonel Bramble</i>	Jacques Boullaire
Fe43	1927	Pierre Mille	<i>Myrrhine courtisane et martyre</i>	Emmanuel Jodelet
Fe44	1927	Raymond Escholier	<i>Cantegril</i>	Clément Serveau
Fe45	1927	Maurice Genevoix	<i>Raboliot</i>	Maurice Delavier
Fe46	1927	Charles-Henry Hirsch	<i>La grande capricieuse</i>	Gérard Cochet
Fe47	1927	Édouard Estaunié	<i>Un simple</i>	Honoré Broutelle
Fe48	1927	J.H. Rosny aîné	<i>Le cœur tendre et cruel</i>	Arsène Brivot
Fe49	1927	François Mauriac	<i>Le désert de l'amour</i>	Germaine Bernard
Fe50	1927	Joseph Delteil	<i>Jeanne d'Arc</i>	François-Martin Salvat
Fe51	1927	Abel Hermant	<i>L'aube ardente</i>	Clément Serveau
Fe52	1927	André Maurois	<i>Meïpe ou la délivrance</i>	Emmanuel Poirier
Fe53	1927	Marion Gilbert	<i>Le joug</i>	E. Lagier-Bruno
Fe54	1927	Édouard Estaunié	<i>Bonne-dame</i>	Maurice Delavier
Fe55	1928	Paul Morand	<i>L'Europe galante</i>	Clément Serveau
Fe56	1928	Francis de Miomandre	<i>La naufragée</i>	Armand Peti-Jean
Fe57	1928	Gaston Chéreau	<i>Le monstre</i>	Pierre Lissac
Fe58	1928	Abel Hermant	<i>La journée brève</i>	Clément Serveau
Fe59	1928	Lucie Delarue-Mardrus	<i>Graine au vent</i>	Jean-Paul Dubray
Fe60	1928	André Maurois	<i>Le discours du docteur O'Grady</i>	Gérard Cochet

Fe61	1928	Marcel Prévost	<i>La nuit finira</i> vol. 1	Clément Serveau
Fe62	1928	Marcel Prévost	<i>La nuit finira</i> vol. 2	Clément Serveau
Fe63	1928	Édouard Estaunié	<i>La vie secrète</i>	André Lagarrigue
Fe64	1928	Claude Anet	<i>La rive d'Asie</i>	Jacques Engelbach
Fe65	1928	François Mauriac	<i>Thérèse Desqueyroux</i>	Louis-Joseph Soulas
Fe66	1928	J.-H. Rosny jeune	<i>Claire Tecel avocat à la cour</i>	Emmanuel Jodelet
Fe67	1928	Francis de Croisset	<i>La féerie cinghalaise</i>	Armand Peti-Jean
Fe68	1928	Paul Morand	<i>Bouddha vivant</i>	Gérard Cochet
Fe69	1928	Colette	<i>Le blé en herbe</i>	Germaine Bernard
Fe70	1929	Jeanne Galzy	<i>Les allongés</i>	Andrée Sikorska
Fe71	1929	J.H. Rosny aîné	<i>L'étonnant voyage de Hareton Ironcastle</i>	Émile Beaume
Fe72	1929	Édouard Estaunié	<i>L'appel de la route</i>	André Lagarrigue
Fe73	1929	Maurice Rostand	<i>L'ange du suicide</i>	Juliette Reynaud
Fe74	1929	André Maurois	<i>Ni ange ni bête</i>	Émile Beaume
Fe75	1929	François Mauriac	<i>L'enfant chargé de chaînes</i>	Clément Serveau
Fe76	1929	Jean Giraudoux	<i>Provinciales</i>	François-Martin Salvat
Fe77	1929	Abel Hermant	<i>Le crépuscule tragique</i>	Clément Serveau
Fe78	1929	Gaston Chéreau	<i>L'égarée sur la route</i>	Gaston Foubert
Fe79	1929	J.-H. Rosny jeune	<i>La courtisane passionnée</i>	Gérard Cochet
Fe80	1929	Maurice Constantin-Weyer	<i>La bourrasque</i>	Germain Delatousche
Fe81	1929	Panaït Istrati	<i>Les chardons du Baragan</i>	Maurice Delavier
Fe82	1929	Marcel Prévost	<i>Mon cher Tommy</i>	François-Martin Salvat
Fe83	1929	Auguste Gilbert de Voisins	<i>L'absence et le retour</i>	Robert Lemercier
Fe84	1929	Jacques Bainville	<i>Jaco et Lori</i>	Suzanne Truitard
Fe85	1929	Marie Le Franc	<i>Grand-Louis l'innocent</i>	Louis-William Graux
Fe86	1929	Maurice Constantin-Weyer	<i>Cavelier de la Salle</i>	Gérard Cochet
Fe87	1929	Marius-Ary Leblond	<i>L'Ophélia</i>	Clément Serveau
Fe88	1929	Jeanne Galzy	<i>Le retour dans la vie</i>	Andrée Sikorska
Fe89	1929	André Maurois	<i>Ariel ou la vie de Shelley</i>	Constantin Brandel
Fe90	1929	Colette	<i>L'envers du music-hall</i>	Henry Mirande / gravure Hermine Mayéras
Fe91	1929	Lucie Delarue-Mardrus	<i>Le beau baiser</i>	Gérard Cochet
Fe92	1929	André Demaison	<i>Diato</i>	François-Martin Salvat
Fe93	1930	Joseph Delteil	<i>Lafayette</i>	Gérard Cochet
Fe94	1930	Paul Morand	<i>Magie noire</i>	Maurice Delavier
Fe95	1930	Raymond Escholier	<i>Quand on conspire</i>	Clément Serveau

Fe96	1930	Marie Le Franc	<i>Le poste sur la dune</i>	Louis-William Graux
Fe97	1930	Maurice Rostand	<i>L'homme que j'ai tué</i>	Henri Eynard
Fe98	1930	Gaston Chéreau	<i>Valentine Pacquault</i> vol. 1	Pierre Lissac
Fe99	1930	Gaston Chéreau	<i>Valentine Pacquault</i> vol. 2	Pierre Lissac
Fe100	1930	Édouard Estaunié	<i>Le ferment</i>	Jacques Engelbach
Fe101	1930	Charles-Henry Hirsch	<i>Mimi Bigoudis</i>	Pierre Gandon
Fe102	1930	Abel Hermant	<i>Camille aux cheveux courts</i>	Gérard Cochet
Fe103	1930	Francis Carco	<i>Au coin des rues</i>	Henry Mirande / gravure Hermine Mayéras
Fe104	1930	Colette	<i>Le voyage égoïste</i>	Andrée Sikorska
Fe105	1930	André Chamson	<i>Les hommes de la route</i>	François-Martin Salvat
Fe106	1930	Marcel Prévost	<i>L'homme vierge</i>	Valentin Le Champion
Fe107	1930	Claude Anet	<i>L'amour en Russie</i>	Georges Tcherkessof
Fe108	1930	François Mauriac	<i>La robe prétexte</i>	Gaston Foubert
Fe109	1930	Maurice Constantin-Weyer	<i>Manitoba</i>	Gérard Cochet / gravure Pierre Arnaud
Fe110	1930	Lucie Delarue-Mardrus	<i>La petite fille comme ça</i>	Maurice Delavier
Fe111	1930	Jeanne Galzy	<i>La grand-rue</i>	Henry Mirande / gravure Hermine Mayéras
Fe112	1930	Charles Le Goffic	<i>La payse</i>	Germain Delatousche
Fe113	1930	J.H. Rosny aîné	<i>La fille d'affaires</i>	Pierre Mouveau
Fe114	1930	Louis Charbonneau	<i>Mambu et son amour</i>	Clément Serveau
Fe115	1930	André Thérive	<i>La revanche</i>	V. Bonnetterre
Fe116	1931	J.-H. Rosny jeune	<i>La pigeonne</i>	Georges Tcherkessof
Fe117	1931	François Mauriac	<i>Trois récits</i>	Clément Serveau
Fe118	1931	Marc Elder	<i>Jacques et Jean</i>	Robert Antral
Fe119	1931	Colette	<i>La naissance du jour</i>	Clément Serveau
Fe120	1931	Blaise Cendrars	<i>L'or</i>	François-Martin Salvat
Fe121	1931	Edmond Jaloux	<i>L'agonie de l'amour</i>	Marcel Gaillard
Fe122	1931	Gyp	<i>Le chambard</i>	René Pottier
Fe123	1931	Georges Lecomte	<i>Le mort saisit le vif</i>	Colette Pettier
Fe124	1931	Léon Daudet	<i>Un jour d'orage</i>	Constant Le Breton
Fe125	1931	André Lichtenberger	<i>Le cœur de Lolotte</i>	Louise Levavasseur
Fe126	1931	Irène Némirovsky	<i>David Golder</i>	Pierre Dubreuil
Fe127	1931	Tristan Bernard	<i>Les moyens du bord</i>	Gérard Cochet
Fe128	1931	Maurice Genevoix	<i>Les mains vides</i>	Constant Le Breton
Fe129	1931	Édouard Estaunié	<i>Les choses voient</i>	Jacques Engelbach

Fe130	1931	Gaston Chéreau	<i>Monseigneur voyage</i>	Henry Mirande / gravure Hermine Mayéras
Fe131	1931	Colette	<i>La seconde</i>	Clément Serveau
Fe132	1931	Émile Baumann	<i>Job le prédestiné</i>	André Cantacuzène
Fe133	1931	André Demaison	<i>Le livre des bêtes qu'on appelle sauvages</i>	Maurice Delavier
Fe134	1931	Abel Hermant	<i>Les épaves</i>	Michel Jacquot
Fe135	1931	Léon Daudet	<i>Le sang de la nuit</i>	Constant Le Breton
Fe136	1931	Binet-Valmer	<i>Le désir</i>	Marcel Gaillard
Fe137	1931	Gyp	<i>Le coup du lapin</i>	Armand Peti-Jean
Fe138	1931	Marc Elder	<i>La Belle Eugénie</i>	Clément Serveau
Fe139	1931	Lucie Delarue- Mardrus	<i>Rédalga</i>	Emmanuel Poirier
Fe140	1932	Francis de Miomandre	<i>L'amour de M^{lle} Duverrier</i>	Jean Moreau
Fe141	1932	Maurice Rostand	<i>Le second Werther</i>	Henri Eynard
Fe142	1932	Alfred Machard	<i>Coquecigrole</i>	Michel Jacquot
Fe143	1932	Francis de Croisset	<i>Nous avons fait un beau voyage</i>	Armand Peti-Jean
Fe144	1932	Pierre Dominique	<i>Notre-Dame de la Sagesse</i>	Georges Tcherkessof
Fe145	1932	André Maurois	<i>Climats</i>	Gérard Cochet
Fe146	1932	Jean-José Frappa	<i>Le fils de Monsieur Poirier</i>	Emmanuel Jodelet
Fe147	1932	Jeanne Galzy	<i>La femme chez les garçons</i>	Germaine Bernard
Fe148	1932	Panaït Istrati	<i>Kyra Kyralina</i>	Ambroise Thébault
Fe149	1932	Joseph Jolinon	<i>Le joueur de balle</i>	Pierre Mouveau
Fe150	1932	Francis Carco	<i>Perversité</i>	Henry Mirande
Fe151	1932	Raymond Escholier	<i>La nuit</i>	Clément Serveau
Fe152	1932	J.-H. Rosny jeune	<i>La désirée</i>	Yvonne Heilbronner
Fe153	1932	Georges Duhamel	<i>Le prince Jaffar</i>	Jean Moreau
Fe154	1932	Paul Morand	<i>Champions du monde</i>	Robert Lemerancier
Fe155	1932	Marcel Prévost	<i>Nouvelles lettres à Françoise</i>	Robert Lemerancier
Fe156	1932	Louis de Robert	<i>Ni avec toi ni sans toi</i>	Émilien Dufour
Fe157	1932	Binet-Valmer	<i>La femme qui travaille</i>	Lila Ciechanowska
Fe158	1932	Lucie Delarue- Mardrus	<i>Anatole</i>	Henri Barthélémy
Fe159	1932	Jacques Chardonne	<i>Les Varais</i>	Marie-Thérèse Goiffon
Fe160	1932	André Chamson	<i>Roux le bandit</i>	François-Martin Salvat
Fe161	1932	Marc Elder	<i>Les dames Pirouette</i>	Robert Antral
Fe162	1932	Jean Balde	<i>La survivante</i>	Lila Ciechanowska
Fe163	1932	Maurice Constantin-Weyer	<i>Cinq éclats de silex</i>	Germain Delatousche
Fe164	1933	André Demaison	<i>Les oiseaux d'ébène</i>	Charles Boirau

Fe165	1933	Panaït Istrati	<i>Oncle Anghel</i>	Michel Jacquot
Fe166	1933	André Malraux	<i>Les conquérants</i>	Constant Le Breton
Fe167	1933	Henri Fauconnier	<i>Malaisie</i>	Henri Camus
Fe168	1933	José Germain	<i>Ma poupette chérie</i>	Clément Serveau
Fe169	1933	Edmond Jaloux	<i>Le démon de la vie</i>	Marcel Gaillard
Fe170	1933	Thierry Sandre	<i>Mienne</i>	Pierre Dubreuil
Fe171	1933	Lucie Delarue-Mardrus	<i>Hortensia dégénéré</i>	Michel Jacquot
Fe172	1933	Jean-José Frappa	<i>Les vieux bergers</i>	François-Martin Salvat
Fe173	1933	André Maurois	<i>Byron vol. 1</i>	Clément Serveau
Fe174	1933	André Maurois	<i>Byron vol. 2</i>	Clément Serveau
Fe175	1933	Gyp	<i>Le monde à côté</i>	Roger Grillon
Fe176	1933	J.-H. Rosny jeune	<i>Les beaux yeux de Paris</i>	Germain Delatousche
Fe177	1933	Georges Lecomte	<i>Les forces d'amour</i>	Gérard Cochet
Fe178	1933	Georges Duhamel	<i>La pierre d'Horeb</i>	Clément Serveau
Fe179	1933	André Thérive	<i>Sans âme</i>	Germaine Estival
Fe180	1933	Léon Hennique	<i>Minnie Brandon</i>	Jean-Paul Dubray
Fe181	1933	Jean Balde	<i>L'arène brûlante</i>	Lila Ciechanowska
Fe182	1933	Francis de Miomandre	<i>Jeu de glaces</i>	Constant Le Breton
Fe183	1933	Pierre Villetard	<i>Un homme les regarde</i>	Emmanuel Jodelet
Fe184	1933	Pierre Dominique	<i>La proie de Vénus</i>	Germaine Moselly
Fe185	1933	Jacques Chardonne	<i>L'épithalame</i>	Clément Serveau
Fe186	1933	Marc Elder	<i>Jacques Cassard</i>	Gérard Cochet
Fe187	1933	Maurice Genevoix	<i>La boîte à pêche</i>	Robert Antral
Fe188	1934	Maurice Constantin-Weyer	<i>Clairière</i>	Michel Jacquot
Fe189	1934	Colette	<i>Ces plaisirs...</i>	Clément Serveau
Fe190	1934	André Maurois	<i>Tourguéniev</i>	Georges Tcherkessof
Fe191	1934	Jeanne Galzy	<i>L'initiatrice aux mains vides</i>	Jean Gay
Fe192	1934	Gaston Chéreau	<i>Fra Camboulive</i>	Paul Jacob-Hians
Fe193	1934	André Demaison	<i>La comédie animale</i>	Georges-Lucien Guyot
Fe194	1934	François Mauriac	<i>Ce qui était perdu</i>	Louise Levavasseur
Fe195	1934	Panaït Istrati	<i>Présentation des Haïdoucs</i>	Valentin Le Champion
Fe196	1934	André Malraux	<i>La voie royale</i>	Claude-René Martin
Fe197	1934	Charles Géniaux	<i>Le choc des races</i>	Jacques Engelbach
Fe198	1934	Lucie Delarue-Mardrus	<i>L'ange et les pervers</i>	Émilien Dufour
Fe199	1934	Jacques Chardonne	<i>Claire</i>	Henri Camus
Fe200	1934	J.H. Rosny aîné	<i>L'initiation de Diane</i>	Roger Grillon
Fe201	1934	Léon Lemonnier	<i>L'amour interdit</i>	Michel Jacquot
Fe202	1934	Louis de Robert	<i>Le partage du cœur</i>	Marcel Gaillard
Fe203	1934	Raymond Escholier	<i>Mamadou Fofana</i>	Claude Escholier

Fe204	1934	Maurice Rostand	<i>L'homme que j'ai fait naître</i>	Renefer
Fe205	1934	Auguste Gilbert de Voisins	<i>Les grands voiliers</i>	Paul Ackermann
Fe206	1934	Édouard Peisson	<i>Hans le marin</i>	Robert Antral
Fe207	1934	Pierre Valdagne	<i>Faut-il mentir ?</i>	Lila Ciechanowska
Fe208	1934	Jean Giono	<i>Jean le bleu</i>	Clément Serveau
Fe209	1934	André Chamson	<i>Héritages</i>	François-Martin Salvat
Fe210	1934	Francis de Miomandre	<i>Les baladins d'amour</i>	Michel Jacquot
Fe211	1934	Alfred Machard	<i>Le royaume dans la mansarde</i>	Nicolas Bazou
Fe212	1935	Louis-Frédéric Rouquette	<i>Le grand silence blanc</i>	François-Martin Salvat
Fe213	1935	Jean Giono	<i>Un de Baumugnes</i>	Roger Grillon
Fe214	1935	Jacques Chardonne	<i>Éva</i>	Clément Serveau
Fe215	1935	Georges Duhamel	<i>Les plaisirs et les jeux</i>	Jean Moreau
Fe216	1935	Colette	<i>Sido</i>	Clément Serveau
Fe217	1935	Maurice Constantin-Weyer	<i>Source de joie</i>	Marcel Mouillot
Fe218	1935	Lucie Delarue-Mardrus	<i>L'autre enfant</i>	Pierre Dubreuil
Fe219	1935	André Maurois	<i>Le cercle de famille</i>	Gérard Cochet
Fe220	1935	André Demaison	<i>Le pacha de Tombouctou</i>	Roger Grillon
Fe221	1935	Marie Le Franc	<i>Hélios fils des bois</i>	Louis-William Graux
Fe222	1935	Philippe Hériat	<i>L'araignée du matin</i>	Robert Antral
Fe223	1935	Maurice Dekobra	<i>Le sphinx a parlé</i>	Emmanuel Jodelet
Fe224	1935	Colette	<i>La chatte</i>	Georges-Lucien Guyot
Fe225	1935	Pierre Villetard	<i>La couronne d'épines</i>	Henry Mirande
Fe226ab	1935	Louis-Ferdinand Céline	<i>Voyage au bout de la nuit</i>	Clément Serveau
Fe227	1935	Gaston Chéreau	<i>Celui du bois Jacqueline</i>	Paul Jacob-Hians
Fe228	1935	Francis Carco	<i>Le roman de François Villon</i>	François-Martin Salvat
Fe229	1935	Georges Duhamel	<i>Le club des Lyonnais</i>	Clément Serveau
Fe230	1935	Panaït Istrati	<i>Domnizza de Snagov</i>	François-Albert Quelvée
Fe231	1935	François Mauriac	<i>Le nœud de vipères</i>	Roger Grillon
Fe232	1935	André Maurois	<i>Dickens</i>	Georges Tcherkessof
Fe233	1935	Francis de Miomandre	<i>Baroque</i>	Claude Escholier
Fe234	1935	André Chamson	<i>L'auberge de l'abîme</i>	Georges Beuville
Fe235	1935	Alphonse de Châteaubriant	<i>La réponse du Seigneur</i>	Constant Le Breton
Fe236	1936	Philippe Hériat	<i>L'innocent</i>	Jacques Engelbach
Fe237	1936	Lucie Delarue-Mardrus	<i>François et la liberté</i>	Claude-René Martin
Fe238	1936	Charles Braibant	<i>Le roi dort vol. 1</i>	François-Martin Salvat

Fe239	1936	Charles Braibant	<i>Le roi dort</i> vol. 2	François-Martin Salvat
Fe240	1936	Pierre Veber	<i>La chair est faible</i>	J.-P. Veber
Fe241	1936	André Maurois	<i>Dialogues sur le commandement</i>	Robert Antral
Fe242	1936	Irène Némirovsky	<i>L'affaire Courilof</i>	Constant Le Breton
Fe243	1936	Jean Giraudoux	<i>Simon le pathétique</i>	Clément Serveau
Fe244	1936	Georges Duhamel	<i>Tel qu'en lui-même</i>	Clément Serveau
Fe245	1936	Charles-Henry Hirsch	<i>L'homme aux sangliers</i>	Georges-Lucien Guyot
Fe246	1936	Robert Francis	<i>La grange aux trois belles</i> vol. 1	Michel Jacquot
Fe247	1936	Robert Francis	<i>La grange aux trois belles</i> vol. 2	Michel Jacquot
Fe248	1936	J.H. Rosny aîné	<i>La force mystérieuse</i>	Claude Escholier
Fe249	1936	Louis Bertrand	<i>Philippe II</i>	Emmanuel Jodelet
Fe250	1936	Francis Carco	<i>Prison de femmes</i>	Paul Jacob-Hians
Fe251	1936	Edmond Jaloux	<i>Sous les oliviers de Bohême</i>	Paul-Alex Deschmacker
Fe252	1936	André Lichtenberger	<i>Des voix dans la nuit</i>	Pierre Mouveau
Fe253	1936	André Thérive	<i>Anna</i>	Léopold-Lévy
Fe254	1936	Georges Duhamel	<i>Querelles de famille</i>	Clément Serveau
Fe255	1936	Geneviève Fauconnier	<i>Claude</i>	Jean de Botton
Fe256	1936	Jacques Chardonne	<i>L'amour du prochain</i>	Clément Serveau
Fe257	1936	Francis de Miomandre	<i>Les égarements de Blandine</i>	Robert Haardt
Fe258	1936	Jacques de Lacretelle	<i>Le demi-dieu</i>	Clément Serveau
Fe259	1936	Princesse Bibesco	<i>Les huit paradis</i>	Roger Grillon
Fe260	1937	Maurice Constantin-Weyer	<i>Mon gai royaume de Provence</i>	Paul Jacob-Hians
Fe261	1937	Jeanne Galzy	<i>Les démons de la solitude</i>	Georges Beuville
Fe262	1937	Marc Elder	<i>La bourrine</i>	Renefer
Fe263	1937	André Maurois	<i>L'instinct du bonheur</i>	Jean Moreau
Fe264	1937	Joseph Jolinon	<i>Dame de Lyon</i>	Claude Escholier
Fe265	1937	Jean Giraudoux	<i>Aventures de Jérôme Bardini</i>	Georges Tcherkessof
Fe266	1937	Gaston Chéreau	<i>La volupté du mal</i>	Jacques Engelbach
Fe267	1937	Henry de Monfreid	<i>Croisière du hachich</i>	Roger Grillon
Fe268	1937	Edmond Jaloux	<i>Le jeune homme au masque</i>	Émilien Dufour et André Baudier
Fe269	1937	Rachilde	<i>La femme aux mains d'ivoire</i>	Claude-René Martin
Fe270	1937	Joseph Peyré	<i>Le chef à l'étoile d'argent</i>	François-Martin Salvat

Fe271	1937	Stefan Zweig	<i>La peur</i>	Henry Mirande / gravure André Baudier
Fe272	1937	Édouard Peisson	<i>Parti de Liverpool</i>	Robert Antral
Fe273	1937	François Mauriac	<i>Le mystère Frontenac</i>	Marguerite Salin
Fe274	1937	Gabriel Chevallier	<i>Clochemerle</i>	Michel Jacquot
Fe275	1937	Lucie Delarue- Mardrus	<i>L'enfant au coq</i>	Henri Barthélémy
Fe276	1937	Louis Guilloux	<i>La maison du peuple</i>	Girard-Mond
Fe277	1937	Jean Balde	<i>La touffe de gui</i>	Pierre Lissac
Fe278	1937	Jean Giono	<i>Le serpent d'étoiles</i>	Gio Colucci
Fe279	1937	Francis de Miomandre	<i>Olympe et ses amis</i>	Mario Prassinos
Fe280	1937	Georges Duhamel	<i>Les hommes abandonnés</i>	Clément Serveau
Fe281	1937	José Germain	<i>Le chemin de New-York</i>	Michel Jacquot
Fe282	1937	Charles-Henry Hirsch	<i>Les Rouchard</i>	Lila Ciechanowska
Fe283	1937	René Jouglet	<i>Le jardinier d'Argenteuil</i>	Pierre Mouveau
Fe284	1938	Francis Carco	<i>Paname</i>	Germain Delatousche
Fe285	1938	Vicki Baum	<i>Lac-aux-Dames</i>	Paul Hannaux
Fe286	1938	Francis de Croisset	<i>La dame de Malacca</i> vol. 1	Pierre Falké
Fe287	1938	Francis de Croisset	<i>La dame de Malacca</i> vol. 2	Pierre Falké
Fe288	1938	Lucie Delarue- Mardrus	<i>L'hermine passant</i>	Roger Grillon
Fe289	1938	Gaston Chéreau	<i>La maison du quai</i>	Jean de Botton
Fe290	1938	Colette	<i>Duo</i>	Colette Pettier
Fe291	1938	Gabriel Chevallier	<i>Clarisse Vernon</i>	Paul Jacob-Hians
Fe292	1938	Pierre Veber	<i>Une nuit dans la montagne</i>	Claude-René Martin
Fe293	1938	Joseph Peyré	<i>Sang et lumières</i>	Georges Tcherkessof
Fe294	1938	Pierre Villetard	<i>L'enfant terrible</i>	Claude Escholier
Fe295	1938	Rachilde	<i>Refaire l'amour</i>	Chériane
Fe296	1938	François Mauriac	<i>La fin de la nuit</i>	Mario Prassinos
Fe297	1938	Marie Le Franc	<i>La rivière solitaire</i>	Louis-William Graux
Fe298	1938	André Maurois	<i>Mes songes que voici</i>	Clément Serveau
Fe299	1938	Henry de Monfreid	<i>La poursuite du kaïpan</i>	Michel Jacquot
Fe300	1938	Édouard Peisson	<i>Une femme</i>	Émilien Dufour / gravure André Baudier
Fe301	1938	André Demaison	<i>D'autres bêtes qu'on appelle sauvages</i>	Georges-Lucien Guyot
Fe302	1938	Raymond Escholier	<i>Le sel de la terre</i>	Louis Neillot
Fe303	1938	Jean Giraudoux	<i>Églantine</i>	Clément Serveau
Fe304	1938	Francis de Miomandre	<i>Le greluchon sentimental</i>	Lalande

Fe305	1938	Robert Francis	<i>La maison de verre</i>	Henry Mirande / gravure Hermine Mayéras
Fe306	1938	Marie Le Franc	<i>Pêcheurs de Gaspésie</i>	Louis-William Graux
Fe307	1938	Edmond Jaloux	<i>Le roman inachevé</i>	Robert Lemercier
Fe308	1939	Stefan Zweig	<i>Amok</i>	Michel Jacquot
Fe309	1939	Paul Brulat	<i>L'âme errante</i>	Paul Jacob-Hians
Fe310	1939	Colette	<i>Prisons et paradis</i>	Clément Serveau
Fe311	1939	Albert Marchon	<i>Le bachelier sans vergogne</i>	Georges-Lucien Guyot
Fe312	1939	Henry de Monfreid	<i>Vers les terres hostiles de l'Éthiopie</i>	Clément Serveau
Fe313	1939	J.H. Rosny aîné	<i>Le bel amour de Jeanne de Navres</i>	Claude-René Martin
Fe314	1939	Lucie Delarue- Mardrus	<i>La girl</i>	J. Grange-L
Fe315	1939	André Lichtenberger	<i>La main de sang</i>	Paul Hannaux
Fe316	1939	Henry Poulaille	<i>Le pain quotidien</i>	Germain Delatousche
Fe317	1939	Rachilde	<i>L'anneau de Saturne</i>	Paul Jacob-Hians
Fe318	1939	Edmond Jaloux	<i>Le rayon dans le brouillard</i>	Claude Escholier
Fe319	1939	Pierre Villetard	<i>Tonia mon amour</i>	Henry Mirande / gravure Hermine Mayéras
Fe320	1939	Alphonse de Châteaubriant	<i>La meute</i>	Clément Serveau
Fe321	1939	Joseph Peyré	<i>Sous l'étendard vert</i>	Gio Colucci
Fe322	1939	François Mauriac	<i>Les anges noirs</i>	Louis Neillot
Fe323	1939	Pierre-Jean Launay	<i>Léonie la bienheureuse</i>	Georges Beuville
Fe324	1939	Francis Carco	<i>Scènes de la vie de Montmartre</i>	Souto
Fe325	1939	Édouard Estaunié	<i>Tels qu'ils furent</i>	Pierre Mouveau
Fe326	1939	Lucie Delarue- Mardrus	<i>Une femme mure et l'amour</i>	G. Monin / gravure Hermine Mayéras
Fe327	1939	Charles Plisnier	<i>Faux passeports</i>	Raphaël Drouart
Fe328	1939	Philippe Hériat	<i>La foire aux garçons</i>	Clément Serveau
Fe329	1939	Claude Silve	<i>Bénédiction</i>	Georges Tcherkessof
Fe330	1939	Jean Giraudoux	<i>Suzanne et le Pacifique</i>	Clément Serveau
Fe331	1939	Jean Giono	<i>Que ma joie demeure</i> vol. 1	Clément Serveau
Fe332	1939	Jean Giono	<i>Que ma joie demeure</i> vol. 2	Clément Serveau
Fe333	1940	Jacques Richepin	<i>Une tête brûlée</i>	Paul Jacob-Hians
Fe334	1940	Monique Saint- Hélier	<i>Bois-mort</i>	Pierre Falké
Fe335	1940	Georges Imann	<i>Seize ans</i>	Claude-René Martin
Fe336	1940	Jean Voilier	<i>Jours de lumière</i>	Paul Charlemagne

Fe337	1940	Gabriel Chevallier	<i>Sainte-Colline</i>	Michel Jacquot
Fe338	1940	Myriam Harry	<i>D'autres îles de volupté</i>	Jacques Engelbach
Fe339	1940	Édouard Peisson	<i>Mer Baltique</i>	Gérard Cochet
Fe340	1940	François Mauriac	<i>Plongées</i>	Pierre Dubreuil
Fe341	1940	Jean Giraudoux	<i>Juliette au pays des hommes</i>	Henry Mirande
Fe342	1940	Joseph Peyré	<i>Roc-Gibraltar</i>	François-Martin Salvat
Fe343	1940	Édouard Estaunié	<i>Madame Clapain</i>	Michel Jacquot
Fe344	1940	Henry de Monfreid	<i>Aventures de mer</i>	Marcel Mouillot
Fe345	1940	Jacques Chardonne	<i>Le chant du bienheureux</i>	Paul Charlemagne
Fe346	1940	Paul Vialar	<i>La rose de la mer</i>	Michel Jacquot
Fe347	1941	Louis-Frédéric Rouquette	<i>L'épopée blanche</i>	Germain Delatousche
Fe348	1941	Francis de Croisset	<i>La côte de Jade</i>	(Georges ?) Capon
Fe349	1941	Jean Giono	<i>Colline</i>	Georges Tcherkessof
Fe350	1941	Alphonse de Châteaubriant	<i>Les pas ont chanté</i>	Michel Ciry
Fe351	1941	Jean de la Varende	<i>Le centaure de Dieu</i>	Albert Brenet
Fe352	1941	Edmond Jaloux	<i>L'âge d'or</i>	Edmond Kayser
Fe353	1941	Lucie Delarue-Mardrus	<i>Chênevieil</i>	Henri Barthélémy
Fe354	1941	Jean Lorrain	<i>Le tréteau</i>	Maurice Albe
Fe355	1941	Jean de la Hire	<i>L'enfant dans la maison</i>	Pierre Perrin
Fe356	1941	Georges Normandy	<i>Le Père Decorne</i>	Alfred-Marie Le Petit
Fe357	1941	André Demaison	<i>La reine de l'ombre</i>	Georges-Lucien Guyot
Fe358	1941	Gaston Chéreau	<i>L'enfant du pays</i>	Georges-Lucien Guyot
Fe359	1942	Jacques Dumaine	<i>Un fou de génie</i>	P. Santini
Fe360	1942	Henry de Monfreid	<i>Les secrets de la mer Rouge</i>	François-Martin Salvat
Fe361	1942	Marie Le Franc	<i>La randonnée passionnée</i>	Louis-William Graux
Fe362	1942	Jean Lorrain	<i>La villa mauresque</i>	Michel Ciry
Fe363	1942	Francis Carco	<i>La route du baigne</i>	Henry-Armand-Émile Burel
Fe364	1942	Jean de la Hire	<i>La roue fulgurante</i>	P. Santini
Fe365	1943	Lucie Delarue-Mardrus	<i>Roberte n°10 530</i>	Alfred-Marie Le Petit
Fe366	1943	Georges Normandy	<i>Les poisons de la Riviera</i>	Emmanuel Poirier

Annexe 5

Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres

Cette annexe rassemble les références bibliographiques des ouvrages illustrés cités dans cette thèse et n'appartenant pas aux trois corpus principaux étudiés. Ces références sont classées par ordre alphabétique des noms d'illustrateurs. Il s'agit, pour l'essentiel, de livres parus pendant l'entre-deux-guerres. Ce répertoire, qui est complet, comporte cependant des références publiées avant et après cette période.

A (Alexeieff etc.)

Nicolas Gogol, *Journal d'un fou*, gravures de A. Alexeieff, traduction de B. de Schloezer et J. Schiffrin, Paris, J. Schiffrin, 1927, 133 p.

Pierre Gobion, *Saint-Lazare*, bois, dessins, lithographie de Louis-Robert Antral, Paris, Girard et Bunino, 1930, non paginé.

Henri Béraud, *Le vitriol de lune*, illustrations de Guy Arnoux, Paris, éditions Mornay, 1931, 263 p.

Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes*, dix gravures sur bois de Hans Arp, Zurich, Collection dada, 1918, [50] p.

Tristan Tzara, *Cinéma, calendrier du cœur abstrait, Maisons*, bois par Arp, Paris, Au Sans Pareil, 1920, 36 p.

B (Barbier etc.)

Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, illustrations de George Barbier, Paris, H. Piazza, 1928, 103 p.

Remy de Gourmont, *Lettres à Sixtine*, bois de Paul Baudier, Paris, André Plicque et C^{ie}, éditeurs, 1927, 221 p.

Gérard de Nerval, *Sylvie*, lithographies originales d'André Beaudin, Paris, Tériade, 1960, 131 p.

Vicente Blasco-Ibáñez, *Sonnica la courtisane*, ouvrage illustré de soixante eaux-fortes en couleurs de Maurice de Becque, Paris, Maurice de Becque, peintre-graveur, 1928, 317 p.

L'île St. Louis, texte et bois originaux de Gabriel Belot, Paris, l'auteur, 1917, 33 p.

Paul Valéry, *Maîtres et amis*, camaïeux de Jacques Beltrand, Paris, chez l'artiste, 1927, 165 p.

Les petites fleurs de saint François, traduites de l'italien par Maurice Beaufreton, illustrées de bois dessinés et gravés par Émile Bernard, Paris, A. Vollard, 1928, 424 p.

Paul Verlaine, *Parallèlement*, lithographies originales de Pierre Bonnard, Paris, A. Vollard, 1900, 136 p.

Les pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé, traduction de messire J. Amyot, revue, corrigée, complétée de nouveau, refaite en grande partie par Paul-Louis Courier, ill. de lithographies originales de Pierre Bonnard, Paris, A. Vollard, 1902, 294 p.

André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, illustré de trente dessins par Pierre Bonnard, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1920, non paginé.

Ambroise Vollard, *Sainte Monique*, illustrations de Pierre Bonnard, Paris, A. Vollard, 1930, 231 p.

François Villon, *Poésies*, illustrations de Lucien Boucher, Paris, Éditions du Trianon, 1930, 172 p.

Joris-Karl Huysmans, *L'oblat*, illustré à l'eau-forte par P.-A. Bouroux, Paris, P.-A. Bouroux, 1930, [13] ff.

Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, pointes sèches de J. Boussingault, Paris, J. Walter, 1932, 187 p.

Pierre Reverdy, *Les ardoises du toit*, gravures sur bois d'après Georges Braque, Paris, Impr. P. Birault, 1918, [97] p.

André Breton, *Nadja*, Paris, éd. de la Nouvelle revue française, 1928, 218 p.

André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, 176 p.

Jean Racine, *Les plaideurs*, comédie, avec les eaux-fortes de Jean Bruller et les vignettes typographiques dessinées et gravées par Louis Jou, Paris, Les Bibliophiles du Palais, 1932, 131 p.

C (Calbet etc.)

Paul Bourget, *Cruelle énigme, Profils perdus*, illustrations d'après les aquarelles de A. Calbet, Paris, A. Fayard, 1904, 127 p., (*La Modern-Bibliothèque* n° 1).

Virgile, *La fille d'auberge*, précédé d'un avertissement et traduit en français par Henri Focillon, avec les gravures sur bois originales de Carlègle, Paris, L. Pichon, 1918, 25 p.

René Boylesve, *La leçon d'amour dans un parc*, illustré par Carlègle, Paris, Éditions Mornay, 1929, 293 p.

Claire et Yvan Goll, *Poèmes d'amour*, avec 4 dessins de Marc Chagall, Paris, J. Budry, 1925, 60 p.

Francis Carco, *Jésus la Caille*, orné de trois dessins de Chas Laborde gravés sur bois par Jules Germain, Paris, Ronald Davis & Cie, éditeurs, 1920, 195 p.

Willy et Colette Willy, *Claudine à Paris*, dessins coloriés de Chas Laborde, Paris, H. Jonquières, 1925, 247 p.

Valéry Larbaud, *Rues et visages de Paris*, 20 eaux-fortes de Chas Laborde, Paris, Éditions de la Roseraie, 1926, 20 p.

Pierre Mac Orlan, *Rues et visages de Londres*, eaux-fortes de Chas-Laborde, Paris, J. Terquem, 1928, 41 p.

Jean Giraudoux, *Rues et visages de Berlin*, eaux-fortes et dessins de Chas-Laborde, Paris, Éditions de la Roseraie, 1930, 30 p.

Rues et visages de Moscou, textes et dessins de Chas Laborde, avec une préface de Pierre Mac Orlan, s.l.n.d. [1935], 40 p.

Pierre Louÿs, *Aphrodite*, 21 eaux-fortes d'Édouard Chimot, Paris, Éditions d'art de l'Intermédiaire du Bibliophile, 1929.

Georges Duhamel, *La pierre d'Horeb*, roman, gravures sur bois originales de Paul-Émile Colin, Paris, éditions d'art Manuel Bruker, 1927, 237 p.

Boccace, *Contes*, ornés de quarante-cinq eaux-fortes originales en couleurs et de cent dessins en noir par André Collot, Paris, à la librairie Paul Cotinaud, 1930, 3 vol., 342 p., 309 p., 293 p.

D (Decaris etc.)

Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, postf. d'Henry de Montherlant, burins d'Albert Decaris, Paris, Éditions du Bois sacré, 1930, 321 p.

- André Gide et Maurice Denis, *Le voyage d'Urien*, [lithographies de Maurice Denis], Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893, 105 p.
- Dante Alighieri, *Vita nova*, ill. par Maurice Denis, trad. par Henry Cochin, Paris, le Livre contemporain, 1907, 111 p.
- Petites fleurs de saint François d'Assise*, traduites de l'italien par André Pératé, illustrées par Maurice Denis, Paris, J. Beltrand, 1913, 256 p.
- Le livre de Tobie*, traduit sur la Vulgate par Le Maître de Sacy, avec une préface de l'abbé Jean-Pierre Altermann, illustrations de Maurice Denis, gravées sur bois par Jacques Beltrand, Paris, impr. de J. Beltrand, 1929, 53 p.
- Maurice de Vlaminck et Fernand Sernada, *D'un lit dans l'autre*, préf. de Félicien Champsaur, illustrations d'André Derain, Paris, Offenstadt frères, 1902, 247 p.
- Maurice de Vlaminck, *Tout pour ça, mœurs décadentes*, illustrations d'André Derain, Paris, C. Offenstadt, 1903, 262 p.
- Maurice de Vlaminck, *À la santé du corps*, poème, décoré par M. André Derain, Paris, impr. de F. Bernouard, 1919, 17 p.
- André Breton, *Mont de piété (1913-1919)*, avec deux dessins inédits d'André Derain, Paris, Au Sans Pareil, 1919, 390 p.
- Georges Gabory, *La cassette de plomb*, orné de 2 gravures originales et inédites par M. André Derain, Paris, impr. de F. Bernouard, 1920, 23 p.
- René Dalize, *Ballade du pauvre Macchabé mal enterré*, poème, décoré par André Derain, suivi de deux souvenirs de Guillaume Apollinaire et André Salmon, Paris, Fr. Bernouard, (s. d.), 36 p.
- André Salmon, *Le calumet*, édition définitive augmentée de poèmes nouveaux et ornée de gravures sur bois par André Derain, Paris, éd. de la Nouvelle revue Française, 1920, 109 p.
- Pierre Reverdy, *Étoiles peintes*, avec une eau-forte originale d'André Derain, Paris, Éd. du Sagittaire, 1921, 42 p.

Ovide, *Les Héroïdes*, trad. de Marcel Prévost, eaux-fortes d'André Derain, Paris, Les Cent-
Une, 1938, 311 p.

François Rabelais, *Les horribles et espovantables faictz et prouesses du très renommé
Pantagruel, roy des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua*, composé nouvellement par
Maître Alcofrybas Nasier, orné de bois en couleurs dessinés et gravés par André Derain,
Paris, A. Skira, 1943, 193 p.

Francis Carco, *L'homme traqué*, eau-forte par André Dignimont, Paris, Les Arts et le livre,
1925, 192 p.

Francis Carco, *Perversité*, eaux-fortes de Dignimont, Paris, Ateliers de la Roseraie, 1927, 197 p.

Colette, *Trois-six-neuf*, illustrations de A. Dignimont, Paris, Corrêa, 1944, 111 p.

Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, bois originaux de Guy Dollian, Paris, Arthème Fayard et
C^{ie}, éditeurs, 1931, 110 p., (*Le Livre de demain* n° 102).

Pierre Mac Orlan, *Marguerite de la nuit*, 34 bois originaux de Guy Dollian, Paris, Arthème
Fayard et C^{ie}, éditeurs, 1935, 110 p., (*Le Livre de demain* n° 150).

Edgar Allan Poe, *The Raven*, illustrated by Gustave Doré, with a comment upon the poem by
Edmund Clarence Stedman, London, S. Low, 1883, 23 p.

Nicolas Boileau, *Les embarras de Paris*, illustrations de Dubout, Paris, Kra, 1929, 22 p.

Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, illustré de gravures sur bois par Raoul
Dufy, Paris, Deplanche, 1911, n. p.

Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, lithographies de Raoul Dufy, Paris, Au Sans Pareil,
1926, 149 p.

Alphonse Daudet, *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, lithographies originales en
couleurs de Raoul Dufy, Paris, Scripta et picta, 1937, 209 p.

E (Ernst etc.)

Max Ernst, *La femme 100 têtes*, avis au lecteur par André Breton, Paris, éd. du Carrefour, 1929,
non paginé.

F (Falké etc.)

Myriam Harry, *L'île de volupté*, 24 bois originaux de Pierre Falké, Paris, A. Fayard, 1923, 126 p., (*Le Livre de demain* n° 7).

Daniel Defoe, *La vie et les aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoe de York, marin*, bois dessinés, gravés et mis en couleurs par Pierre Falké, préf. par Pierre Mac Orlan, Paris, Henri Jonquières et C^{ie}, 1926, 3 vol., 290 p., 322 p., 295 p.

Georges Courteline, *Les tribunaux*, illustrations de Jean-Louis Forain, Paris, Librairie de France, 1931, 301 p.

Pierre Louÿs, *Les aventures du roi Pausole*, 28 bois originaux de Foujita, Paris, A. Fayard, 1925, 175 p., (*Le Livre de demain* n°36).

Paul Claudel, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, eaux-fortes de Foujita, Paris, éditions Excelsior, 1927, 148 p.

G (Galanis etc.)

Georges Gabory, *Cœurs à prendre*, illustré de seize eaux-fortes originales de D. Galanis, Paris, éd. du Sagittaire, S. Kra, 1920, 39 p.

André Suarès, *Bouclier du zodiaque*, ill. par D. Galanis, Paris, Éd. de la Nouvelle revue française, 1920, 95 p.

Francis Jammes, *Le deuil des primevères*, édition décorée de dessins originaux gravés sur bois par D. Galanis, Paris, G. Crès et Cie, 1920, 189 p.

Georges Gabory, *Poésies pour dames seules*, avec un portrait de l'auteur gravé sur cuivre par D. Galanis, Paris, Nouvelle revue Française, 1922, 57 p.

Frédéric Boutet, *Tableau de l'au-delà*, illustré de 14 gravures à l'eau-forte par Éd. Goerg, Paris, éditions de la Nouvelle revue française, 1927, 223 p.

Pierre Reverdy, *La guitare endormie*, contes et poèmes, illustrations de Juan Gris, Paris, L'imprimerie littéraire, 1919, [92] p.

Pierre Reverdy, *Au soleil du plafond*, onze lithogr. de Juan Gris, Paris, Tériade, 1955, 152 p.

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, avec dix eaux-fortes gr. par Marcel Gromaire, Paris, Éd. des quatre chemins, 1926, 143 p.

Théophile Gautier, *Fortunio ou l'Eldorado*, avec douze lithographies de Charles Guérin, Paris, Société d'éditions « le Livre », 1929, 249 p.

Pierre Mac Orlan, *Les poissons morts, la Lorraine, l'Artois, Verdun, la Somme...*, illustrations de Gus Bofa, Paris, Payot, 1917, 251 p.

Pierre Mac Orlan, *U-713 ou les gentilshommes d'infortune*, dessins de Gus Bofa, Paris, Société littéraire de France, 1917, 142 p.

Chez les toubibs, texte et dessins de Gus Bofa, Paris, la Renaissance du Livre, 1917, 64 p.

Pierre Mac Orlan, *Le chant de l'équipage*, roman d'aventures, ill. de Gus Bofa, Paris, Crès, 1918, 254 p.

Gus Bofa, *Rollmops, le dieu assis*, dessins de Gus Bofa, Paris, Société littéraire de France, 1919, 112 p.

Pierre Mac Orlan, *Le livre de la guerre de Cent Ans*, dessins de Gus Bofa, Paris, la Renaissance du livre, 1921, 54 p.

Pierre Mac Orlan, *À l'hôpital Marie-Madeleine*, gravures de Gus Bofa, Paris, Éditions des Amis de Nandette, 1928, 115 p.

Gus Bofa, *Malaises*, dessins, eaux fortes et préf. de Gus Bofa, Paris, J. Terquem, éditeur, 1930.

Thomas de Quincey, *L'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, nouvelle traduction de Maurice Beerblock, eaux-fortes de Gus Bofa, Paris, Éditions Eos, 1930, 274 p.

Auguste-Pierre Garnier, *Le chemin vers la mer*, poème, bois de Pierre Gusman, Paris, chez Garnier, 1930, 99 p.

Charles Baudelaire, *Causeries*, éd. établie par André Malraux, illustrations de Constantin Guys gravées sur bois par Robert Dill, préf. de F.-F. Gautier, Paris, Aux éditions du Sagittaire, 1920, 125 p.

H (Halicka etc.)

Israël Zangwill, *Les enfants du ghetto*, traduction de Pierre Mille, lithographies de Halicka, Paris, H. Jonquières, 1925, 229 p.

Georges Bernanos, *Un crime*, bois originaux de Charles-Jean Hallo, Paris, A. Fayard, 128 p., (*Le Livre de demain* n° 188).

Georges Courteline, *Le train de 8h.47*, *Le miroir concave*, aquarelles et dessins de Joseph Hémard, Paris, Éditions du Trianon, 1930, 384 p.

Oscar Wilde, *The Ballad of Reading Gaol* (*Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading*), woodcuts by Erich Heckel, executed 1907, Ernest Rathenau, New York, 1963 [livre publié en 1963 à partir des gravures de Erich Heckel réalisées en 1907].

Colette, *Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles*, 16 bois originaux de Hermann-Paul, Paris, A. Fayard, 1923, 94 p., (*Le Livre de demain* n°2).

Octave Mirbeau, *Le calvaire*, bois de Hermann-Paul, Paris, Éditions Mornay, 1928, 365 p.

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, illustrations d'après les dessins de Louise Hervieu, Paris, Ollendorff, 1920, 342 p.

Raymond Radiguet, *Les joues en feu*, poèmes, ornés de quatre images dessinées et gravées au burin par Jean Hugo, Paris, F. Bernouard, 1920, non paginé [25] p.

Louis Barthou, *Les amours d'un poète*, dessins de Victor Hugo gravés sur bois par J. Beltrand, Paris, A. Fayard, 1924, 126 p., (*Le Livre de demain* n° 17).

I (Icart)

Colette, *Duo*, illustrations de Louis Icart, Paris, J. Ferenczi et fils, 1934, 227 p.

J (Jacob etc.)

Max Jacob, *Dos d'Arlequin*, avec ill. de l'auteur, Paris, éd. du Sagittaire, 1921, 73 p.

Oscar Wilde, *Salomé*, drame en un acte, précédé de notes sur l'auteur par Ernest La Jeunesse, frontispice et illustrations dessinés et gravés sur bois par Louis Jou, Paris, Georges Crès et C^{ie}, 1917, 149 p.

Anatole France, *Thaïs*, illustré de bois en camaïeu et en couleurs de Louis Jou, Paris, les Cent Bibliophiles, 1924, 215 p.

Évangile selon saint Matthieu, traduction Le Maître de Sacy, gravures sur bois de Louis Jou, Paris, L. Jou, 1928, 195 p.

K (Kolsky etc.)

Henri Troyat, *Faux jour*, bois originaux d'Irène Kolsky, Paris, Arthème Fayard et C^{ie}, éditeurs, 1938, 126 p., (*Le Livre de demain* n° 192).

František Kupka, *Quatre histoires de noir et blanc*, 25 bois, page de titre et texte gravés, Paris, s. n., 1926.

L (Laboureur etc.)

Valery Larbaud, *Beauté, mon beau souci...*, roman, illustré de trente-sept gravures par J.-É. Laboureur, Paris, Éd. de la Nouvelle revue française, 1920, 145 p.

Jean Giraudoux, *Promenade avec Gabrielle*, illustré de seize lithographies en couleurs par J.-É. Laboureur, Paris, Édition de la Nouvelle revue française, 1924, 36 p.

Jean Giraudoux, *Hélène et Touglas ou les joies de Paris*, nouvelle illustrée d'images dessinées et gravées au burin par Laboureur, Paris, Au Sans Pareil, 1925, 61 p.

Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, illustré par J.-É. Laboureur, Paris, les « Cent une » (Société de femmes bibliophiles), 1927, 281 p.

Jean Giraudoux, *Fugues sur Siegfried*, portrait de l'auteur par Gorvel, eaux-fortes originales de Laboureur, Paris, Lapina et fils, 1929, 59 p.

Louise Dormienne, *Les caprices du sexe ou les audaces érotiques de Mademoiselle Louise de B.*, roman inédit, frontispice et planches gravés à l'eau-forte par Viset [Luc Lafnet], Orléans, aux dépens des Amis de la galanterie, 1928, 163 p.

André Gide, *Paludes*, éd. illustrée de six lithographies originales par R. de la Fresnaye, Paris, N.R.F, 1921, non paginé.

Raymond Radiguet, *Devoirs de vacances*, images d'Irène Lagut, Paris, à la Sirène, 1921, 41 p.

Éventail, dix gravures de Marie Laurencin, accompagnées de poésies nouvelles de Louis Codet, Jean Pellerin et de MM. Roger Allard, André Breton, Francis Carco, M. Chevrier... [etc.], Paris, éditions de la Nouvelle revue française, 1922, 65 p.

Paul Dermée, *Spirales*, deux eaux-fortes par Henri Laurens, Paris, P. Dermée, 1917, [92] p.

Théocrite, *Les idylles*, illustrations de Henri Laurens, Paris, Tériade, 1945, 124 p.

Georges Duhamel, *Vie des martyrs, 1914-1916*, bois gravés de Jean Lébédoff, Paris, Mornay, 1919, 207 p.

Gérard de Nerval, *Les filles du feu, Sylvie, Jemmy, Octavie, Isis, Émilie, Le rêve et la vie, Aurélia*, illustrations de Constant Le Breton, Paris, A. Plicque, 1921, 383 p.

Jérôme et Jean Tharaud, *Quand Israël est roi*, bois originaux de Constant Le Breton, Paris, Arthème Fayard et C^{ie}, éditeurs, 1939, 110 p., (*Le Livre de demain* n° 201).

Blaise Cendrars, *J'ai tué*, prose par Monsieur Blaise Cendrars et 5 dessins de Monsieur Fernand Léger, Paris, À la belle édition (impr. de F. Bernouard), [1918], 31 p.

Blaise Cendrars, *La fin du monde filmée par l'Ange N.-D. : roman*, compositions en couleurs par Fernand Léger, Paris, Éditions de la Sirène, 1919, [54] p.

Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, 220 gravures sur bois en coul. d'Auguste Lepère, Paris, pour les Cent Bibliophiles, 1903, 219 p.

Érasme, *Éloge de la folie*, augmenté de la préface d'Érasme adressée à Thomas Morus, son ami, notice de Gabriel Hanotaux, 46 compositions gravées sur bois d'Auguste Lepère, Paris, imprimé par A. Lepère pour les Amis des livres, 1906, 143 p.

Les pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé, eaux-fortes de Henri Le Riche, Neuilly-sur-Seine, chez l'artiste, 1928, non paginé.

Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancyent Marinere*, in seven parts, now spelled in modern style, with designs by André Lhote, Paris, Émile-Paul frères, 1920, 47 p.

Oscar Wilde, *Salomé*, vingt eaux-fortes originales gravées par Lobel-Riche, Paris, Éditions d'art Devambez, 1930, 83 p.

Charles-Albert Cingria, *Les limbes*, pointes-sèches de Jean Lurçat, Paris, éditions Jeanne Bucher, 1930, 12 p.

M (Maillol etc.)

Virgile, *Les églogues*, texte original et traduction nouvelle par Marc Lafargue, imprimées par Harry de Kessler, bois dessinés et exécutés par Aristide Maillol, Paris, Galerie Druet, 1926, 110 p.

Émile Verhaeren, *Belle chair*, onze poèmes inédits, illustrés de trois bois originaux et de douze lithographies par Aristide Maillol, Paris, Helleu et Sergent, 1931, 39 p.

Pierre de Ronsard, *Livret de folastreries*, à Janot parisien, plus quelques épigrammes grecs et des dithyrambes chantés au bouc de É. Jodelle, poète tragiq., avec les eaux-fortes originales d'Aristide Maillol, Paris, A. Vollard, 1938, 197 p.

Charles Cros, *Le fleuve*, eaux-fortes d'Édouard Manet, Paris, Librairie de l'Eau-forte, 1874, 15 p.

Edgar Poe, *Le corbeau*, poème, trad. française de Stéphane Mallarmé, avec illustrations par Édouard Manet, Paris, R. Lesclide, 1875, [11] p.

Tristan Tzara, *Indicateur des chemins de cœur*, eaux-fortes de Louis Marcoussis, Paris, J. Bucher, 1928, [45 p.].

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, illustré de bois dessinés et gravés par Frans Masereel, Paris, A. Michel, 1925-1927, 5 vol.

[Louis Aragon], *Le con d'Irène*, [cinq eaux-fortes d'André Masson], [Paris], [R. Bonnel], 1928, 85 p.

Lord Auch [Georges Bataille], *Histoire de l'œil*, [illustrations d'André Masson], [Paris], 1928.

Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, avec 3 dessins d'André Masson, Paris, GLM, 1938, 57 p.

Pierre Reverdy, *Les jockeys camouflés et Période hors-texte*, édition ornée de cinq dessins inédits de Henri Matisse, Paris, Paul Birault, 1918, [58] p.

Stéphane Mallarmé, *Poésies*, [29] eaux-fortes originales de Henri Matisse, Lausanne, A. Skira & C^{ie}, 1932, 153 p.

Henri Matisse, *Jazz*, Paris, Tériade, 1947, 156 p.

Francis Carco, *Tableau de l'amour vénal*, illustré de douze lithographies en noir par Luc-Albert Moreau, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1924, 123 p.

Edgar Poe, *Le scarabée d'or*, traduction Baudelaire, compositions originales de Bernard Naudin, Paris, M. Kaelin, 1929, 78 p.

Henri Troyat, *Le vivier*, bois originaux de Gaston Nick, Paris, Arthème Fayard et C^{ie}, éditeurs, 1941, 128 p., (*Le Livre de demain* n° 212).

O

P (Pascin etc.)

Paul Morand, *Fermé la nuit*, édition illustrée de cinq eaux-fortes en couleurs et de trente-six dessins à la plume par J. Pascin, Paris, N.R.F., 1925, 241 p.

Charles Perrault, *Cendrillon*, préf. d'André Salmon, gravures et dessins de Pascin, Paris, M.-P. Trémois, [1929], 27 p.

Julien Green, *Épaves*, bois originaux de Colette Pettier, Paris, Arthème Fayard et C^{ie}, éditeurs, 1938, 142 p., (*Le Livre de demain* n° 183).

Pierre Reverdy, *Cravates de chanvre*, illustré d'eaux-fortes par Pablo Picasso, Paris, Éditions Nord-Sud, 1922, [43] p.

Les métamorphoses d'Ovide, eaux-fortes originales de Picasso, Lausanne, A. Skira, 1931, 401 p.

Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso, publié par Marcel Bouteron, avant-propos d'Albert Besnard, Paris, A. Vollard, 1931, 101 p.

Aristophanes, *Lysistrata*, a new version by Gilbert Seldes, with a special introduction by Mr. Seldes and illustrations by Pablo Picasso, New York, the Limited editions club, 1934, non paginé.

Paul Éluard, *La barre d'appui*, poèmes illustrés de trois eaux-fortes par Pablo Picasso, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1936, 32 p.

Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Histoire naturelle*, eaux-fortes originales de Picasso, Paris, M. Fabiani, 1942, 134 p.

Jules Renard, *Poil de carotte*, illustrations de Poulbot, Paris, C. Lévy, 1907, 104 p., (*La Nouvelle Collection illustrée* n° 5).

Q

R (Redon etc.)

Edmond Picard, *Le juré*, monodrame en 5 actes, ill. par Odilon Redon, Bruxelles, P. Lacomblez, Vve F. Larcier, 1904, 105 p.

Henri Barbusse, *Le feu : journal d'une escouade*, illustré de 10 eaux-fortes et 76 bois de Renefer, Gaston Boutitie, 1918, 319 p.

René Benjamin, *Les soldats de la guerre, Gaspard*, 21 bois de Renefer, Paris, A. Fayard, 1923, 159 p., (*Le Livre de demain* n° 1).

Ambroise Vollard, *Réincarnations du Père Ubu*, eaux-fortes et dessins sur bois [et préface] de Georges Rouault, Paris, A. Vollard, 1932, 211 p.

André Suarès, *Passion*, eaux-fortes originales en couleurs et bois dessinés par Georges Rouault, Paris, A. Vollard, 1939, 153 p.

Guillaume Apollinaire, *Les exploits d'un jeune Don Juan*, avec 12 lithographies originales [de G.-L. Roux], Cologne, à la couronne des amours, [1927], 81 p.

S (Sauvage etc.)

Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*, avec des figures de S. Sauvage, gravées sur cuivre avec la collaboration de D. A. Maillart, Paris, Sylvain Sauvage, 1930, 2 vol., 211 p., 218 p.

Le paradis musulman, selon le texte et la traduction du docteur J. C. Mardrus, gravures en couleurs, Paris, Schmied, peintre-graveur, éditeur, 1930, non paginé.

Virgile, *Les géorgiques*, 119 eaux-fortes d'André Dunoyer de Segonzac, Paris, chez l'artiste, 1947, 2 vol. in-folio, [édition entreprise par Ambroise Vollard mais poursuivie et achevée par l'artiste à la mort de l'éditeur].

Sem, *La ronde de nuit*, illustrations de l'auteur gravées sur bois par L. André, Paris, A. Fayard, 1923, 128 p., (*Le Livre de demain* n° 6).

Georges Duhamel, *Élévation et mort d'Armand Branche*, décoré d'un frontispice et d'ornements typographiques dessinés et gravés sur bois par Clément Serveau, Paris, B. Grasset, 1919, 45 p.

Charles Labelle, *Les contes du berger*, éd. ill. de cent dessins originaux de Clément Serveau, Paris, éd. Georges Crès et C^{ie}, 1919, 110 p.

Louis Bertrand, *La femme qui était retournée en Afrique*, bois gravés de Clément Serveau, Paris, Le Livre, 1920, 81 p.

Louis Bertrand, *Le jardin de la mort*, avec 21 bois dessinés et gravés par Clément Serveau, Paris, Librairie Ollendorff, 1921, 309 p.

Maurice Duplay, *Paul Brulat*, avec un portrait par Clément Serveau gravé sur bois par Germaine Gaspérini, Paris, La maison française d'art et d'édition, 1922, 72 p.

Paul Ledieu, *Diderot et Sophie Volland*, bois gravés de Clément Serveau, Paris, aux publications du Centre, 1925, 177 p.

Docteur J.-L. Faure, *L'âme du chirurgien*, préf. de Paul Bourget de l'Académie française, ornements dessinés et gravés sur bois par Clément Serveau, Paris, aux dépens de Philippe Ortiz pour ses amis, 1927, 64 p.

Francis de Miomandre, *Passy-Auteuil ou le vieux monsieur du square*, monologue intérieur, avec 45 dessins inédits de Clément Serveau, Paris, A. Delpeuch, 1928, 176 p.

Louis Bertrand, *Sanguis Martyrum*, bois en couleurs de Clément Serveau, Tours, A. Mame et fils, 1929, 304 p.

Raymond Escholier, *Gascogne : types et coutumes*, dessins originaux de Clément Serveau, Paris, éditions des Horizons de France, 1929, 139 p.

Maurice Pottecher, *L'appel des sirènes*, sept poèmes, illustrations signées Clément Serveau, Paris, Librairie de France Sant'Andrea, 1930, 155 p.

René Benjamin, *La dernière nuit*, bois de Serveau, Paris, E. Flammarion, éditeur, 1930, 81 p.

Anatole France, *Le petit Pierre*, illustrations de Clément Serveau, Paris, éd. de la Mappemonde, 1935.

Jean-Daniel Maublanc, *Éphémères*, tome 1, préf. de René-Guy Cadou et bois gravés de Germain Delatousche, tome 2, préf. de Jean Vagne et dessins inédits de Clément Serveau, Paris, la Pipe en écume, 1939-1940.

Andrée Sikorska, *La folle avoine*, illustré par l'auteur, Paris, J. Ferenczi et fils, 1929, 191 p.

Pierre Jean Jouve, *Beau regard*, conte illustré d'images dessinées et gravées par J. Sima, Paris, Au Sans Pareil, 1927, 48 p.

Claude Tillier, *Mon oncle Benjamin*, gravures sur bois originales de Fernand Siméon, Paris, É. Pelletan, Helleu et Sergent, 1926, 377 p.

Jérôme et Jean Tharaud, *La fête arabe*, ill. par Suréda de trente-deux bois en couleurs et en noir, gravés par Aubert, Paris, Éd. Lapina, 1926, 185 p.

T (Tanguy etc.)

Benjamin Péret, *Dormir, dormir dans les pierres*, poème, dessins d'Yves Tanguy, Paris, Éditions surréalistes, 1927, [21 p.].

Michel Georges-Michel, *Les montparnos*, 34 bois originaux de Louis Touchagues, Paris, Arthème Fayard et C^{ie}, éditeurs, 1933, 127 p., (*Le Livre de demain* n° 125).

Jacques Touchet, *Les quinze joies du mariage*, illustrations de J. Touchet, Paris, René Kieffer, 1930, 197 p.

U

V (Valéry etc.)

Paul Valéry, *Poésie, Essai sur la poétique et le poète*, huit eaux-fortes de Paul Valéry, Paris, Bertrand Guégan, 1928.

André Vera, *Les jardins*, plans et vues dessinés par Verdeau et par Paul Vera, vignettes dessinées et gravées sur bois par Paul Vera, Paris, Émile Paul frères, 1919, 143 p.

Paul Morand, *L'Europe galante*, lithographies hors texte de Vertès, Paris, les Arts et le livre, 1927, 251 p.

Michel Provins, *Tendresses futiles*, romans dialogués, orné de 16 gravures originales d'Edmond Virtel, Paris, Baudinière, 1923, 224 p., (*Les Maîtres de la plume* n° 1).

Raymond Radiguet, *Le diable au corps*, lithographies originales de Maurice de Vlaminck, Paris, M. Seheur, 1926, 115 p.

W,X,Y,Z

Ouvrages multi-illustrateurs (par date)

Francis Carco, *Chansons aigres-douces*, avec des dessins de A. Dunoyer de Segonzac, J. D. Ferguson, Jean Hess, Luc-Albert Moreau, Anne-Estelle Rice, Paris, Nice, Impr. française, 1913, 47 p.

Paul Morand, *Ouvert la nuit*, édition illustrée de six aquarelles par Raoul Dufy, André Favory, R. de la Fresnaye, André Lhote, Luc-Albert Moreau, A. Dunoyer de Segonzac, Paris, N.R.F., 1924, 189 p.

Léon Baranger et André L. Simon, *Almanach du franc buveur pour 1926*, illustré d'un frontispice de Daragnès et de 25 bois gravés de G. Belot, Broutelle, Contel, Falké, C. Le Breton, Lissac, Méheut, J.-L. Perrichon, C. Serveau, Schulz, F. Siméon, Vettiner et Maximilien Vox, Paris, Le Livre, 1926, 169 p.

Félicien Champsaur, *Le combat des sexes, Interlude : les noces du rêve*, couvertures polychromes par Chimot et Lorenzi, soixante-quinze dessins bleus par Jaquelux, quatre hors-texte en couleurs d'Albert Besnard de l'Académie française, Paris, J. Ferenczi et fils éditeurs, 1927, 248 p.

Pierre Louÿs, *Trois filles et leurs mères*, illustré par Louis Berthomme Saint-André pour les eaux-fortes et André Collot pour les vignettes, Paris, aux dépens d'un amateur et pour ses amis, 1928, non paginé.

Léon-Paul Fargue, *Banalité*, illustré de réogrammes et recherches d'objets de Loris et Parry, Paris, éditions de la Nouvelle revue française, 1930, 83 p.

Paris au Maréchal, textes du R. P. Sertillanges *et al.*, illustrations de A. Jacquemin *et al.*, Paris, impr. de l'École Estienne, 1942, 157 p.

De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain, de MCDXXIX à MCMXLII, c'est à dire de Jeanne d'Arc à Philippe Pétain, c'est à dire 500 ans de l'Histoire de France, ouvrage conçu, composé et commenté par Sacha Guitry, paré de textes inédits de Pierre Benoit, le duc de Broglie, Maurice Donnay, Georges Duhamel, Abel Hermant, etc., illustré d'œuvres originales de Guy Arnoux, Pierre Bonnard, Lucien Boucher, Louis Bouquet, Brianchon, etc., Paris, Sant'Andrea et Lafuma, 1944, non paginé.

Illustrations

Fichier restreint

Ce fichier fournit les références de toutes les illustrations citées dans le texte. En revanche, il ne comporte que 20 images sous droits conformément aux recommandations de l'EPHE.

Illustrations pertinentes pour la première partie

« Daniel Henry Kahnweiler »

Illustration 1-1 Daniel Henry Kahnweiler photographié par Picasso dans son atelier, boulevard de Clichy, 1910, photo archives Musée Picasso, source : <https://fr.pinterest.com/thistledawn/daniel-henry-kahnweiler/> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-2 Pablo Picasso, *Portrait de Daniel Henry Kahnweiler*, 1910, huile sur toile, 100 x 73 cm, Art Institute of Chicago, source : <http://www.pablocicasso.org/portrait-of-daniel-henry-kahnweiler.jsp#prettyPhoto> [consulté le 11/02/2017].

Illustration 1-3 Juan Gris, *Daniel Henry Kahnweiler*, 1921, dessin au crayon, Musée national d'art moderne, source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel-Henry_Kahnweiler [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-4 Marque des Éditions Kahnweiler, source : <https://www.librarything.com/topic/155455> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-5 Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, illustrations d'André Derain, 1909, page de titre, source : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2436441> [consulté le 02/01/2017].



Illustration 1-6 Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, illustrations d'André Derain, 1909, deuxième et onzième hors-texte, source : <http://artbookpresentations.net/ABPBookDerain.html> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-7 Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourrissant*, illustrations d'André Derain, 1909, cinquième hors-texte, source : <https://art.famsf.org/andr%C3%A9-derain/untitled-book-lenchanteur-pourrissant-guillaume-apollinaire-paris-henry-kahnweiler-19-4> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-8 Max Jacob, *Saint Matorel*, illustrations de Pablo Picasso, 1911, page de titre, source : <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/saint-matorel> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-9 Max Jacob, *Saint Matorel*, illustrations de Pablo Picasso, 1911, « Mademoiselle Léonie », source : <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/saint-matorel-mademoiselle-leonie> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-10 Max Jacob, *Saint Matorel*, illustrations de Pablo Picasso, 1911, « La Table », source : <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/saint-matorel-table-saint-martorel-table> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-11 Max Jacob, *Les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel, mort au couvent*, illustrations d'André Derain, 1912, source : <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.41.html/2012/livres-illustrs-modernes-de-la-bibliothque-r-bl> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-12 Max Jacob, *Les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel, mort au couvent*, illustrations d'André Derain, 1912, illustration « 57 », source : <https://art.famsf.org/andr%C3%A9-derain/untitled-illustration-57-book-les-%C5%93uvres-burlesque-et-mystique-de-fr%C3%A8re-matorel-mort-au> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-13 Max Jacob, *Les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel, mort au couvent*, illustrations d'André Derain, 1912, illustration « 61 », source : <https://art.famsf.org/andr%C3%A9-derain/untitled-illustration-61-book-les-%C5%93uvres-burlesque-et-mystique-de-fr%C3%A8re-matorel-mort-au> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-14 Max Jacob, *Le siège de Jérusalem*, illustrations de Pablo Picasso, 1914, page de titre, source : <https://www.mutualart.com/Artwork/Max-Jacob--Le-Siege-de-Jerusalem--illust/A41A07760366064B> [consulté le 02/01/2017].



Illustration 1-15 Max Jacob, *Le siège de Jérusalem*, illustrations de Pablo Picasso, 1914, « Femme nue », source : <http://www.mfa.org/collections/object/le-si%C3%A8ge-de-j%C3%A9rusalem-grande-tentation-c%C3%A9leste-de-saint-matrel-171460> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-16 Max Jacob, *Le siège de Jérusalem*, illustrations de Pablo Picasso, 1914, « Nature morte au crâne », source : <https://art.famsf.org/pablo-picasso/nature-morte-au-cr%C3%A2ne-still-life-skull-illustration-book-le-si%C3%A8ge-de-j%C3%A9rusalem-siege> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-17 Fritz Vanderpyl, *Voyages*, illustrations de Maurice de Vlaminck, 1920, page de couverture, source : <http://www.finebooks.ch/bestand/nr/7616> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-18 Fritz Vanderpyl, *Voyages*, illustrations de Maurice de Vlaminck, 1920,

source :

<http://www.binocheetgiuello.com/html/fiche.jsp?id=2364169&np=4&lng=fr&npp=20&ordre=&aff=2&r=> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-19 Fritz Vanderpyl, *Voyages*, illustrations de Maurice de Vlaminck, 1920,

source : http://www.auction.fr/_fr/lot/maurice-de-vlaminck-1876-1958-voyages-poemes-de-vanderpyl-editions-de-la-9960535#.WI5WsFPhCM8 [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-20 Max Jacob, *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.*, illustrations de Juan Gris, 1921, première lithographie, source :

<http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=3117639>
[consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-21 Max Jacob, *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.*, illustrations de Juan Gris, 1921, deuxième lithographie, source :

<http://www.artnet.com/artists/juan-gris/past-auction-results/9> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-22 Max Jacob, *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.*, illustrations de Juan Gris, 1921, quatrième lithographie, source :

<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/gris-max-jacob-1876-1944-ne-coupez-5857389-details.aspx> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-23 André Malraux, *Lunes en papier*, illustrations de Fernand Léger, 1921,

couverture, source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/lunes-en-papier> [consulté le 27/02/2017].

Illustration 1-24 André Malraux, *Lunes en papier*, illustrations de Fernand Léger, 1921, page de titre, source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/lunes-en-papier> [consulté le 27/02/2017].

Illustration 1-25 André Malraux, *Lunes en papier*, illustrations de Fernand Léger, 1921, hors-texte p. [21], source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/lunes-en-papier> [consulté le 27/02/2017].

Illustration 1-26 Maurice de Vlaminck, *Communications*, 1921, page de couverture, source : http://www.artvalue.fr/default.aspx?ID=23&ARTISTE_ID=80014&MAISONS_VENTE=2250&NB_COL=3&PRICEDEV=1&ORDRE=1&cp_checked= [consulté le 02/01/2017].



MARIE

Illustration 1-27 Maurice de Vlaminck, *Communications*, 1921, gravure en frontispice, source : <http://www.artnet.com/artists/maurice-de-vlaminck/past-auction-results/78> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-28 Maurice de Vlaminck, *Communications*, 1921, source : <https://art.famsf.org/maurice-de-vlaminck/illustration-accompanying-poem-mort-n%C3%A9s-book-communications-po%C3%A8mes-et-bois> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-29 Raymond Radiguet, *Les Pélican*, illustrations d'Henri Laurens, 1921, page de couverture, source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/les-pelican-piece-en-deux-actes> [consulté le 24/03/2017].

Illustration 1-30 Raymond Radiguet, *Les Pélican*, illustrations d'Henri Laurens, 1921, page [5], source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/les-pelican-piece-en-deux-actes> [consulté le 24/03/2017].



Illustration 1-31 Raymond Radiguet, *Les Pélican*, illustrations d'Henri Laurens, 1921, hors-texte page [21] [le jockey], source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/les-pelican-piece-en-deux-actes> [consulté le 24/03/2017].

Illustration 1-32 Georges Braque, *Guitare et verre*, 1921, huile sur toile, 43 x 73 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, source : <http://www.ac-grenoble.fr/ecole/chamrousse.seyssinet/07/peintres/braque.html> [consulté le 08/02/2017].

Illustration 1-33 Erik Satie, *Le piège de Méduse*, illustrations de Georges Braque, 1921, page de titre, source : <https://www.ursusbooks.com/pages/books/123956/eric-satie/le-piege-de-meduse> [consulté le 08/02/2017].

Illustration 1-34 Erik Satie, *Le piège de Méduse*, illustrations de Georges Braque, 1921, source : <https://www.ursusbooks.com/pages/books/123956/eric-satie/le-piege-de-meduse> [consulté le 08/02/2017].

Illustration 1-35 Erik Satie, *Le piège de Méduse*, illustrations de Georges Braque, 1921, source : <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/braque-erik-satie-1866-1925-le-piege-5857364-details.aspx> [consulté le 08/02/2017].

Illustration 1-36 Pierre Reverdy, *Cœur de chêne*, illustrations de Manolo, 1921, page de couverture, source : <http://www.barbaraleibowitsgraphics.com/pages/books/modernillustratedbooks40.html> [consulté le 06/03/2017].

Illustration 1-37 Pierre Reverdy, *Cœur de chêne*, illustrations de Manolo, 1921, source : <http://www.pba-auctions.com/html/fiche.jsp?id=1196365> [consulté le 06/03/2017].

Illustration 1-38 Pierre Reverdy, *Cœur de chêne*, illustrations de Manolo, 1921, source : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=1399226> [consulté le 06/03/2017].

Illustration 1-39 Georges Gabory, *Le nez de Cléopâtre*, illustrations d'André Derain, 1922, page de titre, source : https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/books-magazines-comics/1901-1940/1922-le-nez-de-cleopatre-de-georges-gabory-edition-originale-numerotee-dediee-a-andre-malraux-155136522.html [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-40 Georges Gabory, *Le nez de Cléopâtre*, illustrations d'André Derain, 1922, source : http://www.auction.fr/_fr/lot/gabory-georges-le-nez-de-cleopatre-paris-editions-de-la-galerie-simon-9038107#.WlCClPhCM8 [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-41 Georges Gabory, *Le nez de Cléopâtre*, illustrations d'André Derain, 1922, source : <http://bouquinerie-institut.com/produit/le-nez-de-cleopatre-1922/> [consulté le 02/01/2017].

Illustration 1-42 Henri Hertz, *Le guignol horizontal*, illustrations de Josep de Togorès, 1923, l'une des quatre lithographies hors-texte, source : https://www.vialibri.net/552display_i/year_1923_0_1204308.html [consulté le 01/05/2017].

Illustration 1-43 Henri Hertz, *Le guignol horizontal*, illustrations de Josep de Togorès, 1923, l'une des quatre lithographies hors-texte, source : <http://www.nnnarts.fr/oeuvres/livre/le-guignol-horizontal> [consulté le 01/05/2017].

Illustration 1-44 Henri Hertz, *Le guignol horizontal*, illustrations de Josep de Togorès, 1923, l'une des quatre lithographies hors-texte, source : <http://www.artcurial.com/en/asp/fullCatalogue.asp?salelot=2495+++++209+&refno=1047815> [consulté le 02/05/2017].

Illustration 1-45 Antonin Artaud, *Tric trac du ciel*, illustrations d'Élie Lascaux, 1923, source : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=3265228> [consulté le 25/04/2017].

Illustration 1-46 Antonin Artaud, *Tric trac du ciel*, illustrations d'Élie Lascaux, 1923, hors-texte, source : <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christian-hesse-auktionen/catalogue-id-srchristia10002/lot-7018dae2-a923-407e-bb75-a541015f6c7d> [consulté le 25/04/2017].

Illustration 1-47 Antonin Artaud, *Tric trac du ciel*, illustrations d'Élie Lascaux, 1923, source : <http://librairieloliee.blogspot.fr/2010/10/tric-trac-du-ciel-premier-recueil-de.html> [consulté le 25/04/2017].

Illustration 1-48 Antonin Artaud, *Autoportrait*, mine de plomb, 1946, source : <http://www.lyc-artaud.ac-aix-marseille.fr/spip/spip.php?article194> [consulté le 26/04/2017].

Illustration 1-49 Max Jacob, *La couronne de Vulcain*, illustrations de Suzanne Roger, 1923, page de titre, source : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=118341> [consulté le 02/02/2017].

Illustration 1-50 Max Jacob, *La couronne de Vulcain*, illustrations de Suzanne Roger, 1923, premier hors-texte, source : <http://www.artnet.com/artists/suzanne-roger/la-couronne-de-vulcain-J3xUWAN9-0jVTFF0tCipXw2> [consulté le 02/02/2017].

Illustration 1-51 Georges Limbour, *Soleils bas*, illustrations d'André Masson, 1924, page de couverture, source : <https://art.famsf.org/andr%C3%A9-masson/soleils-bas-setting-suns-georges-limbou-paris-%C3%A9ditions-de-la-galerie-simon-kahnweiler> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-52 Georges Limbour, *Soleils bas*, illustrations d'André Masson, 1924, premier hors-texte, source : <https://art.famsf.org/andr%C3%A9-masson/untitled-illustration-book-soleils-bas-setting-suns-georges-limbou-paris-%C3%A9ditions-de> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-53 Georges Limbour, *Soleils bas*, illustrations d'André Masson, 1924, source : <https://art.famsf.org/andr%C3%A9-masson/untitled-illustration-book-soleils-bas-setting-suns-georges-limbou-paris-%C3%A9ditions-de-0> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-54 Armand Salacrou, *Le casseur d'assiettes*, illustrations de Juan Gris, 1924, page de couverture, source : https://www.vialibri.net/552display_i/year_1924_0_1218678.html [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-55 Armand Salacrou, *Le casseur d'assiettes*, illustrations de Juan Gris, 1924, premier hors-texte, « la girl », source : <https://art.famsf.org/juan-gris/untitled-book-le-casseur-dassiettes-armand-salacrou-paris-galerie-simon-1924-199840532> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-56 Armand Salacrou, *Le casseur d'assiettes*, illustrations de Juan Gris, 1924, quatrième hors-texte, « le casseur d'assiettes », source : <https://art.famsf.org/juan-gris/untitled-book-le-casseur-dassiettes-armand-salacrou-paris-galerie-simon-1924-199840535> [consulté le 11/03/2017].



Illustration 1-57 Michel Leiris, André Masson, *Simulacre*, 1925, page de couverture, source : <http://www.natalieseroussi.com/m/artistes/oeuvres/33/andre-masson> [consulté le 16/05/2017].

Illustration 1-58 Michel Leiris, André Masson, *Simulacre*, 1925, premier hors-texte, source : <https://www.mutualart.com/Artwork/Simulacre/43D4ACF2BCC83200> [consulté le 16/05/2017].

Illustration 1-59 Michel Leiris, André Masson, *Simulacre*, 1925, deuxième hors-texte, source : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=1399144> [consulté le 16/05/2017].

Illustration 1-60 Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, illustrations de Juan Gris, 1925, page de couverture, source : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=1450939> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-61 Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, illustrations de Juan Gris, 1925, premier hors-texte, source : http://www.christies.com/?asperrorpath=/lotfinder/lot_details.aspx [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-62 Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, illustrations de Juan Gris, 1925, deuxième hors-texte, source : <https://www.auction.fr/fr/lot/tzara-tristan-mouchoir-de-nuages-paris-galerie-simon-1925-in-12-broche-9038305#.WMRHC281-M8> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-63 Marcel Jouhandeau, *Brigitte ou La Belle au bois dormant*, illustrations de Marie Laurencin, 1925, troisième hors-texte, source : <http://www.artnet.fr/artistes/marie-laurencin/brigitte-ou-la-belle-au-bois-dormant-bk-by-marcel-emU50FVQvU2m99HrKrJusw2> [consulté le 03/05/2017].

Illustration 1-64 Marcel Jouhandeau, *Brigitte ou La Belle au bois dormant*, illustrations de Marie Laurencin, 1925, quatrième et dernier hors-texte, source : <http://www.artnet.fr/artistes/marie-laurencin/brigitte-ou-la-belle-au-bois-dormant-bk-by-marcel-GSKUSG4KxeTvt4gmNvMZyw2> [consulté le 03/05/2017].

Illustration 1-65 Raymond Radiguet, *Denise*, illustrations de Juan Gris, 1926, page de couverture, source : <https://art.famsf.org/juan-gris/untitled-cover-book-denise-raymond-radiguet-paris-%C3%A9ditions-de-la-galerie-simon-1926> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-66 Raymond Radiguet, *Denise*, illustrations de Juan Gris, 1926, page de titre, source : <http://www.artnet.com/artists/juan-gris/denise-bk-by-raymond-radiguet-w5-works-amp-j6dccWWzhHQevOY89juoJQ2> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-67 Raymond Radiguet, *Denise*, illustrations de Juan Gris, 1926, premier hors-texte, source : <https://art.famsf.org/juan-gris/untitled-book-denise-raymond-radiguet-paris-%C3%A9ditions-de-la-galerie-simon-1926-199840552> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-68 Robert Desnos, *C'est les bottes de 7 lieues. Cette phrase « Je me vois »*, illustrations d'André Masson, 1926, frontispice et page de titre, source : <http://www.artnet.com/artists/andr%C3%A9-masson/cest-les-bottes-de-7-lieues-cette-phrase-je-me-mpDrH7INXLZYpJ7CHnbdoA2> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-69 Robert Desnos, *C'est les bottes de 7 lieues. Cette phrase « Je me vois »*, illustrations d'André Masson, 1926, premier hors-texte, source : <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/masson-robert-desnos-1900-1945-cest-les-6040215-details.aspx> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-70 Gertrude Stein, *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow"*, illustrations de Juan Gris, 1926, premier hors-texte, source : http://www.indiana.edu/~liblilly/etexts/beyond/images/ps3537-t293-b6_00004.shtml [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-71 Gertrude Stein, *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow"*, illustrations de Juan Gris, 1926, deuxième hors-texte, source : <http://library.brown.edu/guide/12.html> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-72 Gertrude Stein, *A Book Concluding with "As a Wife Has a Cow"*,

illustrations de Juan Gris, 1926, troisième hors-texte, source :

<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/gris-gertrude-stein-1874-1946-a-book-6040218-details.aspx> [consulté le 11/03/2017].

Illustration 1-73 Marcel Jouhandeau, *Ximénès Malinjoude*, illustrations d'André Masson, 1927, troisième hors-texte, source :

<http://www.binocheetgiquello.com/html/fiche.jsp?id=2305853&np=2&lng=fr&npp=100&ordre=&aff=1&r=> [consulté le 09/05/2017].

Illustration 1-74 Marcel Jouhandeau, *Ximénès Malinjoude*, illustrations d'André Masson, 1927, quatrième hors-texte, source : <https://www.vialibri.net/years/1927> [consulté le 09/05/2017].

Illustrations 1-75 Marcel Jouhandeau, *Ximénès Malinjoude*, illustrations d'André Masson, 1927, cinquième hors-texte, source : <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/masson-marcel-jouhandeau-1888-1979-ximenes-malinjoude-6040220-details.aspx> [consulté le 09/05/2017].

Illustration 1-76 Gertrude Stein, *A Village Are You Ready Yet Not Yet*, illustrations d'Élie Lascaux, 1928, page de couverture, source : <https://art.famsf.org/elie-lascaux/village-are-you-ready-yet-not-yet-play-four-acts-gertrude-stein-paris-simon-kahnweiler> [consulté le 23/03/2017].

Illustration 1-77 Gertrude Stein, *A Village Are You Ready Yet Not Yet*, illustrations d'Élie Lascaux, 1928, première lithographie, page [7], source : <https://art.famsf.org/elie-lascaux/untitled-pg-7-book-village-are-you-ready-yet-not-yet-play-four-acts-gertrude-stein> [consulté le 23/03/2017].

Illustration 1-78 Gertrude Stein, *A Village Are You Ready Yet Not Yet*, illustrations d'Élie Lascaux, 1928, quatrième lithographie, page [13], source : <https://art.famsf.org/elie-lascaux/untitled-pg-13-book-village-are-you-ready-yet-not-yet-play-four-acts-gertrude-stein> [consulté le 23/03/2017].

Illustration 1-79 Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*, illustrations de Gaston-Louis Roux, 1930, frontispice et page de titre, source : <https://www.abebooks.fr/Entwurf-Landschaft-Illustr%C3%A9-lithographie-C.-L.-Roux/19504382159/bd> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-80 Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*, illustrations de Gaston-Louis Roux, 1930, hors-texte n° 3, source : <https://www.abebooks.fr/Entwurf-Landschaft-Illustr%C3%A9-lithographie-C.-L.-Roux/19504382159/bd#&gid=1&pid=3> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-81 Georges Bataille, *L'anus solaire*, illustrations d'André Masson, 1931, page de titre, source : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Solar_Anus [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-82 Georges Bataille, *L'anus solaire*, illustrations d'André Masson, 1931, premier hors-texte, source : <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/masson-georges-bataille-1897-1962-lanus-solaire-6040240-details.aspx> [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-83 Georges Bataille, *L'anus solaire*, illustrations d'André Masson, 1931, deuxième hors-texte, source : https://www.amorosart.com/oeuvre-masson-bataille_georges_lanus_solaire-4891.html [consulté le 17/05/2017].

Illustration 1-84 Michel Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustrations d'André Masson, 1939, page de couverture, source : <http://www.binocheetgiquello.com/html/fiche.jsp?id=415000&np=7&lng=fr&npp=20&ordre=3&aff=5&r=> [consulté le 18/05/2017].

Illustration 1-85 Michel Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustrations d'André Masson, 1939, « méridienne », p. 37, « métamorphose », p. 39, source : <http://slideplayer.fr/slide/1592256/> [consulté le 18/05/2017].

Illustration 1-86 Michel Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustrations d'André Masson, 1939, « signe », p. 52, « taureau », p. 53, source : <http://www.artnet.com/artists/andr%C3%A9-masson/glossaire-jy-serre-mes-gloses-bk-by-michel-leiris-FtxnxQ4WAuKx2YzBcHrdSQ2> [consulté le 18/05/2017].

Illustrations pertinentes pour la deuxième partie

« Jean-Gabriel Daragnès »

Illustration 2-1 Portrait de Jean-Gabriel Daragnès, tirage monochrome sur papier, H. 20,2 ; L. 14,8 cm, Musée départemental des pays de Seine-et-Marne, source : *Jean-Gabriel Daragnès : 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, exposition, Sens, Paris, Éd. du Linteau, 2007, p. 5.

Illustration 2-2 Portrait de Daragnès gravé à l'eau-forte par André Dunoyer de Segonzac, source : *Catalogue de livres sur grands papiers avec dessins originaux comprenant l'œuvre entier de l'illustrateur Daragnès : exemplaires uniques provenant de l'atelier de l'artiste*, vente, Paris, Drouot, salle 9, 29 novembre 1924, Paris, G. Andrieux, 1924, frontispice.



Illustration 2-3 La maison et l'atelier de Daragnès avenue Junot à Paris photographiés le 22/08/2018.

Illustration 2-4 « Mathilde retirait la terre avec ses doigts... », Tristan Bernard, *Mathilde et ses mitaines*, illustrations de J.-G. Daragnès, Paris, Calmann-Lévy, [1915], p. 23.

Illustration 2-5 Oscar Wilde, *Ballade de la geôle de Reading*, orné de bois originaux de Daragnès, Paris, Léon Pichon, 1918, page de titre, source : <https://www.abebooks.fr/BALLADE-GEOLE-READING-C.3.3.--WILDE-Oscar/9166733012/bd> [consulté le 01/09/2018].

Illustration 2-6 Oscar Wilde, *Ballade de la geôle de Reading*, orné de bois originaux de Daragnès, Paris, Léon Pichon, 1918, p. 17, source : <https://www.abebooks.fr/BALLADE-GEOLE-READING-C.3.3.--WILDE-Oscar/9166733012/bd> [consulté le 01/09/2018].

Illustration 2-7 Oscar Wilde, *Ballade de la geôle de Reading*, orné de bois originaux de Daragnès, Paris, Léon Pichon, 1918, bois p. 35, source : BM Lyon Part Dieu, cote Rés A 033998.

Illustration 2-8 Henri de Régner, *Monsieur d'Amersœur*, orné de bois dessinés et gravés par Daragnès, Paris, Georges Crès et Cie, 1918, page de titre, source : <https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=22383662292&searchurl=sortby%3D20%26an%3Ddaragnes%26sgnd%3Don#&gid=1&pid=4> [consulté le 01/09/2018].

Illustration 2-9 Henri de Régner, *Monsieur d'Amersœur*, orné de bois dessinés et gravés par Daragnès, Paris, Georges Crès et Cie, 1918, source : <https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=22383662292&searchurl=sortby%3D20%26an%3Ddaragnes%26sgnd%3Don#&gid=1&pid=5> [consulté le 01/09/2018].



Illustration 2-10 Henri de Régnier, *Le bon plaisir*, avec un frontispice gravé sur bois par Gab. Daragnès, Paris, Georges Crès et Cie, 1918, frontispice, source : BU Diderot Lyon, cote 042190.

Illustration 2-11 Paul Verlaine, *Les amies*, Bayonne, aux dépens d'un groupe d'amateurs, La Guirlande, 1919, page de titre, source : <https://www.abebooks.com/signed/amies-GIDE-Andr%C3%A9-VERLAINE-Paul-DARAGNES/5223537534/bd#&gid=1&pid=3> [consulté le 01/09/2018].

Illustration 2-12 Paul Verlaine, *Les amies*, Bayonne, aux dépens d'un groupe d'amateurs, La Guirlande, 1919, illustration hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-338.

Illustration 2-13 Paul Verlaine, *Les amies*, Bayonne, aux dépens d'un groupe d'amateurs, La Guirlande, 1919, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-338.

Illustration 2-14 Paul Claudel, *Protée*, illustré par Daragnès, Paris, NRF, 1920, page de titre.

Illustration 2-15 Paul Claudel, *Protée*, illustré par Daragnès, Paris, NRF, 1920, non paginé.

Illustration 2-16 Gérard de Nerval, *La main enchantée*, histoire macaronique de Gérard de Nerval, augmentée d'une préface d'Henri de Régnier et ornée de gravures originales par Daragnès, Paris, Léon Pichon, 1920, en-tête p. 83, source : BM Lyon Part-Dieu, cote B 504648.

Illustration 2-17 L'apparition du sigle de Daragnès au colophon de (1) *Protée* puis de (2) *À bord de l'Étoile Matutine*, dans ce cas combiné avec celui de Mac Orlan.

Illustration 2-18 Pierre Mac Orlan, *À bord de l'Étoile Matutine*, gravures sur bois originales de Daragnès, Paris, Georges Crès, 1920, frontispice, source : BM Lyon Part-Dieu, cote Rés A 062781.

Illustration 2-19 Pierre Mac Orlan, *À bord de l'Étoile Matutine*, gravures sur bois originales de Daragnès, Paris, Georges Crès, 1920, hors texte, source : BM Lyon Part-Dieu, cote Rés A 062781.

Illustration 2-20 Alfred de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès*, avec des vignettes de Jean de Guéthary, chez un bourgeois de Paris, rue du Coq Hardi, 1845, hors texte, source : <http://frab.aquitaine.fr/image.php?image=2483> [consulté le 19/09/2019].

Illustration 2-21 J. W. von Goethe, *Faust*, gravures de Daragnès, Éditions de la Roseraie, 1924, frontispice, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YH-25.

Illustration 2-22 J. W. von Goethe, *Faust*, gravures de Daragnès, Éditions de la Roseraie, 1924, hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YH-25.

Illustration 2-23 J. W. von Goethe, *Faust*, gravures de Daragnès, Éditions de la Roseraie, 1924, détail p. 10, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YH-25.

Illustration 2-24 Eugène Montfort, *La Belle-Enfant ou l'amour à quarante ans*, 27 bois originaux de Daragnès, Paris, Fayard, [1925], première de couverture.

Illustration 2-25 Eugène Montfort, *La Belle-Enfant ou l'amour à quarante ans*, 27 bois originaux de Daragnès, Paris, Fayard, [1925], frontispice et page de titre.

Illustration 2-26 Eugène Montfort, *La Belle-Enfant ou l'amour à quarante ans*, 27 bois originaux de Daragnès, Paris, Fayard, [1925], p. 29.

Illustration 2-27 Freddy Naar, *Poésies de la dormeuse*, gravures sur cuivre de J.-G. Daragnès, Paris, Louis Kaldor, 1935, page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-231.

Illustration 2-28 Freddy Naar, *Poésies de la dormeuse*, gravures sur cuivre de J.-G. Daragnès, Paris, Louis Kaldor, 1935, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-231.



Illustration 2-29 Freddy Naar, *Poésies de la dormeuse*, gravures sur cuivre de J.-G. Daragnès, Paris, Louis Kaldor, 1935, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-231.

Illustration 2-30 Pierre Mac Orlan, *Le nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, dessins de Chas Laborde, Paris, Éditions de La Banderole, 1920, page de couverture.

Illustration 2-31 Pierre Mac Orlan, *Le nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, dessins de Chas Laborde, Paris, Éditions de La Banderole, 1920, frontispice et page de titre.

Illustration 2-32 Pierre Mac Orlan, *Le nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, dessins de Chas Laborde, Paris, Éditions de La Banderole, 1920, p. 54 et 55.



Illustration 2-33 Roland Dorgelès, *Les croix de bois*, dessins et pointes-sèches d'André Dunoyer de Segonzac, Paris, Éditions de La Banderole, 1921, frontispice (pointe-sèche), source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-615.

Illustration 2-34 Roland Dorgelès, *Les croix de bois*, dessins et pointes-sèches d'André Dunoyer de Segonzac, Paris, Éditions de La Banderole, 1921, dessin en en-tête, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-615.

Illustration 2-35 Roland Dorgelès, *Les croix de bois*, dessins et pointes-sèches d'André Dunoyer de Segonzac, Paris, Éditions de La Banderole, 1921, pointe-sèche en hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-615.

Illustration 2-36 Jonathan Swift, *Conseils aux domestiques*, trad. par L. de Wailly, préf. de P. Mac Orlan, images dessinées et gravées sur bois par Gus Bofa, Paris, Éditions de La Banderole, 1921, p. 51, source : BNF, Tolbiac, cote 16-Z-9268.

Illustration 2-37 Jean Renart, *La pucelle à la rose*, avec des vignettes gravées par Louis Bouquet, Paris, Éditions de La Banderole, 1921, p. 1, source : BNF, Tolbiac, cote 8-YE-21852.

Illustration 2-38 Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, avec des vignettes gravées sur bois par Daragnès, Paris, Éditions de La Banderole, 1922, p. 3, source : BNF, Tolbiac, cote RES P-Y2-1592.

Illustration 2-39 Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, avec des vignettes gravées sur bois par Daragnès, Paris, Éditions de La Banderole, 1922, p. 103, source : BNF, Tolbiac, cote RES P-Y2-1592.

Illustration 2-40 Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, avec des illustrations de Louise Hervieu, Paris, Éditions de La Banderole, 1922, page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-742.

Illustration 2-41 Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, avec des illustrations de Louise Hervieu, Paris, Éditions de La Banderole, 1922, gravure en hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-742.

Illustration 2-42 Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, avec des illustrations de Louise Hervieu, Paris, Éditions de La Banderole, 1922, gravure en hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YE-742.

Illustration 2-43 Paul Morand, *Tendres stocks*, avec des vignettes en couleurs de Chas Laborde, Paris, Émile-Paul frères, 1924, page de couverture, source : BNF, Tolbiac, cote M-Y2-542.

Illustration 2-44 Paul Morand, *Tendres stocks*, avec des vignettes en couleurs de Chas Laborde, Paris, Émile-Paul frères, 1924, frontispice et page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote M-Y2-542.

Illustration 2-45 Paul Morand, *Tendres stocks*, avec des vignettes en couleurs de Chas Laborde, Paris, Émile-Paul frères, 1924, source : BNF, Tolbiac, cote M-Y2-542.

Illustration 2-46 Henri Béraud, *Le martyre de l'obèse*, dessins de Gus Bofa, Paris, Émile-Paul frères, 1925, page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote 8-Y2-70012.

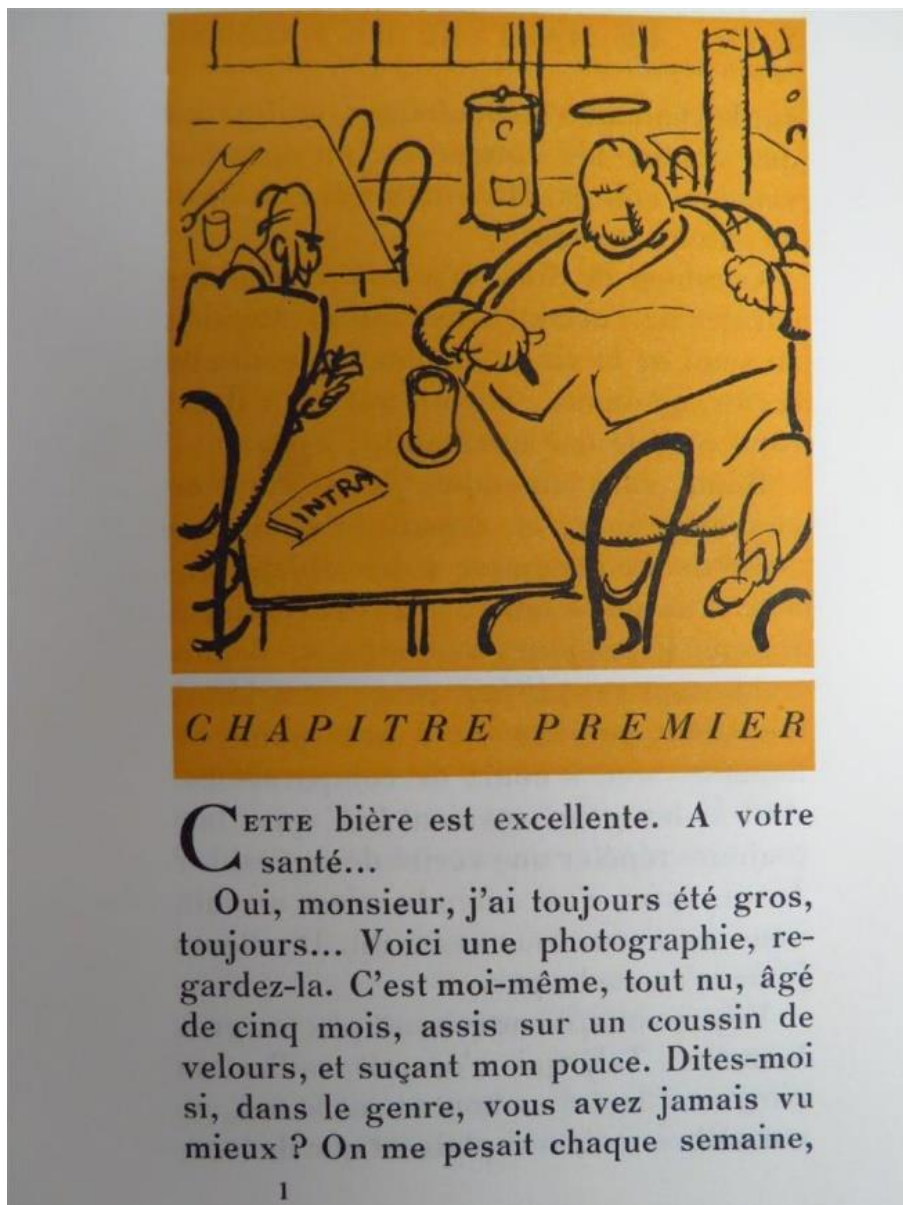


Illustration 2-47 Henri Béraud, *Le martyr de l'obèse*, dessins de Gus Bofa, Paris, Émile-Paul frères, source : BNF, Tolbiac, cote 8-Y2-70012.

Illustration 2-48 Paul Valéry, *La jeune Parque*, édition ornée de dessins gravés sur cuivre par Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1925, page de couverture, source : BLJD cote VRY 133 4.

Illustration 2-49 Paul Valéry, *La jeune Parque*, édition ornée de dessins gravés sur cuivre par Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1925, source : BLJD cote VRY 133 4.

Illustration 2-50 Paul Valéry, *La jeune Parque*, édition ornée de dessins gravés sur cuivre par Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1925, source : BLJD cote VRY 133 4.

Illustration 2-51 Jean Giraudoux, *Elpénor*, illustré de 14 pointes-sèches d'Hermine David, Paris, Émile-Paul frères, 1926, page de couverture, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-201.

Illustration 2-52 Jean Giraudoux, *Elpénor*, illustré de 14 pointes-sèches d'Hermine David, Paris, Émile-Paul frères, 1926, un hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-201.

Illustration 2-53 Pierre Mac Orlan, *Chronique des jours désespérés*, avec des lithographies de H. Mirande, Paris, Émile-Paul frères, 1927, page de couverture, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-255.

Illustration 2-54 Pierre Mac Orlan, *Chronique des jours désespérés*, avec des lithographies de H. Mirande, Paris, Émile-Paul frères, 1927, premier hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-255.

Illustration 2-55 Pierre Mac Orlan, *Chronique des jours désespérés*, avec des lithographies de H. Mirande, Paris, Émile-Paul frères, 1927, premier texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Y2-255.

Illustration 2-56 Paul-Jean Toulet, *Les trois impostures*, gravures sur cuivre par Hermine David, Paris, Émile-Paul frères, 1929, page de couverture, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Z-88.

Illustration 2-57 Paul-Jean Toulet, *Les trois impostures*, gravures sur cuivre par Hermine David, Paris, Émile-Paul frères, 1929, p. 46 et 47, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-Z-88.

Illustration 2-58 Paul-Jean Toulet, *Les trois impostures*, gravures sur cuivre par Hermine David, Paris, Émile-Paul frères, 1929, un hors-texte, source : <http://www.hermine-david.com/book/5000> [consulté le 03/10/2018].

Illustration 2-59 Francis Carco, *La bohème et mon cœur*, gravures de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1929, page de titre, source : <http://frab.aquitaine.fr/image.php?image=2928> [consulté le 03/10/2018].

Illustration 2-60 Francis Carco, *La bohème et mon cœur*, gravures de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1929, préface p. i, source : BNF Tolbiac cote RES G-YE-65.

Illustration 2-61 Francis Carco, *La bohème et mon cœur*, gravures de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1929, source : <http://frab.aquitaine.fr/image.php?image=2571> [consulté le 03/10/2018].

Illustration 2-62 Francis Jammes, *Le roman du lièvre*, illustrations en couleurs de Roger de la Fresnaye, Paris, Émile-Paul frères, 1929, page de couverture, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-95.

Illustration 2-63 Francis Jammes, *Le roman du lièvre*, illustrations en couleurs de Roger de la Fresnaye, Paris, Émile-Paul frères, 1929, p. 15, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-95.

Illustration 2-64 Jean Giraudoux, *Judith*, illustré par Laboureur, Paris, Émile-Paul frères, 1931, page de couverture, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YF-52.



Illustration 2-65 Jean Giraudoux, *Judith*, illustré par Laboureur, Paris, Émile-Paul frères, 1931, hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YF-52.

Illustration 2-66 Jean Giraudoux, *Judith*, illustré par Laboureur, Paris, Émile-Paul frères, 1931, p. 3, source : BNF, Tolbiac, cote RES M-YF-52.

Illustration 2-67 Paul-Jean Toulet, *Les contrerimes*, vignettes de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1939, page de couverture, source : BNF, Tolbiac, cote 8-YE-15067.



Illustration 2-68 Paul-Jean Toulet, *Les contrerimes*, vignettes de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1939, p. 13, source : BNF, Tolbiac, cote 8-YE-15067.

Illustration 2-69 Paul-Jean Toulet, *Les contrerimes*, vignettes de Daragnès, Paris, Émile-Paul frères, 1939, p. 142-143, source : <https://picclick.fr/Les-CONTRERIMES-de-P-J-TOULET-Illustrations-DARAGN%C3%88S-292540799545.html> [consulté le 03/10/2018].

Illustration 2-70 Renouvelé en français par Pierre Champion, *Le roman de Tristan et Iseult*, avec des vignettes sur bois en couleurs de Daragnès, Paris, imprim. Daragnès, 1928, dédicace à Janine, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-88.



Illustration 2-71 Renouvelé en français par Pierre Champion, *Le roman de Tristan et Iseult*, avec des vignettes sur bois en couleurs de Daragnès, Paris, imprim. Daragnès, 1928, lettrine p. 9, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-88.

Illustration 2-72 Renouvelé en français par Pierre Champion, *Le roman de Tristan et Iseult*, avec des vignettes sur bois en couleurs de Daragnès, Paris, imprim. Daragnès, 1928, partition p. 41, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-88.

Illustration 2-73 Renouvelé en français par Pierre Champion, *Le roman de Tristan et Iseult*, avec des vignettes sur bois en couleurs de Daragnès, Paris, imprim. Daragnès, 1928, colophon, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-88.

Illustration 2-74 Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, avec des illustrations sur cuivre en couleurs par Daragnès, Lyon, Cercle lyonnais du livre, 1928, page de titre, source : BM Lyon Part-Dieu, cote Rés. 144767.

Illustration 2-75 Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, avec des illustrations sur cuivre en couleurs par Daragnès, Lyon, Cercle lyonnais du livre, 1928, en-tête et lettrine p. 27, source : BM Lyon Part-Dieu, cote Rés. 144767.

Illustration 2-76 Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, avec des illustrations sur cuivre en couleurs par Daragnès, Lyon, Cercle lyonnais du livre, 1928, hors-texte, source : BM Lyon Part-Dieu, cote Rés. 144767.

Illustration 2-77 Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, avec des eaux-fortes d'André Dunoyer de Segonzac, Lyon, Les XXX, imprim. Daragnès, 1929, 3^e page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-109.

Illustration 2-78 Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, avec des eaux-fortes d'André Dunoyer de Segonzac, Lyon, Les XXX, imprim. Daragnès, 1929, hors-texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-109.

Illustration 2-79 Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, avec des eaux-fortes d'André Dunoyer de Segonzac, Lyon, Les XXX, imprim. Daragnès, 1929, dans le texte p. 194, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-109.

Illustration 2-80 Marcel Schwob, *La croisade des enfants*, avec des illustrations gravées par Daragnès, Paris, M. Bruker, imprim. Daragnès, 1930, en-tête et lettrine p. 3, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-164.

Illustration 2-81 Marcel Schwob, *La croisade des enfants*, avec des illustrations gravées par Daragnès, Paris, M. Bruker, imprim. Daragnès, 1930, cul-de-lampe typographique, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Y2-164.

Illustration 2-82 Marcel Schwob, *La croisade des enfants*, avec des illustrations gravées par Daragnès, Paris, M. Bruker, imprim. Daragnès, 1930, table des matières, source : http://frab.aquitaine.fr/images/bayonne/0843855_6.jpg [consulté le 18/10/2018].

Illustration 2-83 André Suarès, *Cité, nef de Paris*, avec des gravures de Daragnès, Paris, Les Bibliophiles du Palais, imprim. Daragnès, 1933, page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote RES FOL-LK7-43219.

Illustration 2-84 André Suarès, *Cité, nef de Paris*, avec des gravures de Daragnès, Paris, Les Bibliophiles du Palais, imprim. Daragnès, 1933, en-tête et lettrine p. 5, source : BNF, Tolbiac, cote RES FOL-LK7-43219.

Illustration 2-85 André Suarès, *Cité, nef de Paris*, avec des gravures de Daragnès, Paris, Les Bibliophiles du Palais, imprim. Daragnès, 1933, en-tête et lettrine p. 45, source : BNF, Tolbiac, cote RES FOL-LK7-43219.

Illustration 2-86 Colette, *Premier cahier de Colette (Clouk et Chéri)*, avec 6 eaux-fortes de Dignimont, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1935, page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(1).

Illustration 2-87 Colette, *Premier cahier de Colette (Clouk et Chéri)*, avec 6 eaux-fortes de Dignimont, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1935, hors texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(1).

Illustration 2-88 Colette, *Deuxième cahier de Colette (Notes marocaines et La décapitée)*, avec 6 eaux-fortes de Daragnès, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1935, lettrine p. 15, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(2).

Illustration 2-89 Colette, *Deuxième cahier de Colette (Notes marocaines et La décapitée)*, avec 6 eaux-fortes de Daragnès, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1935, hors texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(2).

Illustration 2-90 Colette, *Troisième cahier de Colette (En tournée et Music-hall)*, avec 6 lithographies de Luc-Albert Moreau, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1935, lettrine p. 9, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(3).

Illustration 2-91 Colette, *Troisième cahier de Colette (En tournée et Music-hall)*, avec 6 lithographies de Luc-Albert Moreau, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1935, hors texte, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(3).

Illustration 2-92 Colette, *Quatrième cahier de Colette (Portraits et Paysages)*, avec 6 eaux-fortes d'André Dunoyer de Segonzac, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1936, hors texte [portrait de Colette], source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(4).

Illustration 2-93 Colette, *Quatrième cahier de Colette (Portraits et Paysages)*, avec 6 eaux-fortes d'André Dunoyer de Segonzac, Paris, Les Amis de Colette, imprim. Daragnès, 1936, lettrine p. 73, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-Z-91(4).

Illustration 2-94 Henry de Montherlant, *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, avec des lithographies de Luc-Albert Moreau, Paris, imprim. de Daragnès, 1936, hors texte, source : <https://bouquinerie-institut.com/produit/chant-funebre-pour-les-morts-de-verdun-1936/> [consulté le 18/10/2018].

Illustration 2-95 Jean-Gabriel Daragnès, *Terres chaudes. Tableaux de l'Océan Indien et de l'Indochine*, Paris, Société du livre d'art, imprim. Daragnès, 1940, frontispice, source : BNF, Tolbiac, cote RES-G-723.

Illustration 2-96 Jean-Gabriel Daragnès, *Terres chaudes. Tableaux de l'Océan Indien et de l'Indochine*, Paris, Société du livre d'art, imprim. Daragnès, 1940, lettrine p. 77, source : BNF, Tolbiac, cote RES-G-723.

Illustration 2-97 Jean-Gabriel Daragnès, *Terres chaudes. Tableaux de l'Océan Indien et de l'Indochine*, Paris, Société du livre d'art, imprim. Daragnès, 1940, en-tête p. 121, source : http://frab.aquitaine.fr/images/bayonne/0844943_15.jpg [consulté le 18/10/2018].

Illustration 2-98 *S'ensuit la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, avec une traduction du Psaume XXI par Paul Claudel et des gravures de Daragnès, Paris, imprim. de Daragnès, 1945, frontispice, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-A-3.

Illustration 2-99 *S'ensuit la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, avec une traduction du Psaume XXI par Paul Claudel et des gravures de Daragnès, Paris, imprim. de Daragnès, 1945, page de titre, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-A-3.

Illustration 2-100 *S'ensuit la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, avec une traduction du Psaume XXI par Paul Claudel et des gravures de Daragnès, Paris, imprim. de Daragnès, 1945, p. 21, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-A-3.

Illustration 2-101 *S'ensuit la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, avec une traduction du Psaume XXI par Paul Claudel et des gravures de Daragnès, Paris, imprim. de Daragnès, 1945, p. 45, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-A-3.

Illustration 2-102 *S'ensuit la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, avec une traduction du Psaume XXI par Paul Claudel et des gravures de Daragnès, Paris, imprim. de Daragnès, 1945, reliure exécutée par Semet et Plumelle, incrustée de 4 plaques d'ivoire sculptées par Daragnès, source : BNF, Tolbiac, cote RES G-A-3.

Illustrations pertinentes pour la troisième partie

« Clément Serveau »

Illustration 3-1 Clément Serveau, *Autoportrait*, 1935, huile sur panneau, signée et datée en bas à gauche, source : <https://www.expertissim.com/clement-serveau-autoportrait-1935-12150158> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-2 Portrait de Clément Serveau, Musée de la Poste, source : https://en.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9ment_Serveau [consulté le 12/02/2019].

Illustration 3-3 Clément Serveau, *L'homme au journal*, 1906, huile sur toile, signée et datée en haut à droite, source : <http://www.ader-paris.fr/html/fiche.jsp?id=2673911&np=4&lng=fr&npp=100&ordre=&aff=2&r=> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-4 Clément Serveau, *An elegant beauty in a draped interior*, 1922, huile sur panneau, source : <http://www.artnet.com/WebServices/images/1l002751ld8UaFFgbNECfDrCWvaHBOcoXF/cl%C3%A9ment-serveau-an-elegant-beauty-in-a-draped-interior.jpg> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-5 Clément Serveau, *Portrait de Madame Paul Seyttier*, 1930, huile sur toile, source : Auguste Bailly, « Clément Serveau, portraitiste », dans *La revue du médecin*, n° 6, mars 1930, p. 23.

Illustration 3-6 Clément Serveau, *Portrait*, 1939, huile sur toile, signée et datée en bas à gauche, source : <http://www.pillon-encheres.com/html/fiche.jsp?id=1495140&np=5&lng=fr&npp=20&ordre=3&aff=1&r=> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-7 Clément Serveau, *Paysans endormis au milieu de vergers et d'une nature morte sous un ciel occupé par des nymphes endormies*, 1941, huile sur panneau, Musée municipal de Bourbonne-les-Bains.

Illustration 3-8 Clément Serveau, *Composition au violon et aux notes de musique*, 1922, pastel, source : <http://www.artnet.fr/artistes/cl%C3%A9ment-serveau/composition-au-violon-et-aux-notes-de-musique-o7STKHfSGmK0vIHk2y1x9A2> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-9 Clément Serveau, *Nature morte aux fruits et aux aspidistras*, 1951, huile sur toile, signée et datée en bas à gauche, source : <http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=2245890> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-10 Clément Serveau, *Portrait du docteur Debat en costume d'académicien*, 1956, lithographie en couleurs, source : <https://www.expertissim.com/clement-serveau-lithographie-portrait-docteur-debat-12150167> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-11 Clément Serveau, *Le Quatuor imaginaire*, c. 1960, huile sur toile, 1 m 16 x 89, source : Clément Serveau, *aquarelles, gouaches, peintures*, vente à Paris, Hôtel Drouot, le 2 juin 1969, commissaire-priseur M^e Claude Robert, lot n^o 56.

Illustration 3-12 *Verso du billet de 5000 F (Union française)*, source : <https://www.pinterest.fr/pin/424816177338505699/> [consulté le 09/01/2019].

Illustration 3-13 Reproduction d'un tableau : Clément Serveau, *Marie-Madeleine*, non daté, huile sur toile, source : Raymond Escholier, *Clément Serveau*, Paris, Laboratoires Chantereau, 1937, [p. 15], (*Drogues et peintures, album d'art contemporain*, n^o 39).

Illustration 3-14 Clément Serveau, *Marie-Madeleine*, 1934, bois gravé, 17,2 x 17,2, source :
Musée municipal de Bourbonne-les-Bains, cote 997-1-764.

Illustration 3-15 Illustration p. 47, Abel Hermant, *Chronique du cadet de Courtras*,
illustrations d'après les dessins de Georges Lepape, Paris, Fayard, 1912, (*La Modern-
Bibliothèque* n° 102).

Illustration 3-16 Page de couverture, Eugène Dabit, *L'hôtel du nord*, 36 bois originaux de
Paul Baudier, Paris, Fayard, 1934, (*Le Livre de demain* n° 137).

Illustration 3-17 Page de couverture, Edmond Jaloux, *Vous qui faites l'endormie...*,
illustration signée en haut à gauche Sylvain Sauvage, Paris, Ferenczi, 1920, (*Le Œuvres
inédites* n° 2), source : <http://provenio.net/authorities/51300> [consulté le 25/02/2019].

Illustration 3-18 Page de couverture, André Malraux, *Les conquérants*, bois et dessins de
Constant Le Breton, Paris, Ferenczi, 1933, (*Le Livre moderne illustré* n° 166).

Illustration 3-19 Quelques exemples de titres de la collection *Le Livre moderne illustré*.

Illustration 3-20 Illustration p. 171, F. de Miomandre, *Écrit sur de l'eau*, bois originaux de C.
Serveau, Paris, Ferenczi, 1923, (*Le Livre moderne illustré* n° 1).

Illustration 3-21 Illustration p. 161, R. Escholier, *Dansons la trompeuse*, bois originaux d'E.
Jodelet, Paris, Ferenczi, 1923, (*Le Livre moderne illustré* n° 3).

Illustration 3-22 Illustration p. 139, Colette, *Les vrilles de la vigne*, bois originaux de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1923, (*Le Livre moderne illustré* n° 6).

Illustration 3-23 Illustration p. 8, F. Carco, *Les innocents*, bois originaux de Dignimont, Paris, Ferenczi, 1924, (*Le Livre moderne illustré* n° 7).



Illustration 3-24 Illustration p. 6, P. Bourget, *Némésis*, bois originaux de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1924, (*Le Livre moderne illustré* n° 14).

Illustration 3-25 Illustration p. 41, P. Villetard, *Marise, jeune fille*, d'après les bois originaux de S. R. Ahu, Paris, Ferenczi, 1926, (*Le Livre moderne illustré* n° 33).

Illustration 3-26 Illustration p. 125, F. Mauriac, *Le fleuve de feu*, d'après les bois gravés par C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1926, (*Le Livre moderne illustré* n° 38).

Illustration 3-27 Illustration p. 9, P. Mille, *Myrrhine courtisane et martyre*, bois gravés de E. Jodelet, Paris, Ferenczi, 1927, (*Le Livre moderne illustré* n° 43).

Illustration 3-28 Illustration p. 8, A. Hermant, *L'aube ardente*, illustrations et ornements typographiques gravés sur bois par C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1927, (*Le Livre moderne illustré* n° 51).

Illustration 3-29 Illustration p. 133, M. Prévost, *La nuit finira*, bois originaux de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1928, (*Le Livre moderne illustré* n° 61).

Illustration 3-30 Illustration p. 8, Colette, *Le blé en herbe*, bois en couleurs de G. Bernard, Paris, Ferenczi, 1928, (*Le Livre moderne illustré* n° 69).



Illustration 3-31 Illustration p. 59, J. Galzy, *Les allongés*, bois originaux d'A. Sikorska, Paris, Ferenczi, 1929, (*Le Livre moderne illustré* n° 70).

Illustration 3-32 Illustration p. 8, A. Hermant, *Le crépuscule tragique*, bois originaux en couleurs de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1929, (*Le Livre moderne illustré* n° 77).

Illustration 3-33 Illustration p. 8, G. Chéreau, *L'égarée sur la route*, bois originaux en couleurs de G. Foubert, Paris, Ferenczi, 1929, (*Le Livre moderne illustré* n° 78).

Illustration 3-34 Illustration p. 8, J.-H. Rosny jeune, *La courtisane passionnée*, bois et dessins en couleurs de G. Cochet, Paris, Ferenczi, 1929, (*Le Livre moderne illustré* n° 79).

Illustration 3-35 Illustration p. 85, M. Constantin-Weyer, *Cavelier de la Salle*, bois en couleurs de G. Cochet, Paris, Ferenczi, 1929, (*Le Livre moderne illustré* n° 86).

Illustration 3-36 Illustration p. 121, Colette, *L'envers du music-hall*, dessins en couleurs de H. Mirande gravés sur bois par H. Mayéras, Paris, Ferenczi, 1929, (*Le Livre moderne illustré* n° 90).

Illustration 3-37 Illustration p. 143, G. Chéreau, *Valentine Pacquault*, bois originaux en couleurs de P. Lissac, Paris, Ferenczi, 1930, (*Le Livre moderne illustré* n° 99).

Illustration 3-38 Lettrine p. 10, Colette, *La seconde*, illustrations en couleurs de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1931, (*Le Livre moderne illustré* n° 131).

Illustration 3-39 Illustration p. 53, A. Hermant, *Les épaves*, bois originaux en couleurs de M. Jacquot, Paris, Ferenczi, 1931, (*Le Livre moderne illustré* n° 134).



La danse des noirs... p. 82.

Illustration 3-40 Illustration p. 125, M. Elder, *La Belle Eugénie*, d'après les illustrations en couleurs de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1931, (*Le Livre moderne illustré* n° 138).

Illustration 3-41 Lettrine p. 41, F. de Miomandre, *L'amour de Mademoiselle Duverrier*, bois originaux en couleurs de J. Moreau, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 140).

Illustration 3-42 Illustration p. 153, P. Dominique, *Notre-Dame de la sagesse*, bois originaux en couleurs de G. Tcherkessof, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 144).

Illustration 3-43 Illustration p. 45, A. Maurois, *Climats*, illustrations de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 145).

Illustration 3-44 Illustration p. 9, J.-J. Frappa, *Le fils de Monsieur Poirier*, illustrations d'E. Jodelet, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 146).

Illustration 3-45 Illustration p. 73, F. Carco, *Perversité*, illustrations de H. Mirande, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 150).

Illustration 3-46 Illustration p. 69, G. Duhamel, *Le prince Jaffar*, bois originaux en couleurs de J. Moreau, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 153).

Illustration 3-47 Illustration p. 109, M. Prévost, *Nouvelles lettres à Françoise*, illustrations en couleurs de R. Lemerancier, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 155).

Illustration 3-48 Illustration p. 8, A. Chamson, *Roux le bandit*, illustrations en couleurs de F.-M. Salvat, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 160).

Illustration 3-49 Illustration p. 33, A. Malraux, *Les conquérants*, bois et dessins de C. Le Breton, Paris, Ferenczi, 1933, (*Le Livre moderne illustré* n° 166).

Illustration 3-50 Détail illustration p. 33, A. Malraux, *Les conquérants*, bois et dessins de C. Le Breton, Paris, Ferenczi, 1933, (*Le Livre moderne illustré* n° 166).

Illustration 3-51 Illustration p. 29, J. Germain, *Ma poupette chérie*, illustrations en couleurs de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1933, (*Le Livre moderne illustré* n° 168).

Illustration 3-52 Illustration p. 29, A. Maurois, *Byron*, illustrations d'après les cuivres et les dessins de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1933, (*Le Livre moderne illustré* n° 173).

Illustration 3-53 Illustration p. 32, J. Balde, *L'arène brûlante*, bois originaux en couleurs de L. Ciechanowska, Paris, Ferenczi, 1933, (*Le Livre moderne illustré* n° 181).

Illustration 3-54 Illustration p. 58, Colette, *Ces plaisirs...*, illustrations en couleurs de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1934, (*Le Livre moderne illustré* n° 189).

Illustration 3-55 Illustration p. 109, L. Delarue-Mardrus, *L'ange et les pervers*, illustrations d'É. Dufour, Paris, Ferenczi, 1934, (*Le Livre moderne illustré* n° 198).

Illustration 3-56 Illustration p. 8, J.-H. Rosny aîné, *L'initiation de Diane*, illustrations et bois de R. Grillon, Paris, Ferenczi, 1934, (*Le Livre moderne illustré* n° 200).

Illustration 3-57 Illustration p. 8, L. de Robert, *Le partage du cœur*, bois originaux de M. Gaillard, Paris, Ferenczi, 1934, (*Le Livre moderne illustré* n° 202).



Illustration 3-58 Illustration p. 157, A. Chamson, *Héritages*, illustrations en couleurs de F.-M. Salvat, Paris, Ferenczi, 1934, (*Le Livre moderne illustré* n° 209).

Illustration 3-59 Illustration p. 8, A. Maurois, *Le cercle de famille*, dessins de G. Cochet, Paris, Ferenczi, 1935, (*Le Livre moderne illustré* n° 219).

Illustration 3-60 Illustration p. 8, A. Demaison, *Le pacha de Tombouctou*, bois originaux de R. Grillon, Paris, Ferenczi, 1935, (*Le Livre moderne illustré* n° 220).

Illustration 3-61 Illustration p. 42, L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, bois originaux de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1935, (*Le Livre moderne illustré* n° 226a).

Illustration 3-62 Illustration p. 53, G. Duhamel, *Le club des Lyonnais*, illustrations de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1935, (*Le Livre moderne illustré* n° 229).

Illustration 3-63 Illustration p. 116, P. Istrati, *Domniza de Snagov*, illustrations de F. Quelvée, Paris, Ferenczi, 1935, (*Le Livre moderne illustré* n° 230).

Illustration 3-64 Illustration p. 33, F. Carco, *Prisons de femmes*, illustrations de P. Jacob-Hians, Paris, Ferenczi, 1936, (*Le Livre moderne illustré* n° 250).

Illustration 3-65 Illustration p. 105, F. de Miomandre, *Les égarements de Blandine*, illustrations de R. Haardt, Paris, Ferenczi, 1936, (*Le Livre moderne illustré* n° 257).

Illustration 3-66 Illustration p. 8, G. Chevallier, *Clochemerle*, illustrations de M. Jacquot, Paris, Ferenczi, 1937, (*Le Livre moderne illustré* n° 274).

Illustration 3-67 Illustration p. 8, J. Giono, *Le serpent d'étoiles*, bois originaux de Gio Colucci, Paris, Ferenczi, 1937, (*Le Livre moderne illustré* n° 278).

Illustration 3-68 Illustration p. 69, F. de Miomandre, *Olympe et ses amis*, bois originaux de M. Prassinou, Paris, Ferenczi, 1937, (*Le Livre moderne illustré* n° 279).

Illustration 3-69 Illustration p. 45, Colette, *Duo*, bois originaux de C. Pettier, Paris, Ferenczi, 1938, (*Le Livre moderne illustré* n° 290).

Illustration 3-70 Illustration p. 8, A. Maurois, *Mes songes que voici*, bois originaux de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1938, (*Le Livre moderne illustré* n° 298).

Illustration 3-71 Illustration p. 8, H. de Monfreid, *La fuite du kaïpan*, bois originaux de M. Jacquot, Paris, Ferenczi, 1938, (*Le Livre moderne illustré* n° 299).



Illustration 3-72 Illustration p. 133, R. Escholier, *Le sel de la terre*, bois de L. Neillot, Paris, Ferenczi, 1938, (*Le Livre moderne illustré* n° 302).

Illustration 3-73 Illustration p. 7, J. Peyré, *Sous l'étendard vert*, bois originaux de G. Colucci, Paris, Ferenczi, 1939, (*Le Livre moderne illustré* n° 321).

Illustration 3-74 Illustration p. 75, F. Carco, *Scènes de la vie de Montmartre*, bois originaux de Souto, Paris, Ferenczi, 1939, (*Le Livre moderne illustré* n° 324).

Illustration 3-75 Illustration p. 7, P. Hériat, *La foire aux garçons*, bois originaux de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1939, (*Le Livre moderne illustré* n° 328).

Illustration 3-76 Illustration p. 8, C. Silve, *Bénédiction*, bois de G. Tcherkessof, Paris, Ferenczi, 1939, (*Le Livre moderne illustré* n° 329).

Illustration 3-77 Illustration p. 102, J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, bois originaux de C. Serveau, Paris, Ferenczi, 1939, (*Le Livre moderne illustré* n° 330).

Illustrations pertinentes pour la quatrième partie

« Approche bourdieusienne de l'illustration »

Illustration 4-1 Édouard Vuillard, gravure en frontispice du texte « Faubourg Montmartre » de Francis Carco, en regard de la p. 187, *Paris 1937*, Paris, impr. Daragnès, 1937, source : BNF, Tolbiac, cote RES FOL-LK7-43794.

Illustration 4-2 André Dignimont, gravure en en-tête du texte « Faubourg Montmartre » de Francis Carco, p. 187, *Paris 1937*, Paris, impr. Daragnès, 1937, source : BNF, Tolbiac, cote RES FOL-LK7-43794.

Illustration 4-3 Henri Matisse, gravure en frontispice du texte « Paris vu de la cité » d'André Suarès, *Paris 1937*, Paris, impr. Daragnès, 1937, source : BNF, Tolbiac, cote RES FOL-LK7-43794.

Illustration 4-4 Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Paris, Éd. du Carrefour, 1929, dernier collage, source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/la-femme-100-tetes> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-5 André Breton, *Nadja*, 44 photographies, Paris, Éd. de la N. R. F., 1928, p. 22-23, source : <https://i0.wp.com/www.studiozef.fr/wp-content/uploads/2019/02/72.-Andre-Breton-Nadja.jpg?ssl=1> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-6 Benjamin Péret, *Dormir, dormir dans les pierres*, 15 dessins d'Yves Tanguy, Paris, Éd. Surréalistes, 1927, p. 18-19, source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/dormir-dormir-dans-les-pierres-poeme> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-7 František Kupka, *Quatre histoires de blanc et noir*, 25 gravures sur bois, Paris, s. n., 1926, source : <https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/editions-de-luxe/quatre-histoires-de-blanc-et-noir-gravees-par-frank-kupka/13457.html> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-8 Pierre Jean Jouve, *Beau regard*, 15 bois de Joseph Sima, Paris, Au Sans Pareil, 1927, source : <https://www.ader-paris.fr/lot/20543/4252116> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-9 Ovide, *Les métamorphoses*, 30 eaux-fortes de Pablo Picasso, Lausanne, Albert Skira, 1931, source : <https://www.artcurial.com/fr/lot-pablo-picasso-et-ovide-les-metamorphoses-2212-57#popin-active> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-10 Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, eaux-fortes et gravures sur bois de Pablo Picasso, Paris, A. Vollard, 1931, source : <https://twitter.com/lammusee/status/761218017015566336> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-11 Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, eaux-fortes et gravures sur bois de Pablo Picasso, Paris, A. Vollard, 1931, source : <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/picasso-balzac-honore-de-1799-1850-le-5560375-details.aspx> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-12 Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, 36 lithographies de Raoul Dufy, Paris, Au Sans Pareil, 1926, source : <https://www.abebooks.fr/edition-originale/poete-assassine-Lithographs-Raoul-Dufy-Apollinaire/22779716306/bd#&gid=1&pid=4> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-13 Ambroise Vollard, *Les réincarnations du Père Ubu*, 22 eaux-fortes et 104 dessins de Georges Rouault, Paris, A. Vollard, 1932, source : <https://www.binocheetgi quello.com/lot/8076/1571844> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-14 Tristan Tzara, *Indicateur des chemins de cœur*, 3 eaux-fortes de Louis Marcoussis, Paris, Jeanne Bucher, 1928, source : https://www.amorosart.com/oeuvre-marcoussis-tristan_tzara_indicateur_des_chemins_de_coeur_paris_1928-83387.html

[consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-15 Charles-Albert Cingria, *Les limbes*, 9 pointes sèches de Jean Lurçat, Paris, Jeanne Bucher, 1930, source : <https://www.abebooks.fr/limbes-CINGRIA-Charles-Albert-Bucher-Paris-15.3.1930/11391739384/bd> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-16 Ambroise Vollard, *Sainte Monique*, 29 lithographies et 17 eaux-fortes de Pierre Bonnard, Paris, A. Vollard, 1930, source : <http://www.cornettedesaintcyr.fr/html/fiche.jsp?id=6899225&np=&lng=en&npp=150&ordre=&aff=&r=> [consulté le 07/01/2020].

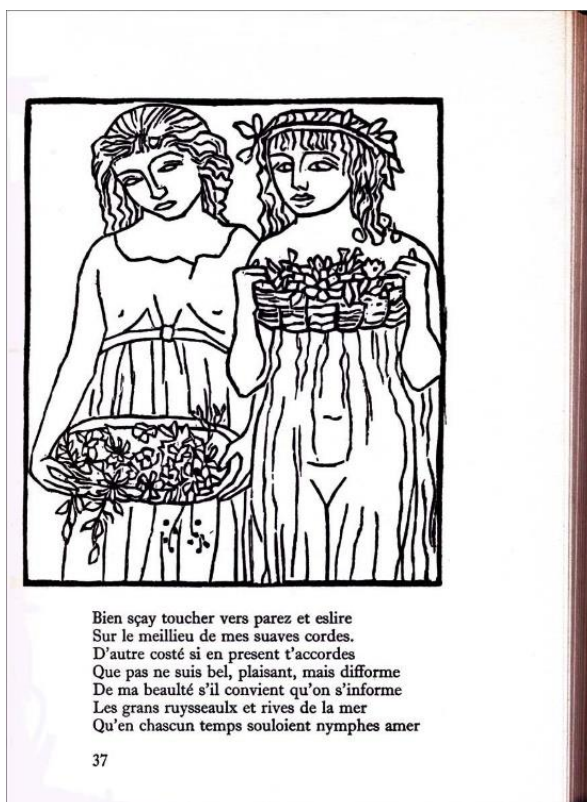


Illustration 4-17 Virgile, *Les églogues*, 44 gravures sur bois d'Aristide Maillol, Weimar, H. de Kessler, Cranach Presse, 1926, source : <https://www.abebooks.fr/Eglogues-Virgile-Texte-francais-Michel-Tours/12505197073/bd#&gid=1&pid=1> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-18 Émile Verhaeren, *Belle chair*, 12 lithographies et 3 bois d'Aristide Maillol, Paris, Helleu et Sergent, 1931, source :

<https://www.binocheetgiquello.com/lot/10054/1866826> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-19 Paul Claudel, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, 20 eaux-fortes de Léonard Foujita, Paris, Éd. Excelsior, 1927, source : <https://www.edition-originale.com/fr/litterature/editions-originales/claudel-loiseau-noir-dans-le-soleil-levant-1927-60055> [consulté le 07/01/2020].

Illustration 4-20 Raymond Radiguet, *Le diable au corps*, portrait et 10 lithographies de Maurice de Vlaminck, Paris, Marcel Seheur, 1926, source : <https://www.ebay.fr/itm/Illustres-modernes-Maurice-Vlaminck-Radiguet-Le-Diable-au-corps-suite-sur-chine-/272411962409> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-21 Pierre Gobion, *Saint-Lazare*, bois et dessins de Louis-Robert Antral, Paris, Girard et Bunino, 1930, source : <https://www.gazette-drouot.com/lots/9185118> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-22 Claire et Yvan Goll, *Poèmes d'amour*, 7 dessins de Marc Chagall, Paris, Fourcade, 1930, source : <https://www.abebooks.com/Po%C3%A8mes-dAmour-Illustr%C3%A9s-sept-dessins-Marc/22448697776/bd#&gid=1&pid=5> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-23 Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, 10 eaux-fortes de Marcel Gromaire, Paris, Éd. des Quatre Chemins, 1926, source : <https://www.librairiegiard.com/33483-petits-poemes-en-prose-avec-dix-eaux-fortes-gravees-par-marcel-gromaire-.html> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-24 Frédéric Boutet, *Tableau de l'au-delà*, 14 eaux-fortes d'Édouard Goerg, Paris, Éd. de la N.R.F., 1927, source : <https://www.abebooks.fr/Tableau-lAu-dela-Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Boutet-Illustr%C3%A9-quatorze/3830177247/bd#&gid=1&pid=4> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-25 J.-C.-V. Mardrus (trad. de), *Le paradis musulman*, 32 compositions de François-Louis Schmied, Paris, F.-L. Schmied, 1930, source : <https://www.artcurial.com/fr/lot-joseph-charles-mardrusfrancois-louis-schmied-1868-1949-1873-1941-le-paradis-musulman-3101-43#popin-active> [consulté le 08/01/2020].



Illustration 4-26 Jérôme et Jean Tharaud, *La fête arabe*, 32 illustrations d'André Suréda, Paris, Lapina, 1926, source : <http://www.kapandji-morhange.com/html/fiche.jsp?id=9847270&np=3&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=1&r=> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-27 Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, 32 compositions de George Barbier, Paris, Éd. d'art H. Piazza, 1928, source : <https://magalerieaparis.wordpress.com/2011/10/24/les-fetes-galantes-de-paul-verlaine-illustrations-de-george-barbier/> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-28 Vicente Blasco-Ibáñez, *Sonnica la courtisane*, 60 eaux-fortes de Maurice de Becque, Paris, chez l'artiste, 1928, source : <https://www.iberlibro.com/Sonnica-courtisane-Ouvrage-illustr%C3%A9-soixante-eaux-fortes/17293484691/bd#&gid=1&pid=3> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-29 Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, 50 illustrations de Sylvain Sauvage, Paris, chez Sylvain Sauvage, 1930, source : <https://www.abebooks.fr/Liaisons-Dangereuses-CHODERLOS-LACLOS-Pierre-Sylvain/22618336836/bd#&gid=1&pid=4> [consulté le 08/01/2020].

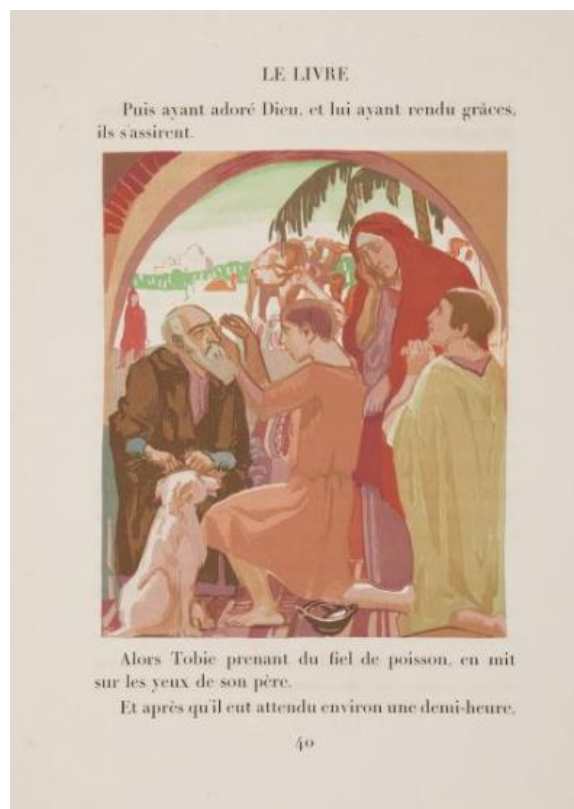


Illustration 4-30 Le Maître de Sacy (trad. de), *Le livre de Tobie*, 29 illustrations de Maurice Denis gravées sur bois par Jacques Beltrand, Paris, chez le graveur, 1929, source : <https://www.ader-paris.fr/lot/80818/7011960> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-31 Saint François d'Assise, *Les petites fleurs*, 300 bois d'Émile Bernard, Paris, A. Vollard, 1928, source : <https://www.pba-auctions.com/lot/5429/1196373> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-32 E. A. Poe, *Le scarabée d'or*, 39 gravures sur cuivre de Bernard Naudin, Paris, chez Martin Kaelin, 1929, source : <https://www.librairie-koegui.fr/assets/images/1/p1420026-6b39f54a.jpg> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-33 Longus, *Les pastorales ou Daphnis et Chloé*, 23 eaux-fortes de Henri Le Riche, Neuilly-sur-Seine, chez l'artiste, 1928, source : <https://www.millon.com/lot/25512/5667061> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-34 Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, 92 burins d'Albert Decaris, Paris, Éd. du Bois Sacré, 1930, source : <https://www.abebooks.fr/sang-volupt%C3%A9-mort-DECARIS-Albert-BARRES/22755053371/bd#&gid=1&pid=5> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-35 Théophile Gautier, *Fortunio ou l'Eldorado*, 12 lithographies de Charles Guérin, Paris, Le Livre, 1929, source : <https://www.ebay.fr/itm/T-Gautier-Guerin-Fortunio-ou-lEldorado-1929-tirage-limite-avec-Suite-/273456080232> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-36 Paul Valéry, *Maîtres et amis*, 16 portraits gravés par Jacques Beltrand, Paris, chez l'artiste, 1927, source : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/maitres-et-amis> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-37 Rémy de Gourmont, *Lettres à Sixtine*, 25 bois gravés de Paul Baudier, Paris, André Plicque, 1927, source : https://www.ivoire-france.com/fr/lot-2353-55943-293_illustres_reunion_8_ouvrages_litter [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-38 Gabriel Belot, *L'île Saint-Louis*, 47 bois, Paris, chez l'artiste, 1917, source : <https://www.antiques-delaval.com/fr/livres/7283-livre-l-ile-saint-louis-gabriel-belot-1917-lettres-manuscrites-gravures-xxe.html> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-39 Georges Duhamel, *La pierre d'Horeb*, 31 gravures sur bois de Paul-Émile Colin, Paris, Manuel Bruker, 1927, source : <https://publicationscalamar.wordpress.com/2019/10/19/bibliographie-de-paul-emile-colin/> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-40 Auguste-Pierre Garnier, *Le chemin vers la mer*, bois de Pierre Gusman, Paris, Garnier frères, 1930, source : <https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=9701159641&searchurl=an%3DGARNIER%2BAUGUSTE%2BPIERRE%26sortby%3D20#&gid=1&pid=2> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-41 Claude Tillier, *Mon oncle Benjamin*, 50 bois de Fernand Siméon, Paris, Helleu et Sergent, 1926, source : <https://www.gazette-drouot.com/lots/9712107> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-42 Le Maître de Sacy (trad. de), *Évangile selon Saint Matthieu*, 28 gravures de Louis Jou, Paris, Les Livres de Louis Jou, 1928, source : <https://www.artcurial.com/en/lot-louis-jou-le-maistre-de-sacy-evangile-de-n-jesus-christ-selon-saint-matthieu-2285-236#popin-active> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-43 Louise Dormienne, *Les caprices du sexe*, 13 illustrations de Luc Lafnet (sous le pseudonyme de Viset), Orléans, aux dépens des amis de la galanterie, 1928, source : <https://www.gazette-drouot.com/lots/8141335?controller=lot&action=publicShow&id=8141335&> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-44 Oscar Wilde, *Salomé*, 20 eaux-fortes d'Alméry Lobel-Riche, Paris, Éd. d'art Devambez, 1930, source : <https://www.gazette-drouot.com/lots/9712007> [consulté le 08/01/2020].

Illustration 4-45 Pierre Louÿs, *Trois filles et leurs mères*, 20 eaux-fortes de Louis Berthomme Saint-André, Paris, Aux dépens d'un amateur, 1927, source : <https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=30134480236&searchurl=an%3Dlouys%26sortby%3D1%26tn%3Dtros%2Bfilles%2Bde%2Bleur%2Bm%25E8re#&gid=1&pid=2> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-46 Pierre Louÿs, *Aphrodite*, 21 eaux-fortes d'Édouard Chimot, Paris, chez l'artiste, 1929, source : <https://www.catawiki.eu/1/20468463-pierre-louys-aphrodite-moeurs-antiques-illustre-par-edouard-chimot-1929> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-47 René Boylesve, *La leçon d'amour dans un parc*, 100 illustrations de Carlègle, Paris, Mornay, 1929, source : <https://www.abebooks.fr/Nouvelles-Le%C3%A7ons-dAmour-Parc-Illustr%C3%A9-Carl%C3%A8gle/21353546408/bd#&gid=1&pid=3> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-48 Boccace, *Contes* (3 vol.), 45 eaux-fortes en couleurs et 100 dessins d'André Collot, Paris, Lib. Paul Cotinaud, 1930, source : <https://picclick.fr/10Curiosa-Contes-de-Boccace-Eau-forte-originale-de-163498158431.html> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-49 Félicien Champsaur, *Le combat des sexes*, 75 dessins bleu de Jaquelux et 4 hors-texte en couleurs d'Albert Besnard de l'Académie Française, Paris, Ferenczi, 1927, source : <https://www.ebay.fr/itm/LE-COMBAT-DES-SEXES-Felicien-Champsaur-75-dessins-bleus-par-Jaquelux-/272272971720> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-50 Romain Rolland, *Jean-Christophe* (5 vol.), 500 bois de Frans Masereel, Paris, Albin Michel, 1925-1927, source : <https://www.gazette-drouot.com/lots/9712100> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-51 Charles Perrault, *Cendrillon*, 6 eaux-fortes de Pascin, Paris, Éd. M. P. Trémois, 1929, source : <https://www.binocheetgiquello.com/lot/12290/2305877> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-52 Octave Mirbeau, *Le calvaire*, 25 bois de Hermann-Paul, Paris, Mornay, 1928, source : <https://www.catawiki.eu/l/11870205-octave-mirbeau-le-calvaire-bois-de-hermann-paul-1928> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-53 Gus Bofa, *Malaises*, 2 eaux-fortes et 48 dessins, Paris, Terquem, 1930, source : <https://www.abebooks.fr/MALAISES-GUS-BOFA-J-TERQUEM/1072226578/bd#&gid=1&pid=2> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-54 Thomas de Quincey, *L'assassinat considéré comme l'un des beaux-arts*, 24 eaux-fortes de Gus Bofa, Paris, Éd. Eos, 1930, source : <https://picclick.fr/GUS-BOFA-LAssassinat-consid%C3%A9r%C3%A9-comme-lun-des-beaux-123847233976.html#&gid=1&pid=8> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-55 Jean Racine, *Les plaideurs*, 4 eaux-fortes de Jean Bruller, Paris, Les Bibliophiles du Palais, 1932, source : <http://www.kapandji-morhange.com/html/fiche.jsp?id=6506485&np=&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=&r=> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-56 Auguste Gilbert de Voisins, *Le bar de la Fourche*, 38 bois de Pierre Falké, Paris, L'Artisan du livre, impr. Daragnès, 1928, source : <https://www.abebooks.fr/signe/Bar-Fourche-gravures-couleurs-Pierre-Falk%C3%A9/22823515540/bd#&gid=1&pid=4> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-57 Georges Courteline, *Le train de 8h47*, 29 illustrations de Joseph Hémard, Paris, Éd. du Trianon, 1929-1930, source : <https://picclick.fr/Le-Train-de-8-h-47-Georges-133037761697.html#&gid=1&pid=7> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-58 Henri Béraud, *Le vitriol de lune*, illustrations de Guy Arnoux, Paris, Mornay, 1931, source : <https://www.abebooks.fr/VITRIOL-LUNE-BERAUD-H-ARNOUX-G/20561022750/bd#&gid=1&pid=2> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-59 Jacques Touchet, *Les quinze joies du mariage*, 53 compositions, Paris, Kieffer, 1930, source : <https://www.catawiki.eu/l/24014219-jacques-touchet-15-illustrations-pour-les-quinze-joies-du-mariage-1930> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-60 François Villon, *Poésies*, illustrations de Lucien Boucher, Paris, Éd. du Trianon, 1930, source : https://livresraresetanciens.com/index.php?title=VILLON%2C_Fran%C3%A7ois._BOUCHE_R%2C_Lucien_%28ill.%29_Po%C3%A9sies._Paris%2C_%C3%89ditions_du_Trianon%2C_1930._Broch%C3%A9 [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-61 Boileau, *Les embarras de Paris*, 11 aquarelles d'Albert Dubout, Paris, Simon Kra, 1929, source : <https://www.abebooks.fr/Embarras-Paris-Embarrassment-Satire-VI-Boileau-Despreaux/30055819037/bd#&gid=1&pid=1> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-62 Bois p. 43, David Garnett, *La femme changée en renard*, bois originaux de Jean Lébédéff, Paris, Fayard, 1932, (*Le Livre de demain* n° 114).

Illustration 4-63 Bois p. 27, André Corthis, *La nuit incertaine*, bois originaux de Renefer, Paris, Fayard, 1933, (*Le Livre de demain* n° 126).

Illustration 4-64 Bois p. 70, Colette, *L'entrave*, bois originaux de Jean-Alexis Morin-Jean, Paris, Fayard, 1937, (*Le Livre de demain* n° 176).

Illustration 4-65 Illustration p. 102, Marc Elder, *Jacques et Jean*, bois originaux en couleurs de Robert Antral, Paris, Ferenczi, 1931, (*Le Livre moderne illustré* n° 118).

Illustration 4-66 Bois p. 81, René Boylesve, *Je vous ai désirée un soir*, bois originaux de Paul Baudier, Paris, Fayard, 1924, (*Le Livre de demain* n° 22).

Illustration 4-67 Bois p. 4, Pierre Louÿs, *Les aventures du roi Pausole*, bois originaux de Foujita, Paris, Fayard, 1925, (*Le Livre de demain* n° 36).

Illustration 4-68 Bois p. 91, Michel Georges-Michel, *Les Montparnos*, bois originaux de Louis Touchagues, Paris, Fayard, 1933, (*Le Livre de demain* n° 125).

Illustration 4-69 dessin p. 61, Sem, *La ronde de nuit*, dessins de Sem gravés sur bois par Landré, Paris, Fayard, 1923, (*Le Livre de demain* n° 6).

Illustration 4-70 Paul Morand, *Fermé la nuit*, 5 eaux-fortes et 36 dessins de Pascin, Paris, Éd. de la N.R.F., 1925, source : <https://wallelector.com/en/modern-art/28146-ferme-la-nuit.html> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-71 Pierre Mac Orlan, *À l'hôpital Marie-Madeleine*, illustrations de Gus Bofa, Paris, Les Amis de Nandette, 1928, source : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/03840005219> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-72 Paul Valéry, *Poésie. Essai sur la poétique et le poète*, 8 eaux-fortes de l'auteur, Paris, Bertrand Guégan, 1928, source : <https://www.edition-originale.com/fr/litterature/envois-autographes-dauteurs-manuscrits/valery-poesie-essais-sur-la-poetique-et-la-1928-47893> [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-73 André Gide, *Paludes*, 6 lithographies de Roger de la Fresnaye, Paris, Éd. de la N.R.F., 1921, source : https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=30073860456&searchurl=an%3Dfresnaye%26sortby%3D20%26tn%3Dpaludes&cm_sp=snippet-_srp1-_image1#&gid=1&pid=1 [consulté le 09/01/2020].

Illustration 4-74 Valéry Larbaud, *Beauté mon beau souci*, 39 gravures au burin de Jean-Émile Laboureur, Paris, Éd. de la N.R.F., 1920, source : <https://www.debaecque.fr/en/lot/98126/10325489> [consulté le 19/01/2020].

Illustration 4-75 Joris-Karl Huysmans, *L'oblat*, 52 eaux-fortes de Paul-Adrien Bouroux, Paris, Chez l'artiste, source : <http://kapandji-morhange.com/html/fiche.jsp?id=6506482&np=3&lng=fr&npp=20&ordre=&aff=1&r=> [consulté le 19/01/2020].

Illustration 4-76 Daniel De Foe, *Robinson Crusoé*, illustré de bois de Pierre Falké, Paris, Henri Jonquières, 1926, source : <http://www.kapandji-morhange.com/html/fiche.jsp?id=6506578&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=&aff=&r=>
[consulté le 19/01/2020].

Illustration 4-77 Bois p. 149, Marc Elder, *La passion de Vincent Vingeame*, bois originaux de Gabriel Belot, Paris, Ferenczi, 1925, (*Le Livre moderne illustré* n° 30).

Illustration 4-78 Bois p. 85, René Boylesve, *Souvenirs du jardin détruit*, bois originaux de Maximilien Vox, Paris, Ferenczi, 1924, (*Le Livre moderne illustré* n° 16).

Illustration 4-79 Illustration p. 169, Alfred Machard, *Coquecigrole*, illustrations de Michel Jacquot, Paris, Ferenczi, 1932, (*Le Livre moderne illustré* n° 142).

Illustration 4-80 Bois p. 8, Alphonse de Châteaubriant, *La réponse du Seigneur*, bois originaux de Constant Le Breton, Paris, Ferenczi, 1935, (*Le Livre moderne illustré* n° 235).

Illustration 4-81 Bois p. 8, Stefan Zweig, *La peur*, dessins de H. Mirande gravés sur bois par A. Baudier, Paris, Ferenczi, 1937, (*Le Livre moderne illustré* n° 271).

Illustration 4-82 Bois p. 18, Stefan Zweig, *Amok*, bois originaux de Michel Jacquot, Paris, Ferenczi, 1939, (*Le Livre moderne illustré* n° 308).

Illustration 4-83 Paul Valéry, *Le cimetière marin*, illustré de gravures de Daragnès, Marseille, Les Bibliophiles de Provence, 1948, source : <https://lefranc.auction.fr/fr/lot/quot-le-cimetiere-marin-quot-poeme-de-paul-valery-illustre-par-des-gravures-daragnes-10246605#.Xj5vFDFKiM8> [consulté le 19/01/2020].

Illustration 4-84 Jean Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, illustré d'eaux-fortes par Chas Laborde, Paris, Émile-Paul frères, 1926, source : <https://www.invaluable.com/auction-lot/chas-laborde-ch-giraudoux-j-juliette-au-118-c-cc9d8a031e> [consulté le 19/01/2020].

Index des noms de personnes

Cet index répertorie les noms de personnes citées dans le texte et dans les notes de l'ensemble de la thèse, annexes comprises, à l'exclusion des noms apparaissant sur les figures. Les noms de Daniel Henry Kahnweiler, de Jean-Gabriel Daragnès et de Clément Serveau ne sont pas répertoriés.

- Abélès, Luce, 691
 Abril, Manuel, 910
 Achard, Marcel, 219, 307
 Ades, Dawn, 784, 947
 Adhémar, Jean, 121, 166, 210, 217, 639, 650, 802, 803, 805, 832
 Adrion, Lucien, 66
 Ahu, S. R., 517, 697, 1020
 Alain-Fournier, 233, 234, 263, 315, 317, 318, 327, 1002, 1003, 1005, 1006
 Alaux, Gustave, 527, 545, 1019, 1020
 Albert-Birot, Pierre, 100, 864, 875
 Alcomare, R.Y. d', 719
 Alexandre, Paulette, 536, 537
 Alexeieff, Alexandre, 368, 653, 719, 1033
 Alferi, Pierre, 811
 Allain, Marcel, 424, 431
 Allan, Blaise, 44, 797
 Allard, Roger, 182, 216, 235, 280, 294, 296, 298, 313, 319, 442, 574, 587, 715, 1001, 1012, 1041
 Allendy, docteur René, 910, 981
 Ambrogiani, Pierre, 273, 274, 275, 1014, 1015, 1016
 Amiel, Louis-Paul, 519, 790
 Anacréon, Richard, 273, 1014, 1015
 André, Louis, 666, 1046
 André-May, Pierre, 926
 Anet, Claude, 462, 520, 1021, 1022
 Angoulvent, Paul, 122, 186, 187, 190, 343, 369, 467, 549, 579, 583, 589, 593, 594, 595, 804
 Anouilh, Jean, 264
 Antral, Madeleine ép. Robert Antral, 519
 Antral, Robert, 402, 416, 493, 504, 505, 515, 516, 517, 518, 519, 523, 527, 548, 551, 579, 635, 639, 654, 667, 698, 700, 702, 784, 788, 1007, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1033
 Apollinaire, Guillaume, 15, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 53, 64, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 103, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 123, 124, 129, 133, 134, 139, 141, 142, 144, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 159, 161, 167, 169, 174, 178, 179, 180, 181, 186, 189, 195, 196, 197, 200, 201, 209, 363, 598, 641, 646, 647, 652, 669, 729, 731, 732, 733, 742, 755, 766, 784, 786, 796, 805, 806, 807, 809, 820, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 847, 849, 850, 851, 854, 855, 859, 860, 861, 864, 868, 880, 881, 884, 885, 891, 892, 893, 896, 907, 912, 918, 919, 925, 936, 958, 987, 1036, 1037, 1045
 Aragon, Louis, 100, 185, 270, 621, 650, 771, 875, 886, 892, 905, 914, 919, 921, 935, 936, 937, 958, 963, 1043
 Arasse, Daniel, 44, 797
 Arcos, René, 860
 Aristophane, 677, 1044
 Arland, Marcel, 181, 904, 905
 Armel, Aliette, 31, 55, 131, 165, 784, 907, 912, 915, 972, 973, 984
 Armengaud, Jean-Pierre, 784, 882
 Armengol, Henri, 659
 Arnoux, Alexandre, 298, 300, 301, 307, 308, 311, 406, 996, 998, 1007, 1015
 Arnoux, Guy, 429, 581, 661, 662, 684, 1033, 1049
 Arp, Hans, 48, 98, 650, 748, 919, 920, 937, 959, 1033
 Artaud, Antonin, 56, 62, 85, 88, 92, 97, 102, 103, 104, 105, 108, 113, 117, 120, 133, 137, 141, 145, 149, 151, 153, 487, 621, 732, 785, 794, 892, 897, 898, 899, 900,

- 901, 902, 905, 906, 912, 913, 914, 937,
941, 948, 951, 963, 965, 972, 975, 988
- Arveiller, Michel, 239
- Assouline, Pierre, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
36, 39, 40, 43, 47, 53, 55, 57, 59, 60, 61,
65, 69, 74, 75, 166, 537, 785, 812, 838,
840, 845, 868, 869, 870, 874, 880, 886,
887, 888, 899, 910, 911, 919, 925, 928,
941, 942, 943, 944, 950, 953, 967
- Aubert, Georges, 290, 946, 993, 995, 1047
- Aubry, Octave, 456
- Audoux, Marguerite, 530
- Auric, Georges, 247, 875, 876, 881, 930
- Aveline, Claude, 263, 267, 268, 269, 270,
997, 1005, 1006
- Avermaete, Roger, 184, 308, 358, 364, 365,
366, 526, 547, 548, 581, 596, 803
- Aymé, Marcel, 251, 252, 264, 275, 1006,
1014, 1016
- Babelon, Jean, 965
- Babou, Henry, 606
- Bacot, Jean-Pierre, 3, 11, 435, 466, 571,
709, 815
- Baecque, Antoine de, 752, 785
- Bailby, Léon, 925
- Bailly, Auguste, 397
- Bailly-Herzberg, Janine, 517, 803
- Bainville, Jacques, 464, 1021
- Baldassari, Anne, 37, 791
- Balde, Jean, Jeanne Marie Alleman dite,
458, 461, 498, 507, 526, 530, 534, 1023,
1024, 1027
- Ballester-Radet, Sylvie, 14, 210, 253, 255,
257, 258, 814
- Balzac, Honoré de, 187, 188, 602, 650, 651,
677, 717, 1044
- Baptiste-Marrey, 4, 207, 215, 232, 241,
257, 263, 275, 374, 379, 582, 769, 770
- Baranger, Léon, 415, 1048
- Barber, John, 219
- Barbier, Frédéric, 3
- Barbier, George, 654, 1033
- Barbusse, Henri, 426, 600, 862, 1045
- Baridon, Laurent, 3, 11, 12, 803, 815
- Baritaud, Bernard, 209, 213, 222, 223, 785
- Barjou, Camille, 4, 12, 333, 570, 571, 572,
600, 606, 607, 648, 758, 764, 803, 817
- Barnes, Albert C., 52, 69
- Baron, Jacques, 77, 106, 905, 914, 937, 965,
975, 976, 980
- Barr, Alfred, 73
- Barrault, Jean-Louis, 78
- Barrès, Maurice, 29, 543, 656, 708, 1035
- Barthou, Louis, 338, 442, 668, 1040
- Baschet, Jacques, 629, 747, 748, 785
- Bassiano, Marguerite Caetani princesse de,
307, 339
- Bassy, Alain-Marie, 758, 803
- Bataille, Georges, 56, 68, 70, 71, 78, 85, 88,
91, 92, 97, 102, 105, 106, 107, 109, 113,
117, 120, 127, 128, 133, 141, 149, 151,
153, 157, 162, 163, 169, 172, 175, 188,
196, 617, 621, 632, 633, 638, 650, 732,
736, 737, 738, 742, 789, 790, 791, 794,
798, 914, 950, 952, 954, 955, 956, 958,
959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966,
967, 968, 969, 970, 975, 976, 977, 979,
980, 981, 989, 1043
- Bataille, Marie-Louise, 256, 370
- Bataille, Sylvia née Maklès ép. Georges
Bataille, 78, 963, 966, 979
- Baudelaire, Charles, 90, 211, 222, 224, 231,
278, 280, 289, 298, 300, 301, 306, 308,
311, 312, 601, 654, 722, 868, 993, 995,
998, 999, 1003, 1004, 1014, 1034, 1038,
1039, 1040, 1044
- Baudier, André, 1026, 1027
- Baudier, Paul, 573, 648, 657, 667, 727,
1033
- Baudoin, Paul, 392
- Baum, Vicki, 459, 461, 465, 530, 536, 1027
- Baumann, Émile, 461, 1023
- Bauquier, Georges, 785, 870
- Bay, André, 321, 322, 785
- Beach, Sylvia, 214
- Beardsley, Aubrey, 283, 292, 993
- Beaudin, André, 56, 62, 72, 73, 74, 77, 79,
80, 81, 170, 171, 173, 188, 191, 200, 784,
902, 942, 957, 990, 1033
- Beaumont, comte Étienne de, 920, 921
- Beauvoir, Simone de, 78
- Bécan, Bernard Cahn dit, 524
- Bécat, Paul-Émile, 658
- Becker, Howard S., 739, 766, 799
- Becque, Maurice de, 573, 654, 1033
- Bedel, Maurice, 403
- Bellay, Joachim du, 248, 337, 341, 347,
996, 1011

- Belleville de Vorges, Agnès de, 259, 274, 412, 477, 488, 507, 510, 518, 519, 520, 521, 803
- Belmondo, Paul, 77
- Beloff, Angelina, 532
- Belot, Gabriel, 359, 368, 369, 509, 510, 545, 551, 576, 579, 657, 695, 727, 1020, 1033, 1048
- Beltrand, Camille, 123
- Beltrand, Georges, 123
- Beltrand, Jacques, 119, 122, 123, 366, 368, 393, 477, 574, 582, 656, 657, 667, 668, 675, 679, 680, 687, 696, 832, 1033, 1036, 1040
- Benda, Julien, 233
- Bénévent, Christine, 3
- Bénézit, Emmanuel, 392, 407, 517, 523, 785
- Benjamin, René, 415, 416, 426, 429, 430, 436, 1045, 1046
- Benjamin, Walter, 108, 752, 785
- Benoist-Méchin, Jacques, 214
- Benoit, Mad, 320, 322, 323, 803, 806
- Benoit, Pierre, 442, 592, 1049
- Benoît, Renée, 532
- Ben-Sussan, René, 227
- Bérard, Léon, 338
- Béraud, Henri, 219, 235, 246, 303, 307, 315, 318, 327, 337, 340, 341, 347, 382, 384, 442, 592, 624, 627, 628, 640, 643, 660, 661, 662, 678, 724, 785, 819, 861, 1001, 1010, 1033
- Bérès, Pierre, 379, 577
- Berger, Marcel, 440
- Bergman, Ingrid, 523
- Bernanos, Georges, 459, 1040
- Bernard, Émile, 121, 134, 311, 637, 655, 656, 658, 669, 708, 747, 762, 832, 852, 1033
- Bernard, Germaine, 492, 501, 512, 532, 534, 1020, 1021, 1023
- Bernheim-Jeune, Joseph et Gaston Bernheim, 32, 54
- Bernouard, François, 306, 875, 886, 892
- Berthomme Saint-André, Louis, 273, 638, 640, 659, 679, 749, 778, 1013, 1048
- Bertin, Jean-Marie, 324, 811
- Bertrand Dorléac, Laurence, 265, 538, 644, 752, 785
- Bertrand, Gérard, 37, 125, 134, 139, 180, 803, 830, 831, 832, 833, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 856, 857
- Bertrand, Louis, 412, 413, 415, 416, 417, 462, 464, 491, 554, 623, 1026, 1046
- Bertrand-Fontaine, Thérèse, 214
- Besnard, Albert, 630, 636, 638, 644, 649, 657, 659, 1008, 1044, 1048
- Bethléem, abbé Louis, 501, 535, 545, 785
- Betz, Maurice, 251, 271, 272, 1003, 1004, 1005, 1006
- Beucler, André, 207, 378, 1007, 1008
- Bibesco, princesse, Marthe Lucie Lahovary, 462, 530, 1026
- Biddle, Georges, 219
- Bienvenu, Reine, 594
- Bignou, Étienne, 69, 73
- Billy, André, 501, 996
- Binet-Valmer, Jean-Auguste-Gustave Binet dit, 427, 461, 464, 1023
- Birault, Paul, 37, 157, 834, 837, 839, 840, 849, 853, 859, 1034
- Blanch, Montserrat, 785, 888
- Blanchard, Maria, 408
- Blanche, Jacques-Émile, 630, 637, 638, 658, 903, 910, 995, 1007
- Blasco-Ibáñez, Vicente, 654, 1033
- Bloch-Dassault, général Darius Paul, 523
- Blondeau, Alexandre, 394, 409, 815
- Bloy, Léon, 239, 380
- Blum, Léon, 224, 464
- Blum, René, 224, 248, 301, 307, 359, 360, 361, 428, 542, 543, 576, 592, 722, 787
- Boccace, Jean, 659, 1035
- Body, Jacques, 234, 237, 266, 786
- Boiffard, Jacques-André, 955
- Boileau, Nicolas, 661, 1037
- Bonfils, Robert, 654, 658, 996
- Bonnard, Abel, 265, 1008
- Bonnard, Pierre, 64, 183, 227, 228, 236, 258, 265, 306, 315, 326, 398, 578, 591, 598, 601, 602, 634, 635, 653, 655, 676, 748, 788, 995, 1001, 1034, 1049
- Bonnel, René, 129, 958, 963, 964
- Bordeaux, Henry, 265, 425, 429, 432, 456, 460, 464, 623, 629, 638, 657, 666, 707, 708, 1008, 1019
- Borel, docteur Adrien, 962, 963, 977, 978, 979, 981
- Borès, Francisco, 74, 75, 79, 107, 188

- Bos, Charlie du, 214
- Boschetti, Anna, 613, 646, 647, 729, 731, 786, 799
- Bosschère, Jean de, 189, 270, 578, 793
- Boucher, Lucien, 298, 300, 301, 302, 308, 309, 311, 312, 661, 720, 998, 1034, 1049
- Boucouchiev, André, 766, 788
- Boullaire, Jacques, 505, 516, 518, 545, 551, 1015, 1020
- Bouniort, Jeanne, 739
- Bouquet, Louis, 298, 300, 301, 302, 308, 311, 348, 685, 998, 1049
- Bourdelle, Antoine, 228, 518, 995
- Bourdieu, Marie-Claire ép. Pierre Bourdieu, 22, 800
- Bourdieu, Pierre, 1, 5, 12, 20, 22, 23, 140, 569, 575, 576, 579, 585, 586, 587, 589, 597, 603, 609, 610, 611, 612, 613, 615, 626, 628, 629, 643, 646, 670, 671, 677, 680, 704, 711, 720, 739, 741, 743, 751, 753, 754, 759, 760, 761, 762, 763, 765, 766, 767, 795, 799, 800, 801, 802
- Bourget, Paul, 425, 460, 464, 485, 497, 554, 559, 565, 623, 693, 1019, 1034, 1046
- Bouroux, Paul-Adrien, 687, 1034
- Boussingault, Jean-Louis, 250, 260, 306, 307, 602, 634, 653, 719, 1034
- Boutet de Monvel, Bernard, 54, 58, 813
- Boutet, Frédéric, 654, 1038
- Bouvier-Ajam, Maurice, 417
- Bove, Emmanuel, 235, 236, 315, 317, 324, 327, 328, 382, 440, 442, 723, 1002, 1007
- Boylesve, René, 442, 443, 460, 498, 623, 659, 695, 1007, 1019, 1020, 1035
- Bracquemond, Félix, 122, 467, 543, 549, 585
- Braibant, Charles, 458, 1026
- Brami, Émile, 264, 786
- Brancusi, Constantin, 875
- Brandel, Constantin, 509, 1019, 1021
- Braque, Georges, 15, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 72, 73, 75, 78, 79, 80, 85, 87, 94, 96, 100, 113, 115, 116, 120, 121, 126, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 144, 149, 151, 153, 167, 169, 174, 184, 188, 199, 209, 246, 393, 398, 407, 572, 633, 638, 643, 644, 647, 649, 651, 676, 680, 681, 695, 729, 731, 732, 733, 734, 735, 740, 741, 784, 788, 792, 793, 795, 799, 805, 813, 828, 830, 831, 843, 844, 846, 854, 856, 859, 864, 865, 878, 880, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 890, 895, 933, 938, 942, 954, 987, 1034
- Brenner, Michael, 46, 52
- Bréon, Emmanuel, 786, 865, 866, 909, 911, 922, 923, 933, 942
- Breton, André, 15, 19, 54, 56, 60, 62, 63, 64, 68, 88, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 109, 145, 162, 185, 196, 270, 342, 360, 621, 629, 632, 650, 652, 680, 730, 731, 748, 751, 771, 786, 791, 831, 875, 886, 892, 893, 905, 906, 907, 914, 915, 919, 920, 921, 922, 928, 935, 936, 938, 940, 941, 948, 959, 962, 963, 964, 965, 966, 969, 971, 974, 975, 976, 980, 1022, 1034, 1036, 1037, 1041
- Breton, Simone née Maklès ép. André Breton, 963
- Breunig, Leroy C., 641, 784
- Brianchon, Maurice, 634, 1049
- Briand, Aristide, 896
- Brillant, Maurice, 240
- Brissaud, Pierre, 654
- Brivot, Arsène, 526, 1019, 1020
- Broder, Louis, 750
- Brouet, Auguste, 593
- Broutelle, Honoré, 509, 545, 695, 1020, 1048
- Bruant, Aristide, 209
- Bruker, Manuel, 214, 251, 254, 271, 273, 275, 276, 336, 1009, 1010, 1013, 1014, 1015, 1016
- Brulat, Paul, 415, 434, 443, 460, 1028, 1046
- Bruller, Jean alias Vercors, 174, 186, 189, 219, 268, 269, 270, 364, 367, 368, 370, 371, 372, 549, 552, 589, 603, 606, 660, 661, 662, 687, 736, 747, 803, 997, 1013, 1034
- Brummer, Joseph, 52, 59, 899
- Brun, Robert, 120, 122, 123, 804
- Brunelleschi, Umberto, 654
- Brunet, Alain, 354, 379, 437, 440, 442, 445, 501, 577, 796
- Bucher, Jeanne, 68, 69, 574, 633, 651, 938, 940
- Buffon, Georges-Louis Leclerc comte de, 602, 748, 1044
- Buñuel, Luis, 966

- Buot, François, 786, 919, 920, 921, 922
 Burgin, Élisabeth, 275, 719, 1014
 Burgos, Jean, 124, 833
 Burnand, Robert, 399, 411, 413, 414
 Burty-Haviland, Frank, 77, 850, 905
 Busse, Jacques, 392, 785
 Caillard, Christian, 268, 1013, 1016
 Caillebotte, Gustave, 30
 Cailler, Pierre, 398, 400, 405, 406, 407, 410, 419, 433, 815
 Caillois, Roger, 981
 Cain, Julien, 217, 247, 805, 996
 Calbet, Antoine, 425, 658, 1034
 Calder, Alexander, 219
 Calot, Frantz, 122, 186, 187, 343, 369, 467, 549, 579, 583, 589, 594, 595, 804
 Camoin, Charles, 32, 33, 35, 232, 247, 260, 307, 578
 Campa, Laurence, 123, 178, 786, 829, 838, 839
 Camus, Albert, 78, 1024
 Canals, Ricardo, 125, 845
 Cappiello, Leonetto, 425
 Capy, Marcel, 218, 425
 Caraguel, Edmond, 537
 Carco, Francis, 209, 213, 217, 218, 219, 228, 229, 232, 235, 245, 248, 251, 254, 261, 262, 264, 270, 271, 272, 273, 275, 278, 280, 283, 289, 290, 297, 304, 307, 315, 318, 319, 320, 323, 324, 326, 327, 331, 332, 341, 374, 381, 382, 384, 386, 437, 438, 439, 442, 443, 456, 458, 459, 461, 462, 470, 488, 489, 499, 500, 506, 514, 515, 517, 536, 617, 622, 623, 668, 674, 696, 699, 701, 702, 703, 712, 713, 716, 717, 723, 725, 799, 861, 928, 996, 1001, 1002, 1005, 1008, 1011, 1012, 1014, 1015, 1016, 1019, 1022, 1023, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1035, 1037, 1041, 1043, 1048
 Carion, Jacques, 140, 804, 916, 983
 Carlègle, Charles Émile Egli dit, 211, 292, 302, 303, 358, 361, 425, 524, 543, 544, 573, 658, 659, 661, 662, 684, 1034, 1035
 Carré, Louis, 79
 Carteret, Léopold, 190, 339, 358, 473, 574, 577, 579, 594, 606, 663, 776, 777, 804
 Caryathis, Élisabeth Toulemont dite, 927
 Casamartina i Parassols, Josep, 69, 798
 Casarès, Maria, 78
 Cassou, Jean, 233, 237, 270, 275, 997, 1006, 1007, 1016
 Castéla, Paul, 413
 Céline, Louis-Ferdinand, 233, 252, 253, 264, 265, 270, 271, 380, 449, 450, 458, 461, 472, 488, 499, 525, 562, 565, 625, 626, 627, 639, 699, 700, 705, 718, 786, 797, 1025
 Cendrars, Blaise, 156, 228, 232, 307, 323, 458, 574, 713, 799, 864, 868, 870, 871, 876, 885, 892, 912, 1022, 1042
 Cendres, Julien, 786, 875, 877, 930, 932
 Ceria, Edmond, 256, 267, 337, 347, 349, 404, 1001, 1004, 1007, 1010
 Certigny, Henri, 786, 860
 Césaire, Aimé, 172
 Cézanne, Paul, 30, 31, 33, 36, 40, 519, 894
 Chadourne, Louis, 235, 315, 318, 327, 994, 1001
 Chagall, Marc, 219, 228, 232, 260, 307, 323, 403, 519, 635, 639, 642, 654, 655, 674, 683, 713, 747, 749, 790, 799, 1035
 Chamboredon, Jean-Claude, 23, 800
 Chamisso, Adalbert de, 298, 300, 301, 308, 311, 998
 Champion, Pierre, 243, 245, 316, 337, 351, 1009
 Champsaur, Félicien, 624, 630, 659, 674, 1036, 1048
 Chamson, André, 461, 462, 464, 489, 500, 522, 526, 562, 699, 701, 1008, 1022, 1023, 1025
 Chanvin, Charles, 214
 Chapon, François, 11, 12, 83, 87, 89, 90, 91, 92, 96, 107, 108, 110, 111, 118, 119, 128, 134, 137, 140, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 159, 170, 171, 177, 378, 426, 542, 584, 604, 689, 690, 692, 737, 740, 741, 749, 786, 804, 828, 833, 834, 838, 842, 845, 846, 847, 848, 851, 852, 853, 858, 862, 867, 871, 872, 873, 878, 879, 883, 884, 889, 890, 894, 897, 901, 904, 908, 911, 916, 923, 924, 929, 933, 934, 940, 944, 949, 952, 959, 970, 971, 982, 983
 Char, René, 172, 621, 966, 1013
 Charaire, Georges, 275, 1016
 Charbonneau, Louis, 443, 446, 462, 466, 471, 1022
 Charbonnier, Georges, 730, 793, 905, 906

- Chardonne, Jacques, 458, 461, 463, 493, 537, 1023, 1024, 1025, 1026, 1029
- Charensol, Georges, 581, 910
- Chartier, Roger, 11, 222, 441, 806
- Charzat, Michel, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 46, 55, 60, 786, 828, 832, 834, 839, 852, 860, 891, 892, 893
- Chas Laborde, 14, 211, 212, 217, 218, 219, 220, 223, 225, 235, 258, 271, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 320, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 335, 344, 345, 362, 363, 365, 371, 382, 438, 514, 515, 573, 581, 593, 602, 653, 680, 684, 713, 720, 722, 723, 724, 751, 756, 807, 810, 905, 998, 1000, 1001, 1008, 1011, 1035
- Chastel, André, 144, 748, 752, 787, 792
- Châteaubriant, Alphonse de, 458, 460, 462, 464, 490, 523, 524, 537, 623, 701, 930, 1019, 1025, 1028, 1029
- Chaudoir, Hélène, 459
- Chauvière, Claude, 530
- Chavance, René, 359
- Chazin-Bennahum, Judith, 301, 787
- Chéreau, Gaston, 439, 441, 442, 443, 444, 446, 452, 453, 455, 456, 458, 459, 461, 462, 490, 506, 510, 525, 526, 527, 528, 544, 545, 770, 771, 773, 805, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1029
- Chérianne, Anne Chérie Charles ép. Léon-Paul Fargue, dite, 251, 532, 551, 719, 1027
- Chestov, Léon, 961
- Chevalier, Clémence, 391
- Chevallier, Gabriel, 458, 461, 513, 704, 1027, 1029
- Chevrefils Desbiolles, Yves, 70, 100, 101, 105, 107, 787
- Chièze, Jean, 269, 997
- Chimot, Édouard, 573, 659, 662, 666, 679, 749, 1035, 1048
- Chirico, Giorgio De, 68, 191, 260, 631, 919, 937
- Choderlos de Laclos, Pierre, 655, 1045
- Chol, Isabelle, 787, 889, 890
- Choureau, Elvire, 242, 351, 371, 726
- Christin, Anne-Marie, 754, 804, 918, 973
- Chtchoukine, Sergueï, 37, 791, 892
- Ciechanowska, Lila, 498, 507, 526, 532, 534, 576, 1023, 1024, 1025, 1027
- Cim, Albert, 295, 297, 313, 333, 348, 429, 804
- Cingria, Charles-Albert, 56, 162, 163, 652, 905, 1042
- Ciry, Michel, 256, 538, 996, 1029
- Clancier, Georges-Emmanuel, 77
- Claraz, Antoine, 506
- Claudiel, Paul, 29, 213, 214, 216, 227, 256, 260, 267, 278, 280, 281, 284, 285, 287, 289, 290, 294, 323, 331, 339, 342, 355, 383, 426, 542, 622, 653, 715, 716, 718, 891, 994, 1011, 1013, 1014, 1038
- Clément-Janin, Noël, 179, 180, 182, 186, 187, 190, 312, 313, 358, 359, 369, 370, 480, 532, 533, 534, 546, 550, 552, 577, 585, 594, 600, 601, 606, 638, 658, 659, 662, 687, 804
- Clot, André, 349, 1011, 1012, 1014, 1015
- Coady, Robert J., 46, 52
- Cochet, Gérard, 229, 274, 402, 471, 473, 489, 504, 505, 509, 510, 511, 519, 521, 527, 539, 545, 551, 554, 555, 655, 667, 1016, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1029
- Coco Chanel, Gabrielle Chasnel dite, 887
- Cocteau, Jean, 15, 49, 58, 63, 64, 78, 87, 99, 100, 101, 164, 165, 187, 196, 219, 228, 236, 265, 306, 307, 319, 459, 625, 626, 627, 640, 644, 792, 864, 874, 875, 876, 877, 880, 881, 892, 898, 903, 905, 919, 920, 921, 929, 930, 931, 932, 934, 995, 996, 1001, 1037
- Cogniat, Raymond, 259, 374, 408, 814
- Colette, 4, 211, 212, 229, 239, 242, 246, 247, 251, 254, 260, 265, 268, 271, 319, 323, 337, 340, 341, 343, 344, 347, 349, 350, 354, 379, 383, 386, 420, 430, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 453, 456, 458, 459, 462, 491, 492, 501, 512, 514, 527, 530, 531, 534, 535, 538, 545, 558, 565, 577, 594, 601, 622, 624, 634, 635, 666, 674, 683, 694, 698, 699, 703, 705, 706, 709, 717, 719, 725, 726, 757, 787, 789, 790, 791, 796, 996, 1001, 1010, 1011, 1012, 1013, 1015, 1019, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1027, 1028, 1035, 1037, 1040

- Colin, Paul-Émile, 122, 359, 549, 555, 657, 1035
- Colin-Picon, Martine, 787, 904
- Collin, Raphaël, 392
- Collot, André, 267, 659, 661, 666, 1004, 1035, 1048
- Colucci, Gio, 490, 491, 492, 495, 500, 517, 551, 563, 666, 704, 790, 1027, 1028
- Conihout, Isabelle de, 663
- Constantin-Weyer, Maurice, 458, 462, 463, 489, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026
- Coret, Noël, 254, 792
- Cormon, Fernand, 518, 521
- Coron, Antoine, 11, 571, 574, 575, 674
- Corthis, André, Andrée Magdeleine Husson dite, 429, 456
- Coster, Germaine de, 275, 1016
- Cosyns, Antoine-François, 489, 509, 1019
- Cottet, Charles, 636, 1000
- Courbouleix, Léon, 659
- Courteline, Georges, 337, 347, 453, 657, 661, 726, 1011, 1038, 1040
- Courtois, Raphaël, 433
- Couty, Jean, 256
- Cramer, Patrick, 126, 127, 131, 806, 811, 841, 854, 855, 858, 908, 917, 950, 964, 967, 969, 977
- Créac'h, Martine, 617, 731, 787
- Crémieux, Benjamin, 903
- Crémieux, Francis, 30, 33, 37, 38, 47, 51, 52, 57, 59, 61, 67, 69, 71, 73, 78, 79, 80, 81, 82, 103, 118, 135, 160, 161, 172, 195, 197, 619, 644, 729, 730, 813
- Crès, Georges, 215, 216, 225, 227, 278, 296, 426, 592
- Crevel, René, 630, 637, 903, 905, 921, 923, 925
- Croisset, Francis de, 462, 489, 668, 704, 1021, 1023, 1027, 1029
- Crommelynck, Aldo et Piero, 173
- Cros, Charles, 591, 690, 1043
- Cunard, Nancy, 920
- Curel, François de, 278, 280, 289, 415, 994
- Curel, Lucien, 230
- Dagen, Philippe, 34, 36, 42, 629, 646, 787, 790
- Dali, Salvador, 191, 631, 650, 730, 958, 966
- Dalize, René, 652, 892, 1036
- Damisch, Hubert, 488, 811
- Dante Alighieri, 122, 123, 1036
- Daragnès, Jean-Dominique, 4
- Dardel, Nils de, 53, 799
- Dauchez, André, 636, 1000
- Daudet, Alphonse, 424, 661, 1037
- Daudet, Léon, 425, 427, 464, 524, 526, 1022, 1023
- Daumier, Honoré, 210, 257, 324, 360, 811
- David, Hermine, 14, 236, 245, 253, 255, 256, 258, 267, 315, 320, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 335, 344, 345, 362, 365, 366, 367, 382, 519, 573, 578, 593, 653, 658, 684, 723, 727, 756, 790, 803, 806, 1000, 1001, 1002, 1003, 1007, 1011
- Davray, Henry D., 212, 216, 282, 293, 542, 993
- Debat, François, 394, 405, 406, 409, 815
- Debout, Jacques, cf. Roblot, 239
- Debray, Cécile, 69, 798
- Debray, Régis, 749, 752, 788
- Debussy, Claude, 29, 215, 880, 881
- Decaris, Albert, 656, 727, 1035
- Decron, Benoît, 401, 422
- Degas, Edgar, 30, 637
- Dekobra, Maurice, 307, 701, 994, 995, 1025
- Delage, Maurice, 239, 797
- Delamarche, Léon, 214, 215, 270, 771
- Delannoy, Marcel, 240
- Delarue-Mardrus, Lucie, 432, 433, 434, 442, 443, 446, 447, 456, 458, 461, 486, 492, 498, 501, 503, 530, 531, 535, 545, 558, 560, 622, 666, 699, 702, 757, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1027, 1028, 1029
- Delatousche, Germain, 402, 413, 415, 416, 489, 490, 517, 554, 1021, 1022, 1023, 1024, 1027, 1028, 1029, 1047
- Delâtre, Eugène, 848, 859
- Delaunay, Robert, 41, 72, 74, 260, 404, 491, 632, 633, 650, 697, 920
- Delaunay, Sonia, 74
- Delavier, Maurice, 500, 506, 1020, 1021, 1022, 1023
- Delly, Jeanne-Marie et Frédéric Petitjean de la Rosière dits, 624, 639, 666
- Delneste, Stéphanie, 20, 807
- Delteil, Joseph, 458, 462, 522, 903, 1007, 1020, 1021

- Demaison, André, 458, 462, 466, 490, 500, 520, 537, 623, 1021, 1023, 1024, 1025, 1027, 1029
- Denis, Maurice, 64, 119, 121, 122, 123, 256, 292, 366, 371, 477, 574, 582, 591, 634, 635, 636, 640, 644, 656, 657, 676, 687, 696, 708, 724, 747, 788, 918, 1036
- Déom, Laurent, 18, 805
- Depoisse, Stéphanie, 847
- Derain, Alice ép. André Derain, 891
- Derain, André, 15, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 70, 75, 77, 82, 85, 86, 87, 94, 96, 97, 100, 103, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 123, 124, 125, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 159, 162, 167, 174, 180, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 250, 260, 293, 395, 398, 401, 417, 523, 551, 578, 602, 633, 641, 642, 643, 651, 652, 662, 663, 669, 676, 695, 708, 729, 732, 733, 734, 735, 739, 740, 742, 748, 751, 762, 763, 774, 786, 803, 809, 813, 820, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 843, 844, 846, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 860, 861, 862, 868, 872, 873, 878, 885, 887, 890, 891, 892, 893, 894, 897, 899, 918, 931, 949, 987, 988, 1036, 1037
- Derème, Tristan, 233, 235, 236, 260, 315, 317, 319, 322, 327, 331, 381, 382, 712, 725, 1000, 1001, 1002, 1007, 1012
- Derennes, Charles, 440
- Derens, Jean, 305, 805
- Dermée, Paul, 864, 866, 878, 885, 910, 920, 922, 1041
- Desanti, Dominique, 788, 935
- Deschmacker, Paul-Alex, 469, 1026
- Deslignères, André, 208, 229, 267, 555, 573, 1004, 1007
- Desnos, Robert, 56, 59, 64, 66, 68, 78, 85, 92, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 113, 120, 127, 133, 141, 149, 151, 153, 162, 169, 185, 193, 196, 621, 732, 788, 904, 905, 914, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 948, 949, 950, 955, 957, 962, 965, 966, 967, 969, 972, 974, 975, 976, 983, 988
- Despiau, Charles, 265, 266
- Despierre, Jacques, Jacques Ceria dit, 337, 347, 349, 1005, 1010
- Desvallières, Georges, 64, 578, 636, 637, 656, 788
- Devambe, André, 218, 575, 637, 658
- Dévigne, Roger, 189, 362, 371, 372, 552, 606
- Dezarrois, André, 75
- Dhôtel, André, 904, 905
- Diaghilev, Serge de, 864, 881, 891, 910, 928
- Didi-Huberman, Georges, 955
- Diehl, Gaston, 304, 322, 788
- Dignimont, André, 219, 229, 236, 246, 247, 251, 258, 265, 267, 268, 275, 307, 315, 323, 324, 325, 327, 337, 341, 344, 347, 354, 371, 382, 383, 394, 402, 413, 438, 439, 460, 488, 489, 505, 517, 544, 548, 551, 573, 578, 593, 601, 653, 668, 674, 696, 705, 708, 723, 725, 996, 1002, 1003, 1006, 1010, 1011, 1014, 1016, 1019, 1037
- Dill, Robert, 308, 309, 998, 1039
- Dollian, Guy, 665, 1037
- Domergue, Jean-Gabriel, 638, 639, 640, 762
- Domin, André, 292
- Dominique, Pierre, 461, 520, 1023, 1024
- Dorcely, Roland, 170, 172, 990
- Doré, Gustave, 18, 20, 21, 139, 179, 215, 582, 591, 692, 758, 801, 807, 1014, 1037
- Dorgelès, Roland, 209, 211, 212, 213, 220, 223, 224, 233, 235, 248, 298, 300, 301, 303, 307, 308, 311, 312, 315, 318, 327, 335, 360, 373, 382, 384, 428, 453, 598, 627, 628, 712, 722, 723, 822, 998, 999, 1000
- Dormienne, Louise, 658, 1041
- Dorsenne, Jean, 439, 1008
- Dostoïevski, Fiodor, 961
- Doucet, Jacques, 19, 54, 178, 185, 360, 365, 378, 549, 752, 771, 786, 790, 794, 864, 866, 875, 886, 907, 940, 977
- Drieu La Rochelle, Pierre, 264
- Drivier, Léon-Ernest, 402
- Drouart, Raphaël, 429, 573, 1028
- Druet, Eugène, 32, 33, 861
- Dubost, Jeanne, 925

- Dubout, Albert, 219, 220, 661, 681, 749, 762, 1037
- Dubray, Jean-Paul, 517, 1020, 1024
- Dubreuil, Pierre, 256, 517, 578, 656, 1022, 1024, 1025, 1029
- Dubuffet, Jean, 96, 104, 794, 830, 843, 900, 904, 905, 912, 913
- Duby, Georges, 81
- Duchamp, Marcel, 41, 44, 106, 169, 729, 881, 935, 972, 976
- Duchamp-Villon, Raymond, 491
- Ducos de la Haille, Pierre, 404
- Dufour, Émilien, 486, 525, 1023, 1024, 1026, 1027
- Dufy, Raoul, 35, 37, 53, 67, 69, 74, 123, 124, 125, 134, 139, 178, 180, 181, 187, 189, 214, 228, 304, 336, 337, 363, 371, 404, 576, 578, 598, 602, 633, 637, 643, 652, 655, 666, 727, 729, 747, 748, 799, 803, 830, 831, 833, 846, 905, 957, 1010, 1037, 1048
- Dugast-Portes, Francine, 492, 501
- Duhamel, Georges, 236, 242, 260, 264, 265, 269, 319, 414, 415, 456, 461, 462, 489, 527, 539, 549, 565, 657, 860, 862, 896, 997, 1001, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1035, 1042, 1046, 1049
- Duhamel, Marcel, 936, 937, 938
- Dullin, Charles, 523, 898, 910
- Dumaine, Sylvie, 248, 788, 1029
- Duplay, Maurice, 415, 1046
- Durand, Guy, 44, 797
- Durand-Auzias, Raymond, 536, 537
- Durand-Ruel, Paul, 30, 31, 32, 54, 59, 76, 813
- Durey, Louis, 875
- Dutilleul, Roger, 34, 39, 60, 850, 940
- Duval, Julien, 24, 611, 800, 1003, 1014
- Duvernois, Henri, Henri-Simon Schwabacher dit, 427, 456, 543
- Dydo, Ulla E., 91, 788, 945
- Eco, Umberto, 766, 788
- Edgar-Faure, Lucie, 402
- Édouard-Joseph, 696, 788
- Edy-Légrand, Édouard Léon Louis Warschawsky dit, 315, 327, 1002, 1007
- Egger, Anne, 127, 788, 935, 939, 940
- Einstein, Carl, 34, 68, 71, 74, 76, 82, 85, 92, 93, 100, 103, 106, 108, 109, 113, 117, 120, 129, 133, 137, 141, 145, 149, 151, 153, 162, 163, 169, 200, 633, 651, 732, 736, 737, 739, 786, 788, 791, 794, 910, 944, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 965, 967, 969, 970, 976, 977, 989
- Elder, Marc, 229, 443, 444, 446, 447, 458, 459, 461, 462, 472, 500, 519, 695, 698, 702, 704, 788, 821, 1007, 1019, 1020, 1022, 1023, 1024, 1026
- Eliot, Thomas Steams, 942
- Éluard, Cécile ép. Paul Éluard, 78
- Éluard, Paul, 54, 81, 172, 174, 193, 269, 621, 651, 674, 677, 788, 914, 920, 935, 937, 974, 996, 997, 1044
- Embs, Jean-Marie, 513, 520, 805
- Émile-Paul, Albert, 233, 272
- Émile-Paul, Robert, 233, 248, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 272, 318
- Engelbach, Jacques, 506, 1021, 1022, 1024, 1025, 1026, 1029
- Ensor, James, 488
- Erlande, Albert, 440, 443
- Ernst, Max, 68, 169, 260, 631, 632, 649, 650, 651, 674, 730, 747, 751, 920, 935, 937, 1037
- Escholier, Claude, 493, 517, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028
- Escholier, Raymond, 75, 211, 257, 310, 319, 360, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 413, 415, 417, 421, 437, 438, 439, 440, 442, 447, 458, 461, 462, 463, 464, 478, 493, 511, 514, 517, 524, 527, 544, 546, 548, 549, 554, 563, 571, 632, 635, 703, 711, 757, 788, 796, 815, 898, 1001, 1019, 1020, 1021, 1023, 1024, 1027, 1046
- Esme, Jean d', 462, 489
- Espezet, Pierre d', 965, 966
- Estaunié, Édouard, 410, 456, 457, 460, 461, 487, 623, 1019, 1020, 1021, 1022, 1028, 1029
- Estival, Germaine, 532, 1024
- Évrard, Louis, 44, 797
- Fabiani, Jean-Louis, 763, 767, 800
- Fabiani, Martin, 748
- Falké, Pierre, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 230, 235, 242, 251, 258, 269, 271, 298, 300, 301, 302, 304, 307, 308, 311, 312, 315, 320, 323, 327, 337, 344, 345, 347, 351, 355, 362, 364, 368, 371, 429, 490,

- 505, 516, 518, 544, 548, 551, 569, 573, 576, 578, 658, 661, 668, 681, 687, 704, 720, 726, 996, 998, 1001, 1007, 1009, 1011, 1027, 1028, 1038, 1048
- Fargue, Léon-Paul, 14, 207, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 219, 231, 232, 234, 235, 239, 240, 249, 251, 259, 264, 268, 270, 271, 274, 275, 283, 284, 293, 299, 307, 318, 330, 338, 339, 378, 381, 382, 383, 384, 386, 622, 714, 718, 719, 756, 759, 789, 996, 1011, 1012, 1014, 1015, 1048
- Farrère, Claude, 442
- Fauchois, René, 264
- Fauconnier, Geneviève, 458, 461, 1026
- Fauconnier, Henri, 462, 1024
- Faure, Élie, 629, 632, 789
- Faure, Jean-Louis, 414, 415, 1046
- Faure, Urbain, 1008
- Fautrier, Jean, 47, 635, 748
- Faÿ, Emmanuel, 875
- Fayard, Arthème premier, 424
- Fayard, Arthème, 228, 229, 418, 420, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 467, 544, 555, 558, 802
- Fayard, Georges, 424
- Fayard, Jean, 447
- Fayette, Claude, 4, 391, 399, 405, 409, 410, 414, 421, 528, 772, 815, 1004, 1014
- Fechheimer, Hedwig, 953
- Feher, Michel, 109, 789, 970
- Fels, Florent, 100, 635, 868, 892, 893, 898, 903, 926, 954
- Férat, Serge, 408, 491
- Ferenczi, Alexandre dit Alex, 403, 431, 439, 452, 453, 536, 538, 770
- Ferenczi, Colette ép. Alex Ferenczi, 403, 770
- Ferenczi, Germaine ép. Henri Ferenczi, 770
- Ferenczi, Henri, 418, 431, 439, 441, 442, 446, 452, 453, 455, 494, 525, 526, 536, 538, 539, 557, 558, 559, 560, 562, 563, 564, 693, 696, 699, 770, 771
- Ferenczi, Joseph, 430, 432, 439
- Fermigier, André, 51, 79
- Ferri, Laurent, 789, 794, 965, 970
- Ferry, Jules, 426
- Ferval, Claude, 425
- Féval, Paul, 431
- Fielding, Henry, 777
- Fierens, Paul, 903
- Fitzgerald, Francis Scott, 942
- Flament, Albert, 925
- Flaubert, Gustave, 267, 1012
- Flechtheim, Alfred, 45, 46, 52, 54, 69, 71, 72, 75, 82, 784, 865, 895, 910, 954
- Fleuret, Fernand, 337, 1010
- Florian, J., 850
- Flouquet, Pierre-Louis, 905
- Fontaine, Arthur, 214
- Fontaine, Jacqueline, 214
- Forain, Jean-Louis, 307, 637, 657, 1038
- Forbin, Roberte, 440, 787
- Ford Madox Ford, Ford Hermann Hueffer dit, 942, 944
- Ford, Julia, 944
- Fort, Paul, 94, 829, 993, 994
- Foubert, Gaston, 506, 516, 1021, 1022
- Foucart, Bruno, 523
- Fouché, Pascal, 441, 536, 569, 805
- Foujita, Tsugouharu, 219, 228, 232, 258, 266, 307, 323, 326, 555, 598, 635, 653, 655, 667, 668, 708, 713, 799, 1001, 1003, 1038
- Fournier, Gabriel, 1007, 1014
- Foy, André, 218, 219
- Fraenkel, Bianca née Maklès ép. Théodore Fraenkel, 963
- Fraenkel, Théodore, 937, 962, 963
- France, Anatole, 29, 183, 298, 300, 301, 304, 308, 311, 415, 543, 966, 998, 1040, 1047
- Francis, Robert, 458, 461, 1026, 1028
- Franco, Francisco, 74, 518, 980
- François, Paul, 509, 547, 696, 1020
- Frank, Peter, 4, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 227, 235, 239, 244, 249, 250, 252, 254, 260, 261, 271, 272, 273, 274, 276, 287, 288, 299, 314, 325, 342, 346, 352, 353, 387, 761, 770, 776, 814
- Frappa, Jean-José, 486, 515, 1023, 1024
- Frélaud, Jean, 250, 1005, 1015
- Freundlich, Otto, 517
- Freyburger, Gérard, 4, 242
- Freyburger-Galland, Marie-Laure, 4
- Frobenius, Leo, 955
- Froissart Pezone, Rossella, 70, 787
- Fronaie, Pierre, 234, 237, 624
- Frugier, Jacques, 440, 789
- Fry, Roger, 38
- Fuchs, Claude, 307

- Fumaroli, Marc, 748, 787
 Gaboriau, Émile, 424
 Gabory, Georges, 59, 85, 92, 97, 100, 101, 113, 120, 133, 141, 149, 151, 153, 169, 181, 190, 192, 222, 652, 732, 740, 742, 774, 868, 875, 890, 892, 893, 897, 898, 899, 928, 931, 949, 988, 1036, 1038
 Gaillard, Marcel, 475, 517, 1022, 1023, 1024
 Galanis, Démétrios, 232, 251, 252, 256, 258, 265, 267, 268, 269, 271, 298, 300, 301, 302, 304, 305, 308, 311, 344, 369, 371, 393, 573, 578, 653, 655, 719, 860, 868, 885, 893, 996, 997, 998, 1003, 1012, 1013, 1014, 1038
 Galland, Hélène, 4
 Galland, Jean-Michel, 11, 13, 228, 418, 423, 429, 430, 435, 438, 453, 460, 464, 495, 513, 525, 535, 538, 540, 541, 572, 590, 667, 753, 779, 815, 816, 832, 862
 Galland-Tunali, Françoise, 320, 806
 Gallimard, Gaston, 772
 Gallimard, Yvonne, 924
 Galtier-Boissière, Jean, 217, 218, 219, 247, 303, 307, 380, 382
 Galzy, Jeanne, 442, 458, 461, 487, 492, 498, 506, 530, 531, 534, 560, 698, 711, 757, 821, 1021, 1022, 1023, 1024, 1026
 Gamboni, Dario, 20, 644, 671, 691, 729, 789, 800, 801
 Gamelin, Jacques, 519, 790
 Gandon, Pierre, 510, 1022
 Garanger, P., 850
 Gargallo, Pablo, 169, 885, 890
 Garnett, David, 459
 Garnier, Auguste-Pierre, 657, 1039
 Garret, Virginie, 14, 258, 814
 Garvey, Eleanor, 831
 Gaspérini, Eugène, 415
 Gaspérini, Germaine, 415, 416, 544, 1046
 Gauguin, Paul, 30, 31, 121, 124, 250, 637, 669, 832
 Gauthier, Christophe, 3, 789, 794, 965, 970
 Gautier, Théophile, 657, 1039
 Gaxotte, Pierre, 428
 Gay, Jean, 506, 1024
 Geiger, Raymond, 366
 Geinoz, Philippe, 96, 139, 805, 830, 842
 Gen Paul, Eugène Paul dit, 233, 252, 264, 271, 639
 Genette, Gérard, 758, 806
 Genevoix, Maurice, 453, 459, 461, 462, 490, 524, 536, 1020, 1022, 1024
 Géniaux, Charles, 462, 466, 536, 1024
 George, Yvonne, 936, 939
 Georges-Michel, Michel, 668, 994, 1047
 Gérard d'Houville, Marie de Heredia dite, 531, 532
 Germain, José, 443, 461, 534, 1019, 1024, 1027
 Giacometti, Alberto, 74, 169, 957, 958, 976
 Giard, É., 211, 814
 Gibs, Sylvia, 139, 790
 Gide, André, 29, 213, 214, 226, 227, 264, 278, 280, 281, 283, 285, 287, 289, 290, 330, 361, 365, 381, 383, 386, 465, 591, 621, 622, 628, 637, 643, 644, 676, 680, 708, 714, 715, 777, 918, 995, 1034, 1036, 1041
 Gigoux, Jean, 179
 Gilbert de Voisins, Auguste, 242, 337, 347, 461, 490, 661, 726, 1009, 1021, 1025
 Gilbert, Marion, 433, 440, 443, 447, 458, 461, 501, 531, 624, 757, 1020
 Gillouin, René, 416, 551
 Giono, Jean, 444, 458, 459, 462, 465, 490, 500, 555, 565, 704, 1008, 1025, 1027, 1028, 1029
 Giraldon, Adolphe, 582, 583
 Girardin, Maurice, 909
 Girard-Mond, 489, 1027
 Giraudoux, Jean, 14, 210, 219, 234, 235, 236, 237, 238, 245, 246, 251, 255, 256, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 271, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 335, 337, 340, 341, 343, 347, 352, 366, 368, 370, 377, 378, 382, 444, 458, 459, 461, 465, 486, 520, 527, 536, 555, 565, 622, 653, 657, 665, 674, 678, 684, 687, 699, 700, 702, 703, 705, 707, 708, 709, 716, 717, 723, 724, 778, 786, 814, 819, 930, 996, 1000, 1001, 1002, 1003, 1008, 1009, 1010, 1011, 1013, 1021, 1026, 1027, 1028, 1029, 1035, 1041
 Girieud, Pierre, 33, 35, 712
 Girou, Jean, 519, 790
 Gischia, Léon, 748
 Glaser, Curt, 850

- Gleizes, Albert, 40, 41, 42, 43, 260, 490, 790
- Gobion, Pierre, 654, 1033
- Godet, Robert J., 748
- Godon, Berthe ép. Lascaux, 55
- Godon, Germaine, 55
- Godon, Jeanne, 55
- Godoy, Armand, 235, 315, 317, 327, 333, 1002
- Goepfert, Sebastian, 806, 841, 854, 855, 858
- Goepfert-Frank, Herma, 806, 841, 854, 855, 858
- Goerg, Édouard, 256, 260, 269, 374, 654, 996, 997, 1038
- Goerger, Hélène Albert, 337, 343, 347, 1011
- Goethe, Johann Wolfgang von, 226, 256, 278, 280, 285, 287, 289, 291, 995, 1005
- Goiffon, Marie-Thérèse, 532, 1023
- Goldscheider, Joseph, 28
- Goll, Claire ép. Yvan Goll, 654, 1035
- Goll, Yvan, 48, 654, 674, 1035
- González, Georges, 942
- Gorski, Philip S., 575, 802
- Goudekot, Maurice, 247, 434, 440, 445, 534, 790
- Gouel, Éva, 41
- Goujon, Jean-Paul, 231
- Gourmont, Remy de, 122, 123, 221, 222, 278, 280, 281, 284, 287, 289, 290, 291, 657, 691, 868, 995, 1010, 1033
- Govone, comte Giuseppe, 333, 336
- Goya, Francisco de, 892
- Grand Chastel, Paule-Marie, 748, 787
- Grand, Anne-Marie, 831
- Grandjean-Hogg, Sophie, 230, 424, 430, 450, 806
- Grandville, Jean-Jacques, 20, 582, 591, 692, 758, 807
- Granger, Geneviève, 517, 532, 1020
- Granoff, Katia, 69
- Grasset, Bernard, 930
- Grasset, Eugène, 179, 691
- Grau-Sala, Emilio, 267, 272, 1004, 1006
- Graux, Louis-William, 460, 490, 525, 526, 527, 1021, 1022, 1025, 1027, 1028, 1029
- Green, Julien, 459, 925, 1044
- Greet, Anne Hyde, 729, 806, 831, 834
- Grenfell, Michael, 611, 800
- Griaule, Marcel, 70, 977, 978, 979
- Grillon, Roger, 237, 490, 504, 505, 515, 516, 518, 519, 521, 548, 551, 667, 790, 797, 1007, 1024, 1025, 1026, 1027
- Grimsditch, Herbert B., 360, 810
- Gris, Josette, Josette González-Pérez ép. Juan Gris, 55, 909
- Gris, Juan, 15, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 72, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 82, 85, 87, 89, 91, 96, 99, 109, 113, 115, 116, 117, 120, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 144, 149, 151, 153, 155, 164, 169, 173, 174, 185, 188, 199, 200, 573, 576, 585, 633, 647, 652, 655, 676, 713, 732, 733, 737, 742, 743, 755, 766, 786, 805, 813, 827, 830, 854, 856, 861, 863, 864, 865, 866, 867, 869, 874, 875, 876, 878, 879, 882, 883, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 892, 894, 895, 896, 902, 909, 910, 911, 918, 919, 922, 923, 924, 927, 929, 932, 933, 934, 938, 941, 942, 943, 944, 945, 948, 949, 951, 957, 967, 987, 988, 1038
- Gromaire, Marcel, 47, 260, 374, 635, 654, 1007, 1038
- Grosz, George, 219, 662
- Guastalla, Pierre, 653, 1008
- Guégan, Bertrand, 184, 364, 366, 367
- Guérin, Charles, 657, 680, 1039
- Guerquin, Pierre, 366
- Guillaume, Paul, 48, 49, 50, 52, 54, 61, 68, 69, 95, 169, 635, 891
- Guilloux, Louis, 458, 459, 461, 465, 489, 624, 1027
- Guiny, Viviane du, 777, 806
- Guiraldés, Ricardo, 215
- Guitry, Sacha, 219, 265, 1049
- Gus Bofa, 14, 210, 211, 212, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 235, 247, 251, 258, 260, 263, 268, 270, 271, 275, 289, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 323, 324, 327, 342, 344, 345, 360, 362, 371, 381, 382, 384, 393, 425, 484, 514, 547, 569, 573, 579, 581, 583, 584, 592, 604, 618, 624, 625, 637, 660, 661, 662, 675, 676, 678, 679, 684, 688, 713, 720, 722, 724, 749, 751, 765, 810, 819, 998, 1001, 1011, 1014, 1015, 1039

- Gusman, Pierre, 488, 524, 657, 1039
 Guy Lévis Mano, 574, 981
 Guyot, Georges-Lucien, 402, 490, 527, 551, 578, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029
 Guys, Constantin, 868, 1039
 Gyp, comtesse Roger de Martel de Janville dite, 425, 458, 460, 493, 531, 1022, 1023, 1024
 Haardt, Robert, 486, 517, 1008, 1019, 1026
 Hadengue, Sébastien, 80, 171, 990
 Halicka, Alice, 602, 1039
 Hallo, Charles-Jean, 513, 1040
 Halvorsen, Walther, 861
 Hamon, Françoise, 629, 646, 790
 Haour, Pierre, 214, 240
 Hardy, Alain-René, 221, 257, 790
 Harry, Myriam, 230, 425, 429, 450, 456, 531, 532, 668, 1029, 1038, 1042
 Harting, Anne de, 261, 339, 814
 Harting, Madeleine de, 261, 339
 Havermans, Xavier, 313
 Hayden, Henri, 135
 Hayter, Stanley William, 650
 Heckel, Erich, 293, 365, 488, 1040
 Heilbronner, Yvonne, 532, 1023
 Heinich, Nathalie, 3, 20, 23, 387, 564, 618, 765, 766, 801
 Héliou, Jean, 632
 Hellens, Franz, 903
 Hémard, Joseph, 219, 292, 303, 573, 661, 662, 1040
 Hemingway, Ernest, 942
 Hémon, Louis, 426, 442, 458, 461, 930, 1020
 Hennique, Léon, 461, 1024
 Henry, Hélène, 96, 830, 843
 Henry, Marc, 180
 Henry-Jacques, 519, 788
 Herbin, Auguste, 408, 490, 632
 Hériat, Philippe, 461, 534, 535, 1025, 1028
 Hermann-Paul, 219, 229, 303, 361, 371, 425, 429, 555, 573, 658, 660, 662, 667, 1040
 Hermant, Abel, 425, 443, 461, 498, 513, 527, 534, 535, 536, 565, 623, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1049
 Héron de Villefosse, René, 265
 Héron, Pierre-Marie, 108, 790, 946, 947
 Herrand, Marcel, 921
 Herriot, Édouard, 338
 Hertz, Henri, 62, 85, 92, 97, 100, 101, 112, 113, 120, 128, 133, 136, 141, 143, 149, 151, 153, 169, 185, 732, 790, 894, 895, 896, 897, 903, 926, 988
 Hertz, Michael, 80
 Hervieu, Louise, 224, 228, 251, 298, 300, 301, 302, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 313, 374, 404, 600, 601, 602, 653, 722, 995, 999, 1007, 1014, 1040
 Hervieu, Paul, 425
 Hesse, Raymond, 184, 185, 338, 339, 358, 363, 368, 369, 549, 580, 592, 593, 594, 606, 710, 806
 Heuzé, Edmond, 251, 275, 337, 347, 639, 726, 1011, 1016
 Hilgers, Mathieu, 575, 586, 610, 800
 Hilsum, René, 362
 Hindermeyer, Charles, 394
 Hindermeyer, Yvette ép. Serveau, 394, 399
 Hiromi, Matsui, 96, 806, 843, 844, 846, 848, 859
 Hirsch, Charles-Henry, 461, 471, 1020, 1022, 1026, 1027
 Hoffmann, 226, 995
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 298, 300, 301, 308, 311, 998
 Hollier, Denis, 790, 968
 Homère, 90
 Honegger, Arthur, 240, 875
 Horodisch, Abraham, 806, 847, 857, 858
 Hubert, Étienne-Alain, 96, 185, 360, 771, 786, 790, 796, 866
 Hugault, Henry, 307, 790
 Hugo, Jean, 876, 1040
 Hugo, Valentine ép. Jean Hugo, 78, 315, 327, 876, 1000
 Hugo, Victor, 668, 696, 1040
 Hugues, Jean, 81, 83, 89, 99, 110, 111, 114, 116, 124, 159, 167, 168, 175, 176, 774, 812, 838, 839
 Huidobro, Vicente, 56, 866, 886
 Huret, Jean-Étienne, 779, 807
 Huyghe, René, 518, 635
 Huysmans, Joris-Karl, 363, 687, 1034, 1042
 Icart, Louis, 444, 1040
 Iliadz, Ilia Zdanévitch dit, 56, 107, 748, 750, 846
 Indy, Vincent d', 881
 Istel, Paul, 339, 362, 366, 373, 606

- Istrati, Panaït, 458, 462, 465, 470, 490, 699, 700, 1021, 1023, 1024, 1025
- Jacob, Max, 4, 15, 27, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 48, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 66, 74, 78, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 125, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 178, 179, 180, 181, 185, 187, 189, 195, 196, 197, 200, 209, 219, 222, 314, 319, 328, 343, 578, 594, 617, 621, 622, 644, 647, 662, 674, 675, 715, 729, 732, 733, 734, 735, 742, 755, 759, 761, 765, 766, 791, 793, 794, 795, 796, 821, 827, 828, 829, 830, 841, 842, 843, 844, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 874, 875, 876, 878, 880, 881, 883, 884, 885, 886, 887, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 911, 912, 913, 918, 919, 926, 927, 928, 929, 933, 934, 935, 941, 946, 972, 983, 987, 988, 1001, 1040
- Jacob-Hians, Paul, 489, 504, 512, 515, 516, 521, 701, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028
- Jacquemin, André, 752, 1015, 1048
- Jacquot, Michel, 487, 490, 504, 506, 511, 512, 513, 514, 525, 551, 569, 666, 667, 699, 701, 704, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029
- Jalabert, Jean, 519, 790
- Jaloux, Edmond, 181, 233, 237, 319, 432, 437, 443, 456, 457, 459, 460, 469, 1001, 1007, 1019, 1022, 1024, 1026, 1028, 1029
- James, Philip, 358, 811
- Jamin, Jean, 793, 974
- Jammes, Francis, 29, 214, 237, 245, 267, 305, 315, 317, 318, 319, 326, 327, 328, 332, 342, 373, 382, 724, 1000, 1002, 1004, 1007, 1012, 1038
- Jamot, Paul, 353, 791
- Jaquelux, Lucien, 630, 659, 674, 1048
- Jardot, Maurice, 80, 175, 728
- Jarry, Alfred, 29, 122, 123, 896
- Jean-Aubry, G., Jean-Frédéric-Émile Aubry dit, 296, 332, 372, 373, 603, 1003, 1004, 1006
- Jeanniot, Pierre Georges, 359
- Jeanson, Henri, 380, 935
- Jodelet, Emmanuel, 307, 478, 479, 480, 486, 491, 504, 511, 512, 513, 514, 515, 525, 527, 545, 546, 547, 581, 667, 697, 701, 1019, 1020, 1021, 1023, 1024, 1025, 1026
- Johannot, Tony, 179
- Jolas, Eugène, 956
- Jolinon, Joseph, 461, 1023, 1026
- Jonquières, Henri, 227, 281, 287, 715
- Jou, Louis, 183, 244, 292, 311, 339, 358, 362, 368, 369, 371, 524, 573, 574, 576, 593, 658, 689, 1034, 1040
- Jouffroy, Alain, 916
- Jouhandeau, Marcel, 56, 64, 67, 85, 90, 92, 97, 100, 101, 103, 104, 108, 109, 112, 113, 120, 130, 133, 136, 141, 143, 148, 149, 150, 151, 153, 162, 165, 166, 169, 182, 185, 196, 264, 273, 275, 621, 675, 732, 790, 793, 797, 903, 906, 913, 914, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 946, 947, 948, 949, 950, 988, 989, 1015
- Jouhaux, Léon, 411, 523
- Jourdan-Morhange, Hélène, 239, 240, 247, 787, 791
- Jouve, Pierre Jean, 621, 650, 1047
- Joyce, James, 214, 791, 959
- Joyeux-Prunel, Béatrice, 3, 31, 134, 135, 136, 629, 631, 632, 635, 731, 763, 764, 791
- Kaenel, Philippe, 3, 20, 591, 692, 750, 758, 801, 807, 812
- Kahnweiler, Elly ép. Gustave Kahnweiler, 787
- Kahnweiler, Gustave, 28, 48, 71, 787
- Kahnweiler, Gustie, 28
- Kahnweiler, Julius, 27, 28, 29, 321
- Kahnweiler, Lucie, Lucie Godon ép. D. H. Kahnweiler, 30, 31, 46, 47, 50, 55, 78, 79, 82, 94
- Kalantzis, Alexia, 222, 691
- Kaldor, Louis, 210, 281, 284, 295, 296, 297, 313, 334, 996
- Kalifa, Dominique, 430, 810
- Kamber, Gerald, 791, 842
- Kandinsky, Vassily, 632

- Kant, Emmanuel, 49, 728, 753, 794, 801
 Kerdyk, René, 307, 1014
 Kermadec, Eugène de, 66, 67, 70, 72, 79, 80, 81, 170, 171, 175, 188, 200, 989
 Kessler, Harry Clemens Ulrich von, 122, 1042
 Khalfa, Jean, 674, 808
 Kiefer, Klaus H., 791, 959, 960
 Kieffer, René, 338, 371, 574
 Kimball, Anne S., 793, 926
 Kipling, Rudyard, 221, 278, 280, 284, 289, 459, 994, 995
 Kisling, Moïse, 237, 254, 875, 954, 1008
 Klee, Paul, 48, 68, 72, 73, 75, 79, 169, 188, 260, 936, 937
 Kleiber, Pierre-Henri, 791, 973, 974, 981, 982
 Klein, Robert, 144, 792
 Koenig, général Pierre, 269
 Kolsky, Irène, 532, 1041
 Kootz, Samuel, 79
 Kra, Lucien, 221, 222, 868
 Kra, Simon, 221, 222, 868, 936
 Kramar, Vincenc, 38, 39, 850
 Krohg, Lucy, 321, 322, 323, 785
 Krohg, Per Lasson, 321
 Kunz Westerhoff, Dominique, 20, 812
 Kupka, Frantisek, 41, 632, 650, 1041
 Kyriazi, Jean Melas, 213, 306, 352, 792
 La Fontaine, Jean de, 274, 315, 327, 398, 511, 1000, 1006, 1016
 La Fouchardière, Georges de, 625
 La Fresnaye, Roger de, 41, 47, 227, 245, 315, 325, 326, 327, 332, 346, 366, 373, 398, 401, 478, 583, 676, 724, 1002, 1041, 1048
 La Hire, Jean de, Adolphe d'Espie dit, 537, 538, 1029
 La Morandière, Léon Julliot de, 215
 La Patellière, Amédée Dubois de, 47
 La Varenne, Jean de, 537, 1029
 Labelle, Charles, 415, 771, 1046
 Labisse, Félix, 748
 Laborde, Guy, 211, 304, 329, 807
 Laborde, Yolande, 304
 Laboureur, Jean-Émile, 14, 186, 224, 236, 238, 258, 259, 309, 315, 325, 327, 328, 329, 330, 336, 337, 339, 344, 347, 359, 362, 369, 404, 417, 484, 573, 576, 578, 581, 602, 653, 655, 662, 663, 669, 674, 678, 684, 687, 708, 722, 723, 725, 727, 819, 996, 1003, 1009, 1011, 1041
 Lacan, Jacques, 78
 Lacassin, Francis, 229, 431, 792
 Lachenal, François, 174, 175
 Lacourière, Roger, 157, 173, 226, 227, 228, 230, 232, 287, 297, 334
 Lacourt, Jeanne-Bathilde, 104, 813
 Lacretelle, Jacques de, 315, 318, 319, 327, 462, 464, 472, 1001, 1026
 Ladoué, Pierre, 374
 Laffitte, Paul, 222, 225, 864
 Lafnet, Luc, 658, 680, 1041
 Laforgue, Jules, 223, 298, 299, 300, 301, 308, 311, 312, 314, 315, 318, 327, 360, 999, 1001
 Lafranchis, Jean, 408, 792
 Lagut, Irène, 408, 876, 1041
 Lamy, Jean-Claude, 264, 792
 Landowski, Paul, 636
 Lanoux, Armand, 189, 578, 596, 662
 Lapacherie, Jean-Gérard, 792, 973
 Laprade, Pierre, 268, 519, 634, 653, 655, 790, 1012, 1015
 Larbaud, Valéry, 213, 214, 235, 246, 267, 270, 307, 315, 318, 319, 324, 326, 327, 328, 329, 338, 342, 365, 381, 386, 440, 622, 684, 687, 723, 925, 928, 1000, 1001, 1009, 1013, 1035, 1041
 l'Arétin, Pierre, 673, 829
 Larreta, Enrique, 246, 337, 342, 347, 717, 1010
 Lascaux, Élie, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 76, 79, 80, 82, 85, 88, 102, 103, 104, 108, 109, 113, 117, 120, 121, 133, 137, 138, 141, 145, 149, 151, 153, 188, 196, 200, 487, 732, 736, 894, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 905, 906, 913, 922, 925, 927, 938, 942, 951, 952, 957, 970, 988, 989
 Latapie, Louis, 408
 Laugé, Achille, 519, 790
 Laugier, Claude, 15, 812
 Laurencin, Marie, 44, 64, 78, 85, 97, 112, 113, 120, 128, 130, 133, 136, 137, 141, 143, 148, 149, 151, 153, 162, 165, 166, 171, 182, 185, 227, 258, 274, 275, 326, 404, 576, 634, 653, 663, 675, 732, 796, 829, 860, 876, 894, 924, 925, 926, 927,

- 928, 929, 947, 949, 988, 996, 1001, 1011, 1014, 1041
- Laurens, Claude, 77
- Laurens, Henri, 52, 57, 60, 61, 66, 71, 73, 74, 75, 80, 82, 85, 100, 113, 116, 120, 125, 126, 133, 136, 138, 141, 144, 145, 149, 150, 151, 153, 158, 169, 183, 188, 200, 208, 246, 374, 602, 634, 732, 742, 755, 799, 866, 873, 874, 878, 879, 882, 885, 887, 890, 932, 987, 1041
- Laurens, Jean-Paul, 320
- Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse comte de, 104, 913
- Laval, Pierre, 537
- Lavaud, Jacques, 914, 961
- Lavedan, Henri, 425
- Le Breton, Constant, 298, 300, 301, 302, 305, 308, 311, 312, 360, 402, 490, 504, 505, 521, 523, 524, 526, 551, 573, 578, 655, 667, 701, 785, 792, 804, 999, 1007, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1042, 1048
- Le Breton, Jean-Marie, 305, 523, 792
- Le Champion, Valentin, 265, 505, 516, 518, 520, 1004, 1006, 1022, 1024
- Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret-Gris dit, 56, 871, 942
- Le Dantec, Yves-Gérard, 251, 996, 1004, 1006
- Le Fauconnier, Henri, 40, 41, 408
- Le Franc, Marie, 446, 447, 458, 460, 462, 490, 526, 527, 531, 702, 1021, 1022, 1025, 1027, 1028, 1029
- Le Goffic, Charles, 461, 490, 1022
- Le Greco, 46
- Le Meilleur, Georges, 555
- Le Men, Ségolène, 18, 20, 139, 215, 591, 692, 807
- Le Riche, Henri, 656, 1042
- Le Roux, Brigitte, 611, 801
- Le Sidaner, Henri, 637
- Le Vigan, Robert, 264
- Léal, Brigitte, 33, 34, 38, 52, 792, 882, 883, 884
- Léautaud, Paul, 440, 1014
- Lebaron, Frédéric, 575, 611, 799, 800, 801
- Lebasque, Henri, 249, 337, 344, 346, 347, 583, 725, 1012
- Lébédeff, Jean, 229, 311, 315, 327, 328, 334, 348, 554, 555, 667, 685, 1001, 1042
- Leben, Ernst Ulrich, 393, 790
- Lecoanet, Suzanne, 533
- Lecomte, Georges, 460, 623, 1020, 1022, 1024
- Lecuire, Pierre, 750
- Ledda, Sylvain, 239, 792
- Ledieu, Paul, 415, 1046
- Lefèvre, André, 62
- Léger, Fernand, 15, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 59, 61, 71, 73, 74, 75, 79, 80, 85, 100, 104, 113, 115, 116, 120, 121, 133, 136, 138, 141, 143, 144, 145, 149, 150, 151, 153, 156, 169, 172, 181, 183, 184, 188, 260, 393, 404, 633, 647, 651, 652, 715, 731, 732, 741, 749, 785, 789, 797, 813, 832, 865, 867, 869, 870, 871, 872, 873, 878, 885, 887, 890, 895, 905, 919, 955, 987, 1042
- Legueult, Raymond, 634
- Leiris, Louise, Louise Godon ép. Michel
Leiris, 30, 55, 57, 62, 77, 78, 79, 175, 913, 948, 975, 977, 978, 979
- Leiris, Michel, 15, 27, 30, 31, 56, 57, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 76, 78, 79, 81, 85, 88, 90, 92, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 120, 130, 131, 132, 133, 140, 141, 144, 149, 151, 153, 156, 157, 162, 163, 165, 166, 169, 170, 172, 174, 175, 196, 621, 632, 650, 678, 687, 732, 742, 784, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 799, 819, 822, 827, 834, 882, 900, 901, 906, 907, 908, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 922, 925, 926, 928, 937, 938, 939, 941, 946, 947, 948, 949, 950, 957, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 967, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 988, 989, 1043
- Lejard, André, 358, 372, 811
- Lejeune, Émile, 885
- Lemercier, Robert, 471, 493, 517, 1021, 1023, 1028
- Lemonnier, Léon, 461, 624, 628, 699, 1024
- Lempicka, Tamara de, 655
- Leonardi, Giovanni, 905
- Léopold-Lévy, 489, 505, 551, 1008, 1026
- Lepape, Georges, 425, 654
- Lepère, Auguste, 121, 122, 123, 329, 358, 363, 543, 669, 691, 832, 1042
- Leprin, Marcel, 639
- Leroux, Gaston, 424, 431

- Leroy-Crèveœur, Marie, 809
 Lescure, Jean, 81, 174
 Lesiewicz, Sophie, 4
 Levailant, Françoise, 70, 127, 140, 157, 787, 908, 917, 939, 949, 950, 967, 969, 970, 982
 Levavasseur, Louise, 512, 533, 1022, 1024
 Level, André, 62, 885
 Level, Maurice, 433, 443
 Lévêque, Jean-Jacques, 629, 793
 Leveratto, Jean-Marc, 147, 801
 Lévy-Bruhl, Hélène, 793, 922
 Lévy-Bruhl, Lucien, 975
 Lewis, John, 483, 807
 Leymarie, Jean, 32, 34, 793, 884
 Lhote, André, 41, 228, 234, 260, 401, 582, 583, 634, 652, 655, 996, 1007, 1042, 1048
 Lhuillier, Paul, 473, 475, 476, 807
 Lichtenberger, André, 432, 433, 434, 443, 458, 461, 534, 1019, 1020, 1022, 1026, 1028
 Limbour, Georges, 15, 56, 63, 65, 68, 77, 81, 85, 92, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 113, 120, 126, 130, 133, 141, 144, 145, 149, 151, 153, 162, 165, 169, 170, 171, 172, 174, 181, 621, 632, 730, 732, 742, 787, 792, 793, 900, 901, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 913, 914, 925, 935, 936, 937, 938, 939, 941, 948, 949, 950, 955, 962, 965, 967, 969, 974, 975, 976, 980, 983, 988, 990
 Linephty, Maur.-G., 211, 242, 244, 259, 346, 370, 589, 599
 Linossier, Raymonde, 214
 Lipchitz, Jacques, 56, 65, 69, 876, 942
 Lissac, Pierre, 490, 510, 545, 551, 697, 1019, 1020, 1022, 1027, 1048
 Lobel-Riche, Alméry, 425, 658, 1042
 Loeb, Pierre, 68, 633
 Lorenzi, Fabius, 659, 1048
 Loris, Fabian, 719, 1048
 Lorrain, Jean, 538, 1029
 Loti, Pierre, 226, 227, 253, 298, 299, 300, 301, 308, 311, 312, 314, 999
 Louis, Jean-Paul, 252, 786
 Louÿs, Pierre, 273, 425, 659, 667, 673, 778, 994, 1013, 1035, 1038, 1048
 Loviton, Jeanne cf. Jean Voilier, 267
 Luce, Maximilien, 523
 Lucien-Graux, docteur, 336, 337, 1011
 Lugné-Poe, 29, 898, 911
 Lurçat, Jean, 634, 652, 655, 1042
 Lydis, Mariette, 315, 327, 328, 333, 404, 573, 653, 1002
 Maaheen, Ahmed, 20, 807
 Mac Orlan, Pierre, 14, 129, 189, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 238, 240, 242, 251, 252, 253, 255, 256, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 271, 276, 278, 280, 283, 284, 289, 291, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 311, 312, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 327, 341, 342, 346, 354, 356, 358, 359, 362, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 386, 428, 442, 459, 552, 569, 574, 622, 625, 626, 627, 628, 639, 644, 665, 675, 676, 679, 712, 713, 714, 716, 717, 720, 721, 723, 724, 756, 766, 785, 792, 799, 814, 815, 860, 903, 905, 926, 958, 994, 995, 996, 998, 1001, 1004, 1005, 1007, 1008, 1011, 1012, 1013, 1015, 1035, 1037, 1038, 1039
 Machard, Alfred, 433, 443, 701, 1023, 1025
 Maeght, Aimé, 79, 750
 Maeterlinck, Maurice, 29, 242, 278, 280, 289, 442, 996
 Magritte, René, 966
 Mahé, Raymond, 776, 808
 Mahn, Berthold, 249, 267, 315, 327, 334, 336, 1003, 1005, 1006
 Mahon, Alyce, 674, 808
 Mailliez, Yvonne, 315, 326, 332, 1002
 Maillol, Aristide, 121, 265, 602, 634, 653, 669, 676, 680, 708, 763, 896, 1042, 1043
 Mainssieux, Lucien, 306, 307, 1016
 Malexis, Charles, 217, 218, 222, 223, 225, 284, 298, 299, 303, 382, 574
 Malkine, Georges, 169, 936, 937, 938
 Mallarmé, Stéphane, 602, 652, 833, 877, 1004, 1043
 Malot, Hector, 424
 Malraux, André, 56, 57, 82, 85, 90, 91, 92, 97, 100, 101, 103, 113, 120, 133, 136, 141, 143, 149, 150, 151, 153, 163, 169, 181, 196, 221, 222, 235, 237, 281, 298, 336, 458, 459, 462, 464, 490, 524, 562, 574, 621, 699, 701, 715, 732, 734, 741,

- 742, 798, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 887, 893, 901, 931, 954, 987, 1024, 1039
- Malraux, Clara ép. André Malraux, 56, 954
- Man Ray, 68, 631, 650, 881, 905, 937, 938, 942
- Manet, Édouard, 18, 21, 22, 30, 139, 215, 358, 359, 575, 591, 637, 670, 680, 690, 692, 751, 754, 765, 800, 807, 833, 1043
- Mangez, Éric, 575, 586, 610, 800
- Manolo, Manuel Hugué dit, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 54, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 69, 75, 85, 113, 115, 116, 120, 121, 132, 133, 136, 141, 143, 144, 149, 151, 153, 154, 188, 200, 209, 246, 572, 674, 732, 734, 735, 738, 740, 785, 861, 884, 887, 888, 889, 890, 894, 895, 905, 922, 927, 988
- Marchand, Jean Hippolyte, 634, 653
- Marchand, Jean, 315, 327, 1001, 1007
- Marcoussis, Louis, 13, 41, 134, 189, 407, 408, 563, 633, 634, 652, 756, 792, 833, 925, 1043
- Mare, André, 307
- Maré, Rolf de, 877
- Margueritte, Paul, 425
- Marinetti, Filippo, 920
- Marquet, Albert, 179, 236, 258, 274, 275, 326, 518, 578, 1001, 1014, 1016
- Marrast, Robert, 785, 888
- Martial de Brives, 267, 1012
- Martin, Charles, 219, 225, 315, 327, 654, 661, 999, 1001
- Martin, Henri-Jean, 11, 222, 441, 806
- Martin-Duclos, Raymonde, 519, 790
- Martine, Mireille, 264
- Marty, André-Édouard, 654, 1004
- Marx, Berthe, 533
- Marx, Roger, 33
- Mary, André, 301, 994, 998
- Masereel, Frans, 219, 365, 660, 662, 674, 1005, 1043
- Massine, Léonide, 921
- Massis, Henri, 628, 643, 662
- Masson, André, 15, 27, 47, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 85, 88, 90, 91, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 162, 165, 166, 170, 171, 173, 174, 175, 181, 183, 185, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 199, 200, 202, 288, 343, 483, 573, 584, 604, 617, 631, 632, 638, 649, 650, 651, 674, 675, 678, 681, 687, 728, 730, 731, 732, 733, 735, 736, 738, 742, 743, 747, 748, 762, 765, 784, 787, 788, 792, 793, 799, 802, 804, 808, 811, 813, 819, 822, 827, 832, 834, 854, 872, 873, 899, 900, 901, 902, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 922, 925, 926, 927, 928, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 955, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 967, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 988, 989, 990, 1043
- Masson, Odette ép. André Masson, 55, 905, 971, 979
- Masson, Rose née Maklès ép. André Masson, 979, 980
- Massot, Pierre de, 935
- Masurel, Jean, 60
- Mathey, Jacques, 353
- Matisse, Henri, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 49, 58, 60, 82, 157, 169, 177, 236, 258, 274, 321, 326, 398, 551, 578, 582, 598, 602, 619, 633, 643, 644, 649, 651, 652, 676, 681, 727, 748, 811, 829, 864, 865, 874, 878, 885, 886, 889, 890, 891, 996, 1001, 1011, 1043
- Matisse, Pierre, 67
- Maublanc, Jean-Daniel, 413, 415, 416, 480, 529, 552, 553, 554, 564, 706, 808, 1047
- Maubon, Catherine, 794, 977
- Mauclair, Camille, 592, 628, 638, 640, 642, 643, 644, 660, 662, 663, 695, 696, 794
- Mauger, Gérard, 3, 575, 581, 585, 720, 743, 799, 801
- Mauny, Jacques, 315, 327, 1002
- Mauriac, François, 233, 242, 264, 269, 270, 315, 318, 324, 327, 442, 456, 457, 459, 460, 461, 487, 498, 499, 500, 520, 554, 565, 621, 622, 666, 697, 698, 702, 705, 709, 930, 996, 997, 1001, 1007, 1020, 1021, 1022, 1024, 1025, 1027, 1028, 1029
- Maurière, Gabriel, 440

- Maurois, André, 242, 315, 318, 327, 329, 339, 454, 456, 458, 459, 461, 462, 463, 470, 491, 493, 536, 539, 666, 930, 1000, 1003, 1007, 1020, 1021, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027
 Maurras, Charles, 708
 Mauss, Marcel, 964, 975, 979
 Maxclay, Thomas, 287
 Mayéras, Hermine, 478, 1021, 1022, 1023, 1028
 Meffre, Liliane, 108, 794, 953, 954, 955, 956, 957, 959, 960
 Méheut, Mathurin, 593, 653, 1048
 Mellerio, André, 312, 600
 Mellot, Philippe, 513, 520, 805
 Melot, Michel, 3, 12, 644, 808
 Ménard, René, 636
 Menger, Pierre-Michel, 739, 799
 Mèredieu, Florence de, 49, 728, 794, 898, 899, 900
 Merson, Luc-Olivier, 210, 224, 304, 392, 393, 396, 400, 409
 Messein, Albert, 216
 Métraux, Alfred, 961, 964
 Metzinger, Jean, 40, 41, 42, 43, 81, 135, 260, 517, 790, 865
 Meunier, Paul, 252
 Meyer, Michel, 753, 801
 Michaux, Henri, 78, 748
 Michelet, Jules, 248, 337, 343, 347, 717, 1011
 Michon, Louis-Marie, 122, 186, 187, 343, 369, 467, 549, 579, 583, 589, 594, 595, 804
 Milhaud, Darius, 875, 876, 877, 881, 921
 Mille, Pierre, 432, 433, 434, 443, 491, 1020, 1039
 Minard, Isabelle, 320, 806
 Miomandre, Francis de, 233, 272, 415, 433, 436, 438, 440, 443, 446, 456, 458, 461, 486, 498, 517, 694, 704, 1006, 1007, 1019, 1020, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1046
 Mirande, Henry, 211, 235, 303, 315, 320, 323, 324, 325, 327, 328, 334, 344, 470, 478, 489, 500, 504, 505, 511, 512, 513, 514, 515, 551, 639, 640, 644, 667, 698, 699, 701, 704, 713, 724, 756, 1001, 1021, 1022, 1023, 1025, 1027, 1028, 1029
 Mirbeau, Octave, 660, 1040
 Miró, Gabriel, 246, 256, 337, 340, 341, 342, 1009
 Miró, Joan, 68, 72, 104, 169, 191, 200, 347, 631, 650, 651, 730, 900, 905, 913, 925, 936, 937, 957, 958, 973, 976, 980
 Modigliani, Amedeo, 66, 403, 875, 876, 885, 895
 Modot, Gaston, 208
 Moeglin-Delcroix, Anne, 750, 809
 Mohrt, Michel, 305, 792
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit, 179
 Mollier, Jean-Yves, 230, 424, 777, 806, 809
 Mondor, Henri, 247, 996
 Mondrian, Piet, 82
 Monet, Claude, 30
 Monfreid, Henry de, 458, 462, 513, 537, 1026, 1027, 1028, 1029
 Monnier, Adrienne, 213, 214, 215, 216, 222, 227, 234, 235, 240, 242, 259, 275, 284, 318, 330, 381, 382, 384, 386, 714, 771, 794
 Monnier, Pierre, 252
 Monod, Jean-Claude, 794, 970
 Monod, Luc, 324, 505, 517, 776, 809
 Monod-Fontaine, Isabelle, 15, 812
 Montausier, duc de, Charles de Sainte-Maure, 417
 Montfort, Eugène, 228, 229, 253, 278, 280, 289, 291, 667, 829, 839, 995
 Montherlant, Henry de, 242, 248, 337, 347, 354, 373, 456, 666, 725, 996, 1008, 1011, 1035
 Montier, Edward, 210, 278, 280, 289, 993
 Morand, Paul, 181, 219, 235, 315, 317, 318, 319, 320, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 335, 339, 382, 442, 456, 458, 461, 462, 554, 592, 622, 637, 653, 666, 675, 679, 684, 723, 724, 905, 925, 1000, 1001, 1007, 1011, 1020, 1021, 1023, 1044, 1047, 1048
 Morandi, Giorgio, 407
 Moreau, Jean, 489, 1023, 1025, 1026
 Moreau, Luc-Albert, 219, 228, 239, 242, 246, 247, 248, 253, 257, 258, 259, 268, 271, 306, 307, 326, 337, 341, 344, 345, 346, 347, 354, 371, 373, 374, 382, 383, 398, 404, 634, 653, 681, 699, 719, 725, 787, 788, 791, 995, 996, 1001, 1011, 1012, 1013, 1015, 1043, 1048
 Moreux, Jean-Charles, 247

- Morice, Charles, 35, 179
 Morin-Jean, Jean Alexis, 180, 359, 667
 Morise, Max, 106, 905, 976
 Mornand, Pierre, 125, 192, 193, 248, 305, 306, 322, 329, 332, 355, 356, 373, 473, 511, 554, 601, 606, 607, 663, 809, 833, 845
 Morozof, Ivan, 37
 Moselly, Germaine, 533, 1024
 Mossa, Gustave-Adolphe, 654
 Mouillot, Marcel, 505, 1025, 1029
 Mounier, Pierre, 575, 611, 801
 Mourlot, Fernand, 173
 Mousli, Béatrice, 795, 841, 842, 843, 848, 850, 851, 852, 855, 857, 860, 864, 868, 880, 881, 885, 893, 896, 903, 926
 Movilliat, Marie-Christine, 795, 930, 932
 Munch, Edvard, 488
 Murat, Marie, 925
 Musset, Alfred de, 221, 278, 280, 289, 290, 878, 898, 995, 1004
 Naar, Freddy, 278, 280, 281, 284, 288, 289, 294, 295, 297, 717, 756, 996
 Naly, Robert, 275, 1016
 Naudin, Bernard, 275, 292, 593, 656, 727, 1014, 1044
 Naville, Pierre, 106, 976
 Neillot, Louis, 493, 495, 517, 551, 563, 578, 703, 711, 1027, 1028
 Nemer, Monique, 795, 875, 877, 930
 Némirovsky, Irène, 458, 459, 461, 466, 531, 536, 560, 1022, 1026
 Nerciat, Andréa de, 221, 278, 280, 285, 289, 673, 995
 Néret, Gilles, 629, 795
 Néret, Jean-Alexis, 229, 529, 541, 555, 556, 809
 Nerval, Gérard de, 173, 221, 268, 278, 280, 282, 289, 291, 298, 300, 301, 305, 308, 311, 337, 347, 349, 360, 994, 995, 998, 999, 1010, 1013, 1014, 1033, 1042
 Neumann, Betty, 28
 Neumann, Gustav, 28
 Neumann, Ludwig, 28, 50, 60, 69
 Neumann, Sigmund, 28, 31, 50
 Neveux, Pol, 122, 589, 594, 595, 804
 Nicol, Françoise, 795, 882
 Nietzsche, Friedrich, 104, 913, 961
 Noailles, comtesse Anna de, 251, 337, 339, 345, 347, 442, 478, 1010
 Normandy, Georges, Georges Ségaut dit, 537, 538, 1029
 Oberlé, Jean, 218, 219, 235, 251, 258, 270, 307, 315, 323, 327, 330, 514, 581, 680, 724, 756, 1001, 1007, 1008, 1014
 Obey, André, 440
 Ohnet, Georges, 431
 Olivier, Fernande, 41, 896
 Olsen, Golsa, 80
 Orloff, Chana, 219
 Ors, Eugenio d', 75, 136, 888, 894
 Ortega y Gasset, José, 136, 894
 Ory, Pascal, 19, 380, 795
 Osterwalder, Marcus, 510, 514, 515, 518, 519, 521, 809
 Othon Friesz, 32, 33, 35, 47, 54, 237, 304, 404, 578, 634, 652, 653, 813, 1007
 Oudot, Roland, 634
 Oudry, Jean-Baptiste, 511
 Ourtal, Jacques, 519, 790
 Ovide, 602, 650, 1037, 1044
 Ozenfant, Amédée, 942
 PAB, Pierre-André Benoît dit, 172, 750
 Pach, Walter, 44, 796
 Pagnotta, Philippe, 518
 Pallottino, Paola, 809
 Pannemaker, Stéphane, 393
 Panofsky, Erwin, 140, 795
 Para, Jean-Baptiste, 795, 885, 887
 Parinaud, André, 401, 408, 816
 Parinet, Élisabeth, 569
 Parry, Roger, 719, 1048
 Pascal, Blaise, 961
 Pascin, Julius Mordecai Pincas dit, 228, 232, 236, 250, 258, 270, 304, 307, 321, 322, 323, 382, 398, 403, 602, 618, 635, 639, 640, 642, 644, 660, 662, 675, 679, 684, 713, 785, 788, 799, 1000, 1001, 1013, 1044
 Passeron, Jean-Claude, 23, 800
 Paulhan, Jean, 54, 174, 270, 795, 928, 980, 996, 997
 Peisson, Édouard, 458, 461, 465, 519, 700, 702, 1025, 1027, 1029
 Pelletan, Édouard, 122, 467, 482, 483, 543, 549, 1047
 Péret, Benjamin, 650, 914, 935, 936, 974, 1047
 Perrault, Charles, 660, 996, 1044
 Perrault, Serge, 264

- Perrichon, Jules-Léon, 657, 1048
- Persin, Patrick-Gilles, 27, 33, 35, 46, 50, 51, 54, 64, 813, 925, 958
- Pessin, Alain, 739, 766, 799
- Pétain, Philippe, 262, 263, 264, 265, 1049
- Peti-Jean, Armand, 489, 1020, 1021, 1023
- Petit, abbé Léonce, 214, 238, 239, 240, 243, 244, 247, 251, 256, 343, 381, 382, 384, 718, 756
- Pettier, Colette, 492, 517, 533, 534, 703, 1022, 1027, 1044
- Peyré, Joseph, 462, 500, 522, 1027, 1028, 1029
- Peyré, Yves, 16, 17, 24, 83, 89, 93, 110, 111, 114, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 158, 159, 170, 171, 175, 176, 177, 198, 584, 604, 605, 685, 687, 689, 737, 739, 740, 741, 749, 750, 758, 810, 820, 828, 833, 834, 848, 852, 853, 858, 862, 867, 871, 872, 874, 879, 883, 884, 889, 890, 894, 897, 901, 904, 908, 911, 916, 918, 924, 929, 934, 940, 944, 949, 952, 959, 970, 982, 983
- Philippe, Charles-Louis, 29, 226, 245, 278, 280, 283, 289, 337, 347, 598, 653, 995, 1009
- Philouze, Hyacinthe, 411
- Pia, Pascal, 129, 778, 810, 958, 963, 964
- Pibarot, Annie, 795, 946, 947
- Picabia, Francis, 41, 169, 881, 894, 919, 920, 936, 965
- Picard, Edmond, 591, 1045
- Picard, Hélène, 440
- Picart Le Doux, Jean, 524, 653
- Picasso, Pablo, 4, 15, 27, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 93, 94, 96, 100, 103, 104, 107, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 125, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 139, 141, 142, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 164, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 185, 187, 188, 189, 192, 193, 197, 199, 200, 202, 209, 210, 228, 260, 269, 293, 306, 398, 404, 594, 602, 617, 631, 632, 633, 635, 637, 639, 643, 644, 647, 650, 651, 652, 655, 662, 676, 677, 692, 695, 713, 715, 717, 728, 729, 731, 732, 733, 734, 742, 748, 749, 750, 751, 762, 766, 787, 788, 794, 796, 803, 805, 806, 813, 821, 829, 830, 831, 832, 841, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 863, 864, 871, 872, 873, 876, 878, 879, 881, 885, 888, 889, 890, 891, 892, 894, 895, 896, 899, 900, 913, 917, 918, 933, 937, 938, 941, 942, 943, 944, 950, 951, 958, 959, 971, 974, 979, 981, 982, 987, 989, 995, 996, 1044
- Picasso, Paul, 164, 944
- Pichois, Claude, 354, 379, 437, 440, 442, 445, 501, 577, 787, 796
- Pichon, Léon, 211, 215, 221, 278, 281, 292, 295, 360, 363, 574, 658, 810, 993
- Piel, Jean, 905
- Pierre, José, 796, 925
- Pirandello, Luigi, 898
- Pirazzoli, Ercole, 252, 270, 786
- Pissarro, Camille, 30
- Pivet, Léon, 214, 215
- Platon, 961
- Plisnier, Charles, 461, 465, 536, 624, 702, 1028
- Poe, Edgar Allan, 18, 139, 215, 273, 278, 280, 289, 298, 300, 301, 308, 311, 591, 656, 692, 807, 993, 995, 998, 1002, 1015, 1016, 1037, 1043, 1044
- Poiret, Paul, 220, 224, 306, 307, 850
- Poirier, Emmanuel, 498, 510, 1020, 1023, 1029
- Poitry, Guy, 108, 796, 915, 974
- Politis, ambassadeur M., 400
- Pollaud-Dulian, Emmanuel, 210, 218, 219, 220, 222, 223, 263, 270, 271, 302, 304, 309, 329, 604, 810
- Pommier, Albert, 402
- Ponge, Francis, 81, 170, 171, 172, 175, 676, 740, 883, 989
- Porto-Riche, Georges de, 543
- Possoz, Mily, 653
- Pottecher, Maurice, 415, 417, 1046
- Pottier, René, 493, 545, 1022
- Poulaille, Henry, 461, 465, 624, 1028
- Poulbot, Francisque, 210, 211, 232, 302, 303, 304, 425, 543, 638, 645, 1045
- Poulenc, Francis, 214, 247, 875, 876, 881
- Prassinios, Mario, 487, 517, 563, 666, 703, 719, 793, 1027

- Première, Georges, 183, 185, 186, 362, 367, 656, 658, 687
- Prévost, Jacques, 106, 621, 936, 938, 963, 965, 976
- Prévost, abbé, 1003
- Prévost, Jean, 214
- Prévost, Marcel, 425, 432, 442, 456, 460, 471, 493, 517, 536, 623, 1021, 1022, 1023, 1037
- Prigogine, Ilya, 1, 767, 796
- Prinet, René, 425, 636
- Prou, René, 402
- Proust, Marcel, 214, 637, 1000
- Provins, Michel, 435, 1048
- Pulicani, André, 252, 264, 270, 786
- Quelvé, François-Albert, 470, 517, 551, 700, 1025
- Queneau, Janine ép. Raymond Queneau, 77
- Queneau, Raymond, 77, 78, 106, 171, 172, 943, 955, 976, 980, 990
- Quere, Myriam, 430, 810
- Quincey, Thomas de, 660, 688, 1039
- Rabelais, François, 661, 1037
- Rachilde, Marguerite Eymery ép. Alfred Vallette dite, 432, 434, 439, 443, 445, 446, 447, 458, 461, 531, 757, 771, 773, 1019, 1026, 1027, 1028
- Racine, Jean, 660, 1034
- Radiguet, Chloé, 786, 875, 877, 930, 932
- Radiguet, Maurice, 874, 931
- Radiguet, Raymond, 57, 58, 64, 85, 89, 90, 92, 97, 100, 101, 103, 113, 120, 126, 129, 133, 136, 141, 144, 149, 150, 151, 153, 162, 164, 165, 196, 246, 458, 459, 461, 509, 652, 654, 696, 732, 742, 755, 786, 795, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 892, 893, 901, 902, 921, 922, 927, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 983, 987, 988, 1020, 1040, 1041, 1048
- Raval, Marcel, 903
- Ravel, Maurice, 239, 240, 247, 381, 791, 792, 797, 881, 912
- Raynal, Maurice, 56, 65, 885, 909, 910, 942
- Read, Peter, 95, 729, 796
- Rebatet, Lucien, 264
- Reber, docteur G.F., 954, 956
- Reber, Erna ép. docteur G.F. Reber, 956
- Reboux, Paul, 219
- Redon, Odilon, 20, 191, 519, 591, 691, 729, 789, 790, 801, 1045
- Régnier, Henry de, 210, 215, 221, 278, 280, 281, 282, 283, 289, 290, 291, 299, 338, 412, 425, 442, 460, 542, 543, 554, 623, 678, 714, 819, 993, 994, 1007, 1019
- Reignier, Eugène, 29, 30, 31, 32, 35, 49
- Réjane, Gabrielle-Charlotte Réju dite, 214, 215
- Renard, Jules, 210, 249, 337, 347, 425, 543, 549, 1012, 1045
- Renard, Marion, 972
- Renart, Jean, 298, 300, 301, 308, 311, 998
- Renefer, Jean-Constant-Raymond Fontanet dit, 229, 402, 425, 429, 506, 551, 578, 600, 655, 667, 704, 1025, 1026, 1045
- Renoir, Auguste, 30, 232
- Reverdy, Pierre, 56, 58, 78, 85, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 113, 120, 132, 133, 136, 139, 141, 143, 144, 149, 151, 153, 154, 157, 164, 169, 172, 173, 181, 195, 196, 200, 222, 621, 644, 647, 650, 652, 674, 676, 732, 734, 738, 740, 742, 787, 790, 795, 796, 805, 830, 842, 843, 859, 864, 866, 867, 868, 875, 878, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 892, 893, 894, 895, 919, 924, 988, 1034, 1036, 1038, 1043, 1044
- Rey, Robert, 324, 519, 640, 797
- Reynaud, Juliette, 533, 1021
- Ribemont-Dessaignes, Georges, 106, 920, 965, 976
- Rice, William, 788, 945
- Richepin, Jacques, 442, 1028
- Richet, Alfred, 62
- Riegl, Aloïs, 49
- Ries, Hans, 809
- Riese Hubert, Renée, 108, 811, 915, 937, 939
- Rilke, Rainer Maria, 263, 267, 268, 271, 1003, 1004, 1005, 1006, 1012
- Rim, Carlo, 219, 220, 254
- Rimbaud, Arthur, 298, 302, 360, 998
- Rivaud, André, 402
- Rivet, Paul, 975, 977, 978, 979, 980
- Rivière, Georges-Henri, 77, 106, 960, 964, 965, 966, 976, 977, 978
- Rivière, Henri, 122, 359
- Rivière, Jacques, 901
- Robert, Claude, 407, 815
- Robert, Louis de, 453, 458, 461, 475, 485, 517, 1023, 1024

- Robichon, François, 248, 788
- Roblot, abbé René-Pierre, alias Jacques Debout, 239
- Roché, Pierre-Henri, 54
- Roche-grosse, Georges-Antoine, 637, 657
- Rode, Henri, 108, 947
- Rodin, Auguste, 211
- Rodriguez, Philippe, 69, 239, 797, 798
- Rodriguez-Vigouroux, Rafael, 69, 798
- Roger, Suzanne, 56, 62, 64, 66, 70, 72, 73, 79, 80, 81, 113, 116, 120, 128, 133, 136, 141, 143, 149, 151, 153, 165, 170, 181, 200, 585, 734, 736, 742, 894, 902, 903, 904, 922, 927, 973, 988, 990
- Roger-Marx, Claude, 121, 177, 182, 183, 184, 186, 190, 191, 194, 247, 331, 354, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 368, 372, 373, 438, 543, 544, 577, 578, 601, 602, 604, 605, 607, 632, 651, 656, 658, 687, 716, 740, 811, 1014
- Roland-Manuel, 239, 240, 797, 912
- Rolland, Romain, 459, 465, 660, 674, 1005, 1043
- Ronsard, Pierre de, 246, 268, 337, 341, 347, 996, 1010, 1013, 1043
- Roret, Philippe, 392, 395
- Rosenberg, Alexandre, 48
- Rosenberg, Léonce, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 68, 164, 173, 792, 799, 813, 865, 866, 878, 882, 885, 886, 941
- Rosenberg, Paul, 48, 50, 51, 52, 54, 61, 68, 70, 71, 73, 77, 162, 928, 933, 971, 977, 979
- Rosny aîné, J.-H., 432, 442, 443, 456, 458, 461, 463, 493, 519, 526, 872, 1019, 1020, 1021, 1022, 1024, 1026, 1028
- Rosny jeune, J.-H., 443, 446, 461, 511, 1021, 1022, 1023, 1024
- Ross, Robert, 283, 993
- Rostan, Geneviève, 487, 516, 533, 547, 1020
- Rostand, Maurice, 458, 461, 465, 1021, 1022, 1023, 1025
- Rothschild, baron Édouard de, 339
- Rothschild, baron Robert de, 338, 339
- Rouanet, Henry, 611, 801
- Rouault, Georges, 228, 256, 258, 326, 372, 602, 633, 652, 655, 666, 1001, 1045
- Roubé-Jansky, Alexandra, 531
- Roubille, Auguste, 524
- Rouquette, Louis-Frédéric, 434, 443, 446, 458, 462, 1025, 1029
- Roussard, André, 393, 407, 797
- Rousseau, le douanier, 54, 829
- Roussel, Raymond, 935, 972
- Roussillat, Jacques, 797, 924, 925, 927, 928, 946
- Rouvre, Yves, 80, 81, 171, 990
- Roux de Bézieux, Chantal, 766, 788
- Roux, Gaston-Louis, 56, 66, 67, 68, 70, 72, 79, 80, 85, 102, 103, 106, 107, 113, 117, 120, 128, 129, 133, 137, 138, 141, 145, 149, 151, 153, 162, 188, 200, 585, 732, 737, 739, 748, 789, 952, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 967, 978, 979, 989, 1045
- Royère, Anne-Christine, 18, 362, 606, 808
- Royère, Jean, 94, 829, 830
- Rumpel, Heinrich, 121, 811
- Rupf, Hermann, 28, 29, 30, 34, 47, 48, 54, 82
- Ruyscher, Mme de, 249
- Sabourin, Lise, 730, 810
- Sade, Donatien Alphonse François de, 104, 222, 829, 913
- Sagot, Clovis, 210
- Saidenberg, Eleanore et Daniel, 80
- Sainsère, Olivier, 850
- Saint François d'Assise, 332, 656, 1033, 1036
- Saint-Exupéry, Antoine de, 447
- Saint-Georges de Bouhélier, 35
- Saint-John Perse, Alexis Saint-Léger Léger dit, 621, 676, 925
- Saint-Martin, Catherine, 324, 811
- Saint-Saens, Marc, 519, 790
- Sakharoff, Olga, 219
- Salacrou, Armand, 56, 63, 65, 85, 92, 99, 100, 101, 104, 113, 120, 130, 133, 141, 149, 151, 153, 155, 163, 169, 185, 732, 798, 901, 904, 905, 906, 909, 910, 911, 912, 913, 923, 925, 933, 935, 988
- Salacrou, Lucienne ép. Armand Salacrou, 56
- Salin, Marguerite, 533, 1027
- Salmon, André, 35, 41, 60, 94, 178, 209, 219, 223, 254, 298, 299, 300, 301, 302, 308, 311, 314, 319, 322, 382, 411, 412, 652, 714, 721, 729, 828, 829, 841, 860, 861, 874, 875, 892, 896, 903, 926, 998, 1001, 1036, 1044

- Salvat, François-Martin, 471, 482, 489, 500, 504, 521, 522, 523, 524, 526, 539, 562, 655, 667, 701, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1029
- Sangnier, Marc, 239
- Santos Chocano, José, 866
- Saphire, Lawrence, 126, 127, 131, 811, 908, 917, 950, 964, 967, 969, 977
- Sapiro, Gisèle, 3, 22, 264, 271, 536, 611, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 623, 624, 625, 627, 628, 660, 763, 764, 801
- Sartre, Jean-Paul, 78
- Satie, Erik, 49, 56, 58, 63, 85, 92, 93, 97, 100, 101, 113, 116, 120, 133, 135, 141, 143, 149, 151, 153, 214, 246, 651, 732, 740, 741, 784, 788, 798, 864, 875, 876, 877, 880, 881, 882, 883, 884, 912, 922, 929, 983, 987
- Saunier, Charles, 360, 403, 544, 607
- Sauvage, Marcel, 33, 39, 46, 797, 843, 856, 861
- Sauvage, Sylvain, 433, 573, 654, 689, 1045
- Sauvy, Anne, 447
- Savignon, André, 458, 462, 527, 1019, 1020
- Savin, Maurice, 33, 797, 843
- Schapiro, Meyer, 44, 487, 488, 797, 811
- Schmalenbach, Werner, 797, 871
- Schmied, Florent, 305, 523
- Schmied, François-Louis, 139, 291, 338, 339, 368, 369, 574, 654, 658, 681, 689, 1045
- Schopenhauer, Arthur, 49
- Schuh, Julien, 18, 362, 606, 808
- Schuman, Robert, 339
- Schwob, Marcel, 245, 256, 337, 340, 341, 342, 343, 347, 353, 717, 1009, 1010
- Seghers, Pierre, 172, 174
- Segonzac, André Dunoyer de, 77, 185, 186, 213, 217, 219, 223, 224, 225, 228, 230, 235, 245, 246, 247, 248, 250, 255, 257, 258, 265, 266, 271, 274, 298, 300, 301, 302, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 323, 325, 327, 335, 337, 339, 341, 344, 345, 346, 347, 352, 353, 354, 359, 360, 362, 363, 366, 367, 368, 371, 373, 382, 383, 395, 398, 403, 404, 428, 551, 571, 576, 578, 581, 593, 594, 598, 599, 602, 634, 653, 674, 684, 719, 722, 723, 725, 790, 791, 792, 805, 822, 996, 998, 999, 1000, 1001, 1009, 1011, 1015, 1045, 1048
- Segré, Monique, 392, 393, 404, 797
- Sem, Marie Joseph Georges Goursat dit, 666, 667, 668, 1046
- Serge, Maurice Féaudière dit, 219
- Sernada, Fernand, 828, 872, 1036
- Sertillanges, le R.P., 265, 752, 1048
- Serveau, Alexandre, 391
- Shaw, Bernard, 283, 993, 994
- Sibra, Paul, 519, 790
- Signac, Paul, 32, 33, 306
- Sikorska, Andrée, 439, 441, 444, 446, 447, 487, 490, 492, 499, 501, 518, 520, 533, 534, 560, 698, 711, 757, 770, 771, 821, 1021, 1022, 1047
- Silve, Claude, 520, 531, 1028
- Silver, Kenneth E., 629, 646, 647, 797
- Sima, Joseph, 650, 677, 1047
- Simenon, Georges, 229, 431, 432, 792
- Siméon, Fernand, 298, 300, 301, 302, 308, 311, 312, 369, 573, 657, 727, 998, 1047, 1048
- Simmel, Georg, 49
- Simon, André L., 415, 1048
- Simon, André, 51, 56, 69, 77
- Simon, Claude, 78
- Simon, Linda, 130, 164, 790, 944, 951
- Simon, Lucien, 636, 637, 1000
- Sisley, Alfred, 30
- Skira, Albert, 70, 83, 92, 107, 175, 177, 190, 191, 192, 194, 198, 256, 257, 372, 373, 571, 574, 577, 602, 604, 607, 650, 651, 652, 674, 690, 748, 774, 811, 978, 1037
- Socrate, 798, 881, 882, 883
- Soffici, Ardengo, 34
- Sojcher, Jacques, 1, 796
- Solo, François, 324, 513, 514, 518, 811
- Soulas, Louis-Joseph, 510, 578, 656, 657, 1021
- Soupault, Philippe, 100, 105, 106, 157, 233, 440, 549, 875, 886, 892, 919, 920, 935, 941, 963, 965, 975, 976
- Southon, Nicolas, 798, 882
- Soutine, Chaïm, 66, 635, 642
- Souto, Arturo Souto Feijoo dit, 488, 506, 518, 703, 1028
- Souvestre, Pierre, 424
- Spies, Werner, 728, 729
- Starace, Gino, 424, 425

- Stead, Évanghélia, 222, 691, 807
- Stein, Gertrude, 34, 38, 46, 56, 64, 65, 67, 75, 82, 85, 91, 92, 93, 96, 97, 100, 101, 103, 109, 113, 116, 117, 120, 129, 130, 133, 137, 141, 145, 149, 151, 153, 164, 169, 200, 730, 732, 736, 742, 788, 790, 798, 865, 933, 941, 942, 943, 944, 945, 951, 952, 959, 967, 988, 989
- Stein, Léo, 34, 941
- Steinlen, Théophile Alexandre, 425, 828
- Stendhal, Henri Beyle dit, 226, 278, 280, 289, 291, 995
- Stengers, Isabelle, 767, 796
- Stravinsky, Igor, 881
- Suarès, André, 185, 233, 235, 236, 246, 261, 305, 315, 316, 317, 319, 322, 327, 335, 337, 340, 341, 343, 347, 353, 360, 365, 378, 379, 382, 386, 716, 719, 723, 725, 770, 771, 772, 776, 777, 1000, 1001, 1010, 1038, 1045
- Suarez, Georges, 265
- Subes, Raymond, 251
- Suger, abbé, 140, 795
- Sunyer, Joaquín, 895
- Supervielle, Jules, 74, 237, 621, 903, 1008
- Suréda, André, 654, 1047
- Survage, Léopold, 408, 491, 517, 748
- Surya, Michel, 91, 106, 798, 955, 958, 961, 962, 964, 965, 968, 969
- Sutherland, Donald, 798, 943
- Swartz, David L., 575, 586, 802
- Swift, Jonathan, 223, 298, 300, 301, 303, 308, 310, 311, 360, 998
- Sydow, Eckart von, 955
- Tailhade, Laurent, 222
- Tailleferre, Germaine, 875
- Taine, Hippolyte, 609, 798
- Tanguy, Yves, 82, 219, 631, 650, 662, 936, 938, 963, 1047
- Tcherkessof, Georges, 491, 504, 505, 515, 516, 518, 520, 521, 551, 667, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029
- Ténédos, Julien, 23, 801
- Tériade, Efstratios Eleftheriadis dit, 56, 66, 70, 83, 107, 164, 172, 173, 175, 176, 198, 571, 574, 607, 633, 651, 748, 750, 813, 866, 874, 886, 978
- Terrasse, Michel, 272, 1006
- Tharaud, Jérôme et Jean, 260, 466, 623, 654, 1042, 1047
- Thénard, Michel, 4, 392
- Thérive, André, 442, 458, 461, 489, 624, 628, 699, 1007, 1008, 1022, 1024, 1026
- Thibaudet, Albert, 214, 1007
- Thiollière, Raymond, 230, 524
- Thirion, André, 966
- Thomé, Jules-René, 125, 134, 189, 192, 193, 194, 243, 248, 299, 314, 351, 353, 354, 355, 374, 473, 511, 554, 606, 607, 809, 833, 845
- Tilleuil, Jean-Louis, 3, 18, 20, 21, 140, 753, 804, 805, 807, 811, 812, 983
- Tillier, Bertrand, 794, 957
- Tillier, Claude, 657, 1047
- Tinan, Jean de, 222
- Todd, Olivier, 798, 868, 869
- Togorès, Josep de, 58, 59, 60, 62, 66, 69, 75, 85, 112, 113, 116, 120, 128, 133, 136, 141, 143, 149, 151, 153, 185, 246, 732, 798, 894, 895, 896, 897, 901, 922, 927, 988
- Toklas, Alice, 56, 91, 798, 941, 942, 943, 945
- Tonnet-Lacroix, Éliane, 93, 622, 798
- Töpffer, Rodolphe, 20, 591, 692, 758, 807
- Torres Garcia, Joaquín, 895
- Touchagues, Louis, 219, 256, 639, 640, 667, 668, 719, 996, 1047
- Touchet, Jacques, 573, 648, 661, 1047
- Toulet, Paul-Jean, 233, 235, 236, 249, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 327, 328, 331, 332, 337, 341, 344, 347, 381, 684, 712, 725, 821, 898, 1002, 1003, 1009
- Toulouse, docteur Édouard, 898
- Toulouse, Mme ép. docteur Édouard Toulouse, 785, 899
- Touret, Michèle, 492, 790
- Tristan Bernard, 210, 278, 280, 289, 291, 425, 458, 461, 464, 542, 618, 625, 714, 993, 1022
- Tristan Corbière, Édouard-Joachim Corbière dit, 267, 1004
- Trocellier, Janine ép. Daragnès, 232, 233, 244, 249, 251, 252, 253, 254, 261, 276, 351, 382, 717
- Troyat, Henri, 459, 1041, 1044
- Truitard, Suzanne, 533, 1021
- Tual, Roland, 56, 104, 105, 163, 898, 905, 906, 912, 913, 914, 922, 925, 938, 948, 975

- Tzara, Tristan, 48, 54, 56, 63, 70, 85, 90, 92, 93, 98, 100, 101, 107, 113, 120, 129, 133, 141, 149, 151, 153, 169, 172, 652, 732, 786, 793, 798, 875, 881, 886, 906, 912, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 933, 935, 936, 949, 988, 1033, 1043
- Uhde, Wilhelm, 30, 34, 53, 72, 75, 82, 799
- Utrillo, Maurice, 258, 326, 398, 403, 639, 643, 895, 1001, 1007
- Utter, André, 639
- Vadunthun, Marie-Paule, 324, 809
- Valadon, Suzanne, 250, 899
- Valdagne, Pierre, 230, 430, 450, 1025
- Valdo-Barbey, Louis, 719, 1007
- Valentin, Curt, 75, 76, 80
- Valéry, Paul, 157, 208, 213, 214, 233, 235, 242, 251, 260, 264, 265, 267, 271, 273, 285, 295, 307, 315, 318, 319, 320, 327, 330, 331, 332, 338, 339, 363, 365, 381, 386, 502, 579, 621, 622, 623, 624, 629, 638, 644, 657, 675, 676, 679, 680, 708, 714, 715, 716, 717, 718, 756, 771, 772, 798, 996, 1001, 1004, 1005, 1011, 1012, 1013, 1015, 1033, 1047
- Vallée, Georges, 433
- Vallery-Radot, Jean, 217, 374, 805
- Vallery-Radot, Louis Pasteur, 247
- Vallette, Alfred, 212
- Vallotton, Félix, 121, 228, 669, 812, 832
- Valmier, Georges, 408
- Valotaire, Marcel, 367
- Van Bever, Adolphe, 216, 235, 282, 298, 415, 416, 574, 587, 770, 771, 773
- Van den Esch, José, 798, 910
- Van Dongen, Kees, 32, 33, 35, 77, 258, 578, 634, 653, 1001
- Van Gennep, A., 417
- Van Gogh, Vincent, 31
- Vanbraband, Catherine, 18, 805
- Vanderpyl, Fritz, 53, 85, 90, 92, 97, 100, 101, 112, 113, 120, 133, 141, 149, 151, 153, 168, 169, 182, 185, 602, 732, 740, 786, 798, 860, 861, 862, 870, 872, 889, 987
- Vassilieff, Marie, 219
- Vaucaire, Michel, 307
- Vaudoyer, Jean-Louis, 237, 249, 265, 307, 317, 319, 337, 347, 725, 1001, 1007, 1008, 1012
- Vauxcelles, Louis, 36, 38, 42, 54, 94, 635, 828, 911
- Veber, J.-P., 1026
- Veber, Jean, 218
- Veber, Pierre, 432, 433, 443, 446, 461, 1026, 1027
- Védrine, Hélène, 3, 222, 691, 807
- Vélasquez, Diego, 892
- Vera, André, 234, 1047
- Vera, Paul, 234, 315, 327, 328, 404, 1000, 1047
- Vercel, Roger, 539
- Verhaeren, Émile, 29, 653, 1043
- Verlaine, Paul, 183, 211, 216, 267, 278, 280, 285, 289, 295, 298, 337, 347, 591, 598, 601, 654, 993, 994, 1004, 1012, 1033, 1034
- Vertès, Marcel, 219, 593, 653, 1047
- Vezyroglou, Dimitri, 794, 957
- Vibert, Pierre-Eugène, 292, 993
- Vidal, Martine, 527
- Vildrac, Charles, 319, 860, 1001
- Villaret, Bernard, 247, 787
- Villeboeuf, André, 219, 247, 250, 252, 264, 268, 307, 337, 347, 719, 1010, 1012
- Villebois, Jean, 363
- Villetard, Pierre, 443, 446, 458, 461, 697, 1020, 1024, 1025, 1027, 1028
- Villon, François, 242, 462, 661, 1014, 1016, 1025, 1034
- Villon, Jacques, 41, 307
- Vinès, Ricardo, 214, 239, 240
- Vioux, Marcelle, 456, 531
- Virgile, 122, 292, 653, 1034, 1042, 1045
- Virtel, Edmond, 435, 1048
- Vitrac, Roger, 106, 905, 935, 957, 965, 976
- Vlaminck, Maurice de, 15, 32, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 75, 77, 85, 87, 92, 94, 97, 100, 101, 112, 113, 115, 116, 120, 121, 123, 133, 135, 137, 141, 142, 144, 148, 149, 151, 153, 156, 157, 168, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 236, 258, 326, 398, 404, 417, 487, 578, 596, 602, 633, 635, 642, 643, 644, 652, 654, 732, 735, 740, 797, 813, 817, 828, 830, 843, 856, 860, 861, 862, 865, 867, 869, 870, 872, 873, 891, 892, 894, 987, 1001, 1036, 1048
- Vogt, Blanche, 440

- Voilier, Jean, Jeanne Loviton dite, 267, 1004, 1028
- Vollard, Ambroise, 15, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 54, 76, 83, 90, 92, 118, 119, 125, 158, 160, 182, 187, 188, 189, 190, 198, 361, 371, 545, 551, 574, 635, 650, 652, 653, 655, 656, 658, 748, 845, 846, 861, 1034, 1045
- Vouilloux, Bernard, 140, 758, 812
- Vox, Maximilien, Samuel William Théodore Monod dit, 510, 522, 574, 695, 1019, 1048
- Vrydaghs, David, 731, 799
- Vuillard, Édouard, 260, 371, 404, 578, 634, 635, 653, 676, 1011, 1013
- Wacquand, Loïc J.D., 587, 800
- Wagner, Richard, 243, 337, 351, 1009
- Waldberg, Patrick, 77, 126, 799, 878, 879
- Waldemar-George, 60, 910
- Walden, Herwarth, 38
- Warnier, Sylvie, 15, 812
- Warnod, André, 184, 209, 211, 212, 213, 217, 219, 224, 227, 228, 232, 233, 234, 237, 247, 252, 303, 304, 307, 319, 321, 342, 352, 363, 366, 382, 399, 400, 403, 412, 583, 584, 593, 607, 712, 799, 910, 996, 1001
- Warnod, Jeanine, 228, 232, 233, 251, 252, 254, 307, 323, 713, 799
- Waroquier, Henry de, 258, 403, 1001, 1007, 1013
- Warren, Austin, 761
- Wasley, Léon John, 208, 209, 212
- Wasmuth, Ewald, 960
- Wätjen, baron Otto von, 924
- Wathee-Delmotte, Myriam, 140, 731, 804, 812, 916, 983
- Wegener, Gerda, 654
- Weil, Georges, 218
- Weill, Berthe, 31, 34, 35, 36, 321, 517
- Weiss, Louise, 411, 771
- Wellek, René, 761
- Wells, Herbert George, 282
- Wermester, Catherine, 794, 957
- Werth, Léon, 591, 861
- Wertheimer, Asher, 31
- Wild, Roger, 267
- Wilde, Oscar, 14, 17, 209, 211, 212, 215, 216, 225, 227, 246, 268, 271, 278, 280, 281, 282, 283, 286, 289, 290, 292, 293, 298, 310, 365, 381, 383, 488, 542, 576, 598, 658, 714, 756, 777, 993, 999, 1013, 1040, 1042
- Wildenstein, Georges, 68, 71, 73, 106, 169, 954, 965, 971, 976, 979
- Willy, Henri Gauthier-Villars dit, 624, 638, 1035
- Wisoune, Sarah Sophie dite Sonia ép. Serveau, 397, 399, 405
- Wlérick, Robert, 402
- Yvert, Louis, 794, 799, 947, 977
- Zadkine, Ossip, 875
- Zborowski, Léopold, 861
- Zervos, Christian, 187, 188, 574, 607, 633, 651
- Zimmer, Bernard, 307
- Zola, Émile, 29
- Zweig, Stefan, 459, 461, 465, 487, 513, 514, 536, 563, 702, 704, 1027, 1028

Tables

Table des matières

Épigraphe.....	1
Remerciements.....	3
Résumé.....	5
Sommaire.....	7
Introduction.....	9
Comprendre et expliquer l'illustration littéraire.....	11
Trois œuvres éditoriales représentatives de l'activité.....	13
La caractérisation des corpus étudiés.....	16
Un même plan pour les trois premières parties.....	18
Une approche originale de l'illustration.....	20
Un modèle bourdieusien de l'illustration.....	21
Un bilan de cette thèse.....	24
Sources, bibliographie et annexes.....	24
Première Partie.....	25
Daniel Henry Kahnweiler : l'homme de l'art.....	25
Chapitre 1.....	27
La vie de Kahnweiler et le contexte général de ses éditions.....	27
La naissance d'une vocation : 1884-1907.....	27
Les marchands d'art à Paris en 1907 et les « maîtres » de Kahnweiler.....	31
Les « années héroïques » : 1907-1914.....	32
L'exil en Suisse : 1914-1920.....	47
Une descente aux enfers : 1920-1923.....	50
Une résilience exceptionnelle : 1923-1929.....	62
La crise : 1929-1933.....	67

La montée des fascismes : 1933-1939	71
« Le paradis à l'ombre des fours crématoires » : 1940-1944.....	76
La reconnaissance, enfin : 1944-1979	79
Un sage au Prieuré	82
Chapitre 2.....	83
L'œuvre éditoriale de Kahnweiler	83
Les cycles des éditions de Kahnweiler	84
D'Apollinaire à Max Jacob et du surréalisme orthodoxe à la dissidence Bataillienne	89
La constitution des tandems peintre-poète : des pratiques fluctuantes.....	110
Du bois gravé à la lithographie	118
Entre écriture picturale et reconstruction des formes	131
De l'interprétation des textes à l'homologie avec leur structure	138
Le dialogue entre peintres et poètes au sein des éditions de Kahnweiler	146
Des ouvrages « jansénistes »	155
L'éditeur et le marchand d'art	160
Les éditions de Kahnweiler de 1949 à 1968	170
Chapitre 3.....	177
La réception de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler.....	177
Une réception limitée et différée	177
Des ouvrages ignorés ou décriés (1909-1914).....	178
Une réception très sélective (1915-1927)	180
La traversée du désert (1928-1945)	184
Les premiers signes d'une reconnaissance (1945-1950)	190
Synthèse provisoire.....	195
Un premier niveau d'explication de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler.....	195
Deuxième Partie.....	205

Jean-Gabriel Daragnès : l'artisan.....	205
Chapitre 4.....	207
La vie de Daragnès et le contexte de ses publications	207
De son apprentissage chez <i>Christofle</i> à la publication de <i>La Ballade</i>	207
Les débuts d'une carrière d'illustrateur	212
Le Salon de l'Araignée et l'aventure de La Banderole (1920-1922).....	217
Un illustrateur et un architecte du livre très sollicité	225
La vente « Daragnès » à Drouot en 1924 et son installation à Montmartre	230
Daragnès chez Émile-Paul frères – première phase : 1923-1931	233
Une personnalité singulière : l'abbé Léonce Petit	238
À l'enseigne du <i>Cœur fleuri</i> : de 1928 à l'Occupation	241
L'avenue Junot : un lieu d'échanges littéraires et artistiques	250
Le marin et le peintre : l'exposition de 1935	253
Le maître du Livre d'Art français : <i>Paris 1937</i>	258
Daragnès sous l'Occupation	261
Les activités de Daragnès après la dernière guerre	269
Le décès de Daragnès et le devenir de son imprimerie.....	276
Chapitre 5.....	277
L'œuvre de Daragnès	277
Daragnès en tant qu'illustrateur indépendant	277
Daragnès à la Banderole	298
Daragnès chez Émile-Paul frères	314
Daragnès <i>Au cœur fleuri</i>	336
Chapitre 6.....	357
La réception de l'œuvre de Daragnès	357
Une réception pléthorique.....	357
Un succès fulgurant (1918-1925)	358

« Le maître du Livre d'Art français » (1926-1937)	362
« Livre d'architecte » contre « Livre de peintre » (1938-1949)	372
Les éloges puis l'oubli	374
Synthèse provisoire	375
Un premier niveau d'explication de l'œuvre de Daragnès	375
L'œuvre de Daragnès	375
Une personnalité complexe	377
De « la bohème de Montmartre » aux « samedis de l'avenue Junot »	381
Une première explication de l'œuvre de Daragnès	383
Daragnès, l'artisan	387
Troisième Partie	389
Clément Serveau : le professionnel	389
Chapitre 7	391
La vie de Serveau et le cadre de son intervention chez Ferenczi	391
Une solide formation aux Arts Déco et aux Beaux-Arts	391
La guerre	394
La carrière de peintre de Serveau	395
La carrière de Serveau pour la Banque de France et la Poste	409
Serveau graveur et illustrateur	411
Le cadre de l'intervention de Serveau chez Ferenczi	418
Les dernières années d'activité de Serveau et sa postérité	421
Chapitre 8	423
<i>Le Livre moderne illustré</i>	423
La genèse du <i>Livre moderne illustré</i>	424
Le secteur littéraire de Ferenczi pendant l'entre-deux-guerres	439
Le cadre général d'édition du <i>Livre moderne illustré</i>	448
Les lignes éditoriale, littéraire et politique du <i>Livre moderne illustré</i>	452

Les techniques d'illustration du <i>Livre moderne illustré</i>	467
De l'académisme au modernisme	483
Une rupture franche avec la narration.....	495
Les illustrateurs du <i>Livre moderne illustré</i> et leur métier.....	503
Les orientations en termes de genre du <i>Livre moderne illustré</i>	530
Le devenir du <i>Livre moderne illustré</i> sous l'Occupation	535
La collection après la dernière guerre et son arrêt	538
Chapitre 9.....	541
La réception du <i>Livre moderne illustré</i>	541
Une collection « grand public » peu commentée.....	541
Des collections saluées par la critique (1923-1925)	542
<i>Le Livre moderne illustré</i> souvent critiqué (1926-1936)	546
1937 : les deux collections à nouveau réunies	550
De premières évaluations rétrospectives (1938-1953).....	552
Synthèse provisoire.....	557
Un premier niveau d'explication du <i>Livre moderne illustré</i>	557
La genèse du <i>Livre moderne illustré</i>	557
Le « parcours » de la collection	559
La disparition de la collection.....	564
Clément Serveau : un professionnel et un « passeur » esthétique	564
Quatrième Partie	567
Une approche bourdieusienne de l'illustration littéraire de l'entre-deux-guerres	567
Chapitre 10.....	569
L'illustration littéraire : un champ autonome	569
Contours et enjeux de l'illustration littéraire	569
L'illustration littéraire : un champ autonome	575
Chapitre 11.....	609

Un modèle bourdieusien de l'illustration littéraire	609
Rappel sur les notions de champ et d'homologie et justification de la démarche choisie.....	609
Une structure générique pertinente pour les trois champs étudiés.....	614
La structure du champ littéraire pendant l'entre-deux-guerres.....	619
La structure du champ artistique pendant l'entre-deux-guerres	629
La structure du champ de l'illustration pendant l'entre-deux-guerres.....	648
Des appariements artistes-auteurs par homologie	670
Des factures d'image caractéristiques de chaque secteur	677
Rapport images-texte et structure du champ.....	681
Résonance symbolique et structure du champ	685
Une cartographie des genres en matière d'illustration.....	689
Le processus d'autonomisation du champ de l'illustration.....	690
Chapitre 12.....	693
Une interprétation bourdieusienne des œuvres éditoriales de Serveau, de Daragnès et de Kahnweiler	693
Le parcours dans le champ du <i>Livre moderne illustré</i>	693
Retour sur la structure et sur l'autonomie du champ de la vulgarisation	707
Un panorama complet des genres en illustration	711
Le parcours personnel de Daragnès	712
Une interprétation de l'œuvre de Daragnès	720
Kahnweiler : un champion de l'autonomie.....	727
Une explication plus complète des éditions de Kahnweiler	731
Conclusion	745
Les mécanismes d'une illusion	745
La disparition d'un champ culturel.....	747
Un bref historique	747
Du côté des artistes	750

Une désertion des clients	752
La fin d'une illusion.....	753
Les apports de cette thèse	755
Les œuvres éditoriales de Kahnweiler, de Daragnès et de Serveau.....	755
Théorie de l'illustration, approche bourdieusienne et modélisation.....	757
Limites de cette thèse et voies de nouvelles recherches	761
Sources.....	769
Sources orales et manuscrites	769
Les sources orales et manuscrites concernant Kahnweiler	769
Les sources orales et manuscrites concernant Daragnès.....	769
Les sources concernant Clément Serveau et <i>Le Livre moderne illustré</i>	772
Sources imprimées : les ouvrages illustrés étudiés.....	773
Le corpus des éditions de Kahnweiler	773
Le corpus des publications de Daragnès	774
Le répertoire de la collection <i>Le Livre moderne illustré</i>	779
Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres.....	780
Bibliographie	783
Généralités : culture, littérature, écrivains, art, artistes.....	784
Sociologie : sociologie de la culture, sociologie de l'art	799
Livre et illustration : édition, illustration, théorie de l'illustration, illustrateurs, bibliophilie, gravure, impression.....	802
Daniel Henry Kahnweiler, sa vie, son œuvre	812
Jean-Gabriel Daragnès, sa vie, son œuvre	814
Clément Serveau et <i>Le Livre moderne illustré</i>	815
Glossaire	817
Annexes	823
Annexe 1	825

Contexte et caractéristiques des éditions Kahnweiler de 1909 à 1939	825
Introduction.....	827
<i>L'Enchanteur pourrissant</i> d'Apollinaire et de Derain (1909) : l'œuvre avant tout d'Apollinaire	828
La marque aux deux coquilles des éditions Kahnweiler : au-delà du calembour ?	836
<i>Saint Matorel</i> de Max Jacob et de Picasso (1911) : un second choix pour l'illustrateur	841
<i>Les Œuvres burlesques</i> de Max Jacob et de Derain (1912) : un retour à l'illustrateur de référence	851
<i>Le Siège de Jérusalem</i> de Max Jacob et de Picasso (1914) : un cas limite d'illustration	854
<i>Voyages</i> de Vanderpyl et de Vlaminck (1920) : une édition « bleu horizon »	860
<i>Ne coupez pas Mademoiselle</i> de Max Jacob et de Juan Gris (1921) : un concours d'amitié.....	863
<i>Lunes en papier</i> de Malraux et de Léger (1921) : un tandem disparate	867
<i>Communications</i> de Vlaminck (1921) : une occasion manquée ?	872
<i>Les Pélican</i> de Radiguet et de Laurens (1921) : une consonance inattendue	874
<i>Le Piège de Méduse</i> de Satie et de Braque (1921) : des amis « désaccordés » !..	880
<i>Cœur de chêne</i> de Reverdy et Manolo (1921) : un double « rendez-vous manqué »	884
<i>Le Nez de Cléopâtre</i> de Gabory et de Derain (1922) : un concours en néoclassicisme	890
<i>Le Guignol horizontal</i> de Hertz et de Togorès (1923) : l'œuvre de Max Jacob ...	894
<i>Tric trac du ciel</i> de Artaud et de Lascaux (1923) : un tournant dans les éditions de l'entre-deux-guerres	897
<i>La Couronne de Vulcain</i> de Jacob et de Roger (1923) : un exercice délicat	902
<i>Soleils bas</i> de Limbour et de Masson (1924) : une édition encore de transition ..	904

<i>Le Casseur d'assiettes</i> de Salacrou et de Gris (1924) : le fruit des « dimanches de Boulogne »	909
<i>Simulacre</i> de Leiris et de Masson (1925) : un dialogue sur un pied d'égalité.....	912
<i>Mouchoir de nuages</i> de Tzara et de Gris (1925) : une œuvre charnière.....	918
<i>Brigitte</i> de Jouhandeau et de Laurencin (1925) : un fait unique dans les éditions de Kahnweiler	924
<i>Denise</i> de Radiguet et de Gris (1926) : une édition commémorative.....	929
<i>C'est les bottes...</i> de Desnos et de Masson (1926) : une édition estampillée « surréaliste »	934
<i>A Book Concluding...</i> de Stein et de Gris (1926) : une amitié de longue date, pourtant	941
<i>Ximénès Malinjoude</i> de Jouhandeau et de Masson (1927) : un texte à la mesure de Masson	946
<i>A Village...</i> de Stein et de Lascaux (1928) : une nouvelle histoire d'amitié	951
<i>Entwurf einer Landschaft</i> de Einstein et de Roux (1930) : l'influence de Bataille ?	952
<i>L'Anus solaire</i> de Bataille et de Masson (1931) : l'autre archétype des éditions du « cycle Masson »	961
<i>Glossaire, j'y serre mes gloses</i> de Leiris et de Masson (1939) : une équivalence sémiotique	971
Annexe 2.....	985
Corpus des éditions de Kahnweiler	985
Corpus des éditions de la galerie Kahnweiler (1909-1914).....	987
Corpus des éditions de la galerie Simon (1920-1940).....	987
Corpus des éditions de la galerie Louise Leiris (1940-1979).....	989
Annexe 3	991
Corpus des publications de Daragnès	991
Corpus de Daragnès « illustrateur indépendant »	993
Corpus de Daragnès à La Banderole.....	998

Corpus de Daragnès chez Émile-Paul frères.....	1000
Corpus de Daragnès <i>Au cœur fleuri</i>	1009
Annexe 4.....	1017
Répertoire de la collection <i>Le Livre moderne illustré</i> 1923-1943.....	1017
Annexe 5.....	1031
Sélection d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres.....	1031
Illustrations.....	1051
Illustrations pertinentes pour la première partie.....	1053
« Daniel Henry Kahnweiler ».....	1053
Illustrations pertinentes pour la deuxième partie.....	1073
« Jean-Gabriel Daragnès ».....	1073
Illustrations pertinentes pour la troisième partie.....	1095
« Clément Serveau ».....	1095
Illustrations pertinentes pour la quatrième partie.....	1111
« Approche bourdieusienne de l'illustration ».....	1111
Index des noms de personnes.....	1127
Tables.....	1155
Table des matières.....	1157
Table des tableaux.....	1167
Tables des figures.....	1169

Table des tableaux

Tableau 1 Les cycles des éditions de Kahnweiler de 1909 à 1939.....	85
Tableau 2 Les procédures de choix de l'illustrateur.....	113
Tableau 3 Les techniques de gravure utilisées.....	120
Tableau 4 Les factures d'illustration pratiquées par ouvrage.....	133
Tableau 5 Les « modes d'illustration » pratiqués par ouvrage.....	141
Tableau 6 Une évaluation de la « qualité de dialogue ».....	149
Tableau 7 Score de dialogue et modes d'illustration.....	151
Tableau 8 Procédure de choix des intervenants et « qualité de dialogue ».....	153
Tableau 9 Le corpus de « Daragnès illustrateur ».....	278
Tableau 10 Les commanditaires du corpus de « Daragnès illustrateur ».....	279
Tableau 11 Le rôle de Daragnès.....	280
Tableau 12 Les catégories d'édition du corpus de « Daragnès illustrateur ».....	281
Tableau 13 Les genres littéraires du corpus de « Daragnès illustrateur ».....	284
Tableau 14 Les techniques de gravure du corpus de « Daragnès illustrateur ».....	286
Tableau 15 Factures et modes d'illustration pratiqués par « Daragnès illustrateur »...	289
Tableau 16 Le corpus de La Banderole.....	298
Tableau 17 Les catégories d'édition à La Banderole.....	300
Tableau 18 Les genres littéraires à La Banderole.....	301
Tableau 19 Les techniques d'illustration à La Banderole.....	308
Tableau 20 Factures et modes d'illustration à La Banderole.....	311
Tableau 21 Le corpus de Daragnès chez Émile-Paul frères.....	315
Tableau 22 Les catégories d'édition chez Émile-Paul frères.....	317
Tableau 23 Les auteurs illustrés chez Émile-Paul frères.....	318
Tableau 24 Les genres littéraires chez Émile-Paul frères.....	319
Tableau 25 Les principaux illustrateurs chez Émile-Paul frères.....	320
Tableau 26 Les techniques d'illustration chez Émile-Paul frères.....	325
Tableau 27 Factures et modes d'illustration chez Émile-Paul frères.....	327
Tableau 28 Le corpus de Daragnès <i>Au cœur fleuri</i>	337
Tableau 29 Les commanditaires <i>Au cœur fleuri</i>	338
Tableau 30 Les catégories d'édition <i>Au cœur fleuri</i>	340
Tableau 31 Les principaux auteurs <i>Au cœur fleuri</i>	340

Tableau 32 Les genres littéraires <i>Au cœur fleuri</i>	341
Tableau 33 Les illustrateurs <i>Au cœur fleuri</i>	344
Tableau 34 Les techniques d'illustration <i>Au cœur fleuri</i>	345
Tableau 35 Factures et modes d'illustration <i>Au cœur fleuri</i>	347
Tableau 36 Serveau illustrateur hors Ferenczi.....	415
Tableau 37 Les éditeurs d'origine du <i>Livre moderne illustré</i>	454
Tableau 38 Les auteurs du <i>Livre moderne illustré</i>	456
Tableau 39 La notoriété des auteurs réédités par Ferenczi	457
Tableau 40 Les genres littéraires du <i>Livre moderne illustré</i>	463
Tableau 41 Les techniques d'illustration du <i>Livre moderne illustré</i>	469
Tableau 42 Les procédés de reproduction	474
Tableau 43 Factures des illustrations et genres littéraires des romans	485
Tableau 44 Les factures pratiquées par phase d'édition	494
Tableau 45 Modes d'illustration et genres littéraires des romans.....	497
Tableau 46 Les modes d'illustration pratiqués par phase d'édition	502
Tableau 47 Les principaux illustrateurs du <i>Livre moderne illustré</i>	504
Tableau 48 Le profil d'illustrateur de Serveau	507
Tableau 49 Le profil d'illustrateur des « académistes »	509
Tableau 50 Le profil d'illustrateur des « hédonistes ».....	512
Tableau 51 Le profil d'illustrateur des « esthètes ».....	515
Tableau 52 Les profils d'illustrateur de Salvat et de Le Breton	521
Tableau 53 Les romancières des collections de Fayard et de Ferenczi	530
Tableau 54 Les illustratrices des collections de Fayard et de Ferenczi	532
Tableau 55 Les taux de narration des différents corpus étudiés	595
Tableau 56 Les éditions de Kahnweiler.....	732
Tableau 57 Sources manuscrites disponibles.....	770

Tables des figures

Figure 1 Le « réseau Max Jacob »	98
Figure 2 Corrélation « score dialogue » versus « procédure de choix des intervenants »	154
Figure 3 La marque des éditions Kahnweiler (reprise de l'illustration 1-4).....	201
Figure 4 Les déterminants de l'œuvre éditoriale de Kahnweiler	203
Figure 5 Les déterminants de l'œuvre de Daragnès.....	385
Figure 6 L'emblème de Daragnès	387
Figure 7 Les styles en peinture de Clément Serveau	396
Figure 8 Les déterminants du <i>Livre moderne illustré</i>	561
Figure 9 Champs culturels, champ du pouvoir, champ social général	610
Figure 10 La structure du champ littéraire selon Sapiro	615
Figure 11 Une structure générique pour les champs étudiés	616
Figure 12 La structure du champ littéraire en 1930	620
Figure 13 Parcours d'écrivains et querelles littéraires	626
Figure 14 La structure du champ artistique en 1930.....	630
Figure 15 Parcours d'artistes et querelles artistiques.....	641
Figure 16 Deux parcours-types d'auteurs ou d'artistes	645
Figure 17 Le « retour à l'ordre ».....	647
Figure 18 La structure du champ de l'illustration en 1930.....	649
Figure 19 Les quatre champs homologues considérés dans cette thèse.....	664
Figure 20 Le champ de l'illustration de vulgarisation	665
Figure 21 Le parcours de la gravure sur bois.....	669
Figure 22 Les proportions de textes contemporains par secteur du champ	673
Figure 23 Les factures d'image par secteur du champ	678
Figure 24 L'usage de la couleur dans le champ.....	681
Figure 25 Rapport images-texte et structure du champ	682
Figure 26 L'homologie : l'une des conditions d'une résonance images-texte	686
Figure 27 Résonance symbolique et structure du champ	688
Figure 28 Une cartographie des genres en illustration.....	689
Figure 29 L'autonomisation du champ de l'illustration	691
Figure 30 La phase académique du <i>Livre moderne illustré</i> 1923-1925	694

Figure 31 La phase d'esthétisation du <i>Livre moderne illustré</i> 1926-1931	697
Figure 32 La phase de transition du <i>Livre moderne illustré</i> 1932-1936.....	700
Figure 33 La phase moderniste du <i>Livre moderne illustré</i> 1937-1939.....	703
Figure 34 Les parcours de Serveau et du <i>Livre moderne illustré</i>	705
Figure 35 La structure du champ de la vulgarisation.....	707
Figure 36 Une vue d'ensemble des genres en matière d'illustration	711
Figure 37 Le parcours personnel de Daragnès.....	713
Figure 38 Les éditions de La Banderole 1920-1922.....	721
Figure 39 Les publications Émile-Paul frères 1923-1931	723
Figure 40 Les ouvrages <i>Au cœur fleuri</i> 1928-1939	725
Figure 41 L'œuvre de Daragnès et son parcours dans le champ	726
Figure 42 Le cycle Apollinaire-Picasso 1909-1914.....	733
Figure 43 Le cycle Max Jacob 1920-1926.....	735
Figure 44 Le cycle Masson 1923-1931.....	736
Figure 45 Corrélation « score de résonance » versus « écart de position »	738
Figure 46 La marque des éditions Kahnweiler (reprise de l'illustration 1-4).....	836

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour ambition de comprendre et d'expliquer l'illustration littéraire, une pratique artistique majeure de l'entre-deux-guerres français. Les carrières et les publications de trois acteurs de l'édition illustrée de cette période, Daniel Henry Kahnweiler, Jean-Gabriel Daragnès et Clément Serveau, font d'abord l'objet d'une étude détaillée menant à un premier niveau d'explication des corpus considérés, exprimée à ce stade en termes de personnalité et de contexte. Une approche socio-esthétique de l'activité dans son ensemble est ensuite développée sur la base des théories de Pierre Bourdieu. Les structures, pendant l'entre-deux-guerres, des champs de l'illustration, de l'art et de la littérature sont décrites. Un modèle, à la fois conceptuel et expérimental, de l'illustration littéraire est proposé. Cet outil, à même de rendre compte des caractéristiques des œuvres et du parcours de leurs auteurs, est utilisé pour revisiter l'interprétation des trois corpus éditoriaux étudiés.

MOTS CLÉS

Illustration, entre-deux-guerres, Clément Serveau, Jean-Gabriel Daragnès, Daniel Henry Kahnweiler, théorie de l'illustration, théorie des champs, modèle bourdieusien, éditions Émile-Paul frères, éditions Ferenczi

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to understand and explain the literary illustration, a major artistic practice in France between the world wars. The careers and the publications of three actors of the illustrated edition in that period, Daniel Henry Kahnweiler, Jean-Gabriel Daragnès and Clément Serveau, are first closely examined in order to offer a first level of explanation of these bodies of works, viewed at this stage through the lenses of personality and context. A socio-aesthetic analysis of this activity as a whole is then developed, based on the theories of Pierre Bourdieu. The structures, during the period between the wars, of the fields of illustration, art and literature are described. A model, both conceptual and experimental, of the literary illustration is proposed. This tool, able to explain the characteristics of the works and the careers of the illustrators, is used to revisit the interpretation of the three studied corpora.

KEYWORDS

Illustration, period between the world wars, Clément Serveau, Jean-Gabriel Daragnès, Daniel Henry Kahnweiler, theory of illustration, theory of fields, Bourdieusian model, Émile-Paul frères editions, Ferenczi editions