



HAL
open science

Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : la forme des illustrations

Jean-Michel Galland

► **To cite this version:**

Jean-Michel Galland. Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : la forme des illustrations. 2021. hal-03277233

HAL Id: hal-03277233

<https://hal.science/hal-03277233>

Preprint submitted on 2 Jul 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.

Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : la forme des illustrations

Jean-Michel Galland

Résumé : Ce document de travail présente une étude quantitative sur la forme des illustrations observée sur les productions entre 1925 et 1935 de l'édition littéraire illustrée française. Il s'agit d'un travail complémentaire d'une thèse (publiée sur these.fr) portant sur l'illustration de l'entre-deux-guerres appréhendée avec une approche socio-esthétique. Deux caractéristiques de forme des illustrations sont considérées, la structure graphique des images et l'usage du noir et blanc ou de la couleur. Des cartographies de ces deux caractéristiques au sein de la structure du champ de l'illustration sont présentées. L'homogénéité de ces répartitions fait l'objet de commentaires. Les travaux de nombreux artistes sont cités comme exemples.

Mots-clés : illustration, entre-deux-guerres, approche socio-esthétique, étude quantitative, forme des illustrations, factures d'image, noir et blanc, couleur

Ce document de travail présente une étude quantitative sur la forme des illustrations observée sur les productions entre 1925 et 1935 de l'édition littéraire illustrée française. Il s'agit d'un complément à la thèse *L'édition illustrée de l'entre-deux-guerres à travers l'œuvre de trois de ses acteurs, Clément Serveau, Jean-Gabriel Daragnès, Daniel Henry Kahnweiler : une approche socio-esthétique*¹ soutenue le 12 janvier 2021 à l'École nationale des chartes et accessible en ligne sur these.fr : <https://www.theses.fr/2021UPSLN001>. Cette étude est menée en exploitant la base de données présentée dans le document de travail « Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives » publié par ailleurs sur HAL².

¹ 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, Daniel Henry Kahnweiler : une approche socio-esthétique*, th. de doctorat en histoire, dir. C. Gauthier, codir. L. Baridon, École nationale des chartes - PSL, 2021, 1170 p.

² Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, hal-03273691, 2021.

L'objet de l'étude quantitative présentée

La thèse défendue dans le mémoire cité³ est que les caractéristiques, au sens large, des ouvrages illustrés produits pendant l'entre-deux-guerres sont largement déterminées par des effets conjoints de champ et d'*habitus* des acteurs impliqués, illustrateurs et le cas échéant écrivains s'il s'agit de contemporains. Ce document de travail présente une étude quantitative étayant cette analyse en matière de forme des illustrations pour la période 1925-1935. Elle complète et précise les éléments déjà présentés dans la thèse sur le même sujet⁴. Les apports de cette étude complémentaire sont rapidement discutés en conclusion.

Deux aspects de forme des illustrations sont appréhendés dans cette étude, leur « facture » et l'usage du noir et blanc ou de la couleur. La notion de « facture » d'une image est spécifique au travail de recherche mené. Elle est définie dans la thèse citée⁵. Des exemples-types des différentes familles de factures observées pendant l'entre-deux-guerres sont également fournis. Un bref rappel à ce sujet est proposé dans ce document en en-tête du paragraphe correspondant. La façon de relever la ou les factures pratiquées par un artiste dans un ouvrage fait également l'objet d'un commentaire. Il en est de même de l'usage de la couleur ou du noir et blanc.

Les corrélations forme/position établies dans cette étude sont mises en évidence par des cartographies ayant pour fond la structure du champ de l'illustration. Ces topologies sont construites en exploitant la base de données citée en référence⁶. Celle-ci compile les caractéristiques d'un corpus de 1093 ouvrages représentatif⁷ de l'ensemble des productions de l'édition littéraire illustrée des années 1925-1935. Elle comporte notamment, pour chaque livre, la position dans la structure du champ de l'illustrateur impliqué, la facture des images observée sur les illustrations de l'ouvrage et l'usage ou non de la couleur. Cette base de données est donc directement utilisable pour bâtir les cartographies proposées.

Ce document de travail a pour objet de présenter la méthodologie utilisée dans cette étude quantitative et ses résultats. La mise en perspective de ces derniers, en tant que l'un des aspects du modèle socio-esthétique de l'illustration proposé dans cette recherche, fera en revanche

³ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*

⁴ Voir notamment pour les aspects de forme des illustrations : *ibid.*, p. 678 et p. 681.

⁵ *Ibid.*, p. 818-819.

⁶ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit.

⁷ La représentativité de l'échantillon de 1093 ouvrages vis-à-vis de l'ensemble des éditions de la période est établie et commentée dans le document de présentation : *ibid.*, p. 2-4 et p. 10-13.

l'objet de publications ultérieures qui se référeront, pour les aspects quantitatifs, au présent document.

Une topologie des factures d'image pratiquées dans le champ de l'illustration

On entend par la facture d'une image sa structure graphique. Quatre grandes familles de factures d'image ont été identifiées sur l'ensemble des illustrations de l'entre-deux-guerres : l'écriture picturale, la reconstruction, l'académisme et la schématisation. Leurs définitions sont rappelées dans le tableau 1 ci-après⁸. Celles-ci sont toutefois peu utilisables pour identifier réellement la facture ou le spectre de factures dont relèvent les illustrations d'un ouvrage. Il s'agit en effet d'une évaluation comparative – et non d'une détermination dans l'absolu – effectuée par rapprochement avec des exemples-types des diverses familles de factures citées. Plusieurs exemples sont fournis dans la thèse pour chaque famille de factures.

Tableau 1 Définitions des quatre familles de factures d'image

Facture d'écriture picturale	L'écriture picturale se caractérise par des formes décomposées et des éléments parcellaires faisant penser à un langage.
Facture de reconstruction	On entend par cette facture une reconstruction graphique du réel avec une altération des formes et de la perspective.
Facture académique	La facture académique correspond à un graphisme respectant des normes communément admises pour la perspective et pour le rendu des volumes.
Facture schématique	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.

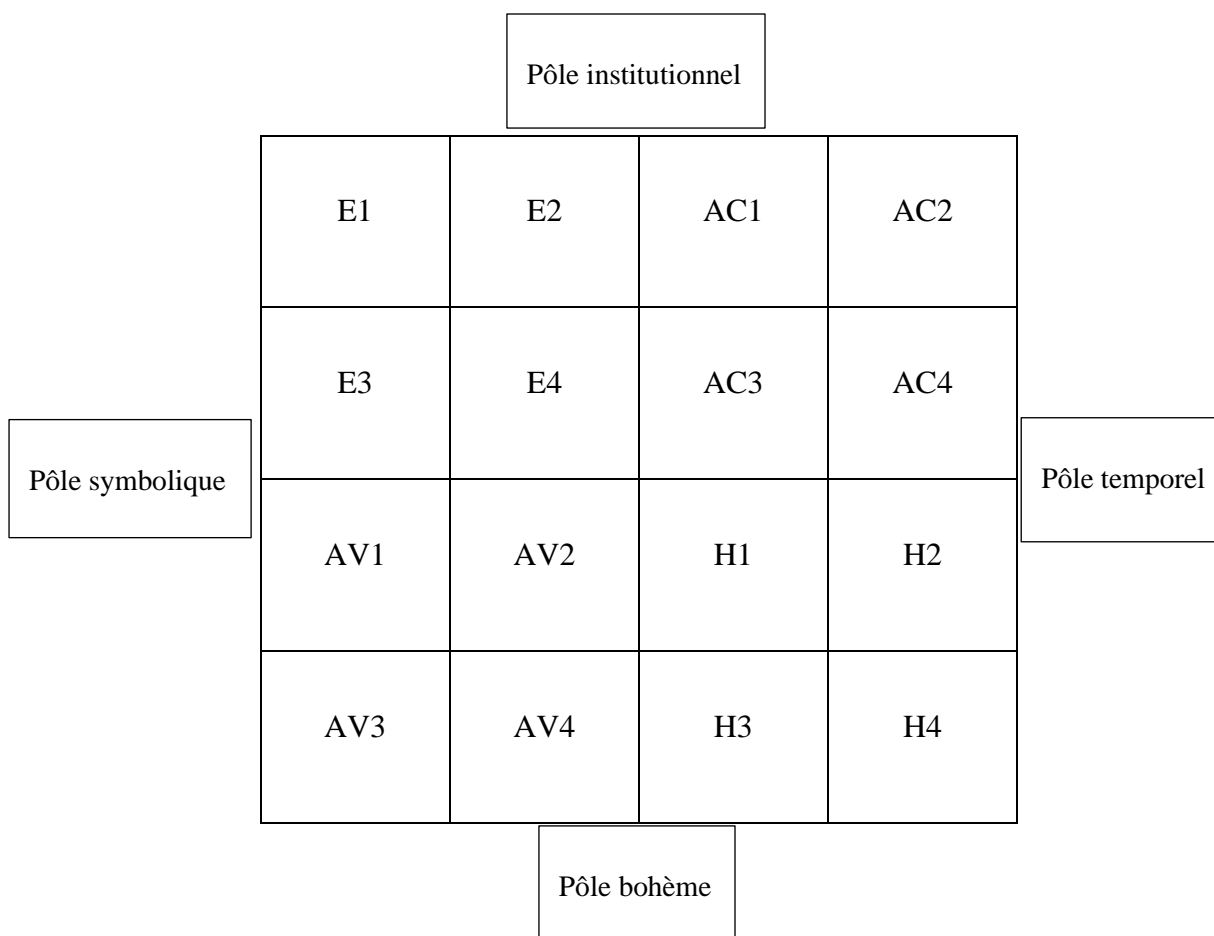
Les factures observées sur les illustrations d'un « échantillon » de 1093 ouvrages représentatif des éditions illustrées parues entre 1925 et 1935 ont été rassemblées dans la base de données citée en référence⁹. Chaque ouvrage est caractérisé par quatre coefficients de facture dont la somme est nécessairement égale à 1 : un coefficient d'« écriture picturale », « EP », (colonne L de la base), un coefficient de « reconstruction », « R », (colonne M), un coefficient d'« académisme », « A », (colonne N) et un coefficient de « schématisation », « S », (colonne O). La facture d'un illustration, ou la facture moyenne des illustrations d'un ouvrage, est en

⁸ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 818-819.

⁹ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, *art. cit.*, p. 8-9 et colonnes L à O du fichier « base de données » joint en annexe au document.

effet *a priori* composite et seuls des exemples-types sont caractéristiques de l'une des quatre familles de factures citées. Cette appréhension quantitative des factures pratiquées permet notamment de calculer la facture moyenne des illustrations d'un ensemble d'ouvrages correspondant, par exemple, à ceux produits dans une zone particulière de la structure du champ.

Schéma 1 Les 16 sous-secteurs de la structure du champ



Cette même base de données comporte par ailleurs les positions dans la structure du champ de l'illustration des 133 illustrateurs répertoriés – les illustrateurs des 1093 ouvrages –, établies à une date moyenne de 1930¹⁰. Cette caractéristique se réfère à la figure 18 de la thèse, « La structure du champ de l'illustration en 1930 »¹¹, et aux commentaires descriptifs associés. Ces positions sont définies par un code désignant l'appartenance de l'artiste à l'un des quatre

¹⁰ *Ibid.*, p. 5-7 et colonnes H du fichier « base de données » joint en annexe au document.

¹¹ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649.

secteurs de la structure (Avant-garde, AV, Esthètes, E, Académistes, AC, Hédonistes, H) et, encore plus précisément, à l'un des 16 sous-secteurs selon le schéma 1 ci-dessus¹².

Il est dès lors possible de cartographier, au sein de la structure, la répartition des factures d'image pratiquées par secteur selon le schéma 2 ci-dessous puis par sous-secteur selon le schéma 3. Ces répartitions sont établies en calculant, à l'aide de la base de données, la facture moyenne des ouvrages produits sur le secteur ou le sous-secteur considéré. Les schémas 2 et 3 mentionnent les proportions des deux premières factures « majoritaires » observées sur la zone considérée selon les codes EP (écriture picturale), R (reconstruction), A (académisme) et S (schématisation).

Schéma 2 Les factures d'image pratiquées par secteur du champ

Esthètes 84 % R 10 % A	Académistes 64 % A 33 % R
Avant-garde 74 % EP 26 % R	Hédonistes 56 % S 23 % A

Le schéma 2 met en évidence qu'une famille de facture est majoritaire dans chacun des secteurs du champ, l'écriture picturale au sein de l'avant-garde, la reconstruction chez les esthètes, l'académisme pour le secteur académique et la schématisation au sein des hédonistes bien que, dans ce dernier cas, cette majorité soit plus faible. Trois au moins des quatre secteurs du champ sont donc caractérisés par l'usage d'une famille de factures spécifique.

¹² Extrait de la référence : Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit., p. 6.

Cette topologie des factures pratiquées peut être affinée en examinant le schéma 3. Il convient, au préalable, de rappeler que les données rassemblées dans la base pourraient s'avérer peu fiables pour 5 des 16 sous-secteurs du champ, ceux-ci ne comportant qu'un nombre limité d'acteurs du moins au sein de l'échantillon retenu¹³. Les factures moyennes calculées pour ces sous-secteurs (E1, E2, AC2, AV3 et H4) sont donc reportées entre parenthèses sur le schéma 3.

Schéma 3 Les factures d'image par sous-secteur du champ

Pôle institutionnel			
E1 (100 % R)	E2 (100 % R)	AC1 68 % A 32 % R	AC2 (60 % A) (40 % R)
E3 95 % R	E4 82% R 11 % A	AC3 62 % A 34 % R	AC4 73 % A 27 % R
AV1 64 % EP 34 % R	AV2 68 % EP 32 % R	H1 67 % S 26 % R	H2 55 % A 23 % S
AV3 -	AV4 96 % EP	H3 82 % S 12 % A	H4 (64% S) (19 % A)
Pôle bohème			

Pôle symbolique Pôle temporel

L'écriture picturale (EP) domine dans tous les sous-secteurs de l'avant-garde¹⁴. On observe cependant une assez nette extension de la reconstruction (R) du secteur des esthètes vers celui de l'avant-garde avec des taux R de l'ordre de 30 % dans les sous-secteurs AV1 et AV2 limitrophes de la zone des esthètes.

¹³ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁴ La base de données ne comporte aucun artiste relevant du sous-secteur AV3 : *loc. cit.*

L'écriture picturale, la forme caractéristique des illustrations de l'avant-garde, s'observe sur la plupart des travaux émanant de la nébuleuse surréaliste (Max Ernst, Joan Miró, André Masson etc.) et de ceux des rares illustrateurs « abstraits » de l'entre-deux-guerres (František Kupka, Joseph Sima), tous positionnés plus près du centre du secteur¹⁵. La reconstruction a été notamment pratiquée par des artistes comme Marcel Gromaire ou Édouard Goerg situés au sein de l'avant-garde dans le sous-secteur AV2¹⁶. La porosité des frontières entre l'avant-garde et les secteurs des hédonistes et des académistes, en matière de factures d'image du moins, paraît très faible. Il n'y a pratiquement pas de trace de graphisme relevant de l'académisme ou de la schématisation dans les illustrations du secteur.

La reconstruction (R) domine très largement dans toutes les zones du secteur des esthètes. Seul le sous-secteur E4, le plus « peuplé » de la structure du champ¹⁷, comporte une proportion limitée de facture académique (11 %). Cette zone recouvre tout ou partie de trois nébuleuses situées majoritairement chez les esthètes, le « réalisme poétique » (André Dunoyer de Segonzac, Chas Laborde, Foujita, etc.), l'« École de Paris » (Maurice de Vlaminck, Robert Antral, etc.) et l'« Art-Déco » (François-Louis Schmied etc.)¹⁸. Figurent également au sein de ce sous-secteur E4 les illustrateurs dénommés « généralistes » comme Clément Serveau ou François-Martin Salvat positionnés à proximité de la frontière avec les académistes¹⁹. Ces derniers ainsi qu'une fraction des artistes des diverses nébuleuses citées pratiquaient pour partie ou occasionnellement des factures académiques, expliquant ainsi les relevés effectués. Une extension de la reconstruction vers le secteur de l'avant-garde a été signalée. L'extension « inverse » de l'écriture picturale vers le secteur des esthètes n'est, en revanche, pas observée. Seuls quelques rares artistes comme Jean Lurçat, positionné dans le sous-secteur E3²⁰, firent occasionnellement l'usage d'une facture d'écriture picturale, associée en général à des travaux « surréalistes ». La porosité de la frontière entre esthètes et avant-garde est donc presque à sens unique en matière de forme des illustrations. La porosité de cette même frontière avec le secteur des hédonistes est, elle, un peu plus marquée. Les illustrations d'un certain nombre d'artistes provenant du secteur des hédonistes et positionnés au cours des années 1925-1935 au sein du

¹⁵ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649-651.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 651.

¹⁸ *Ibid.*, p. 649-655.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Ibid.*, p. 652.

sous-secteur E4, à l'instar de Jean-Gabriel Daragnès ou de Charles Martin, arborent en effet une part de schématisation.

L'académisme (A) est majoritaire dans les quatre sous-secteurs des « académistes ». On observe cependant à peu près 30 % de facture reconstruction (R) dans ces mêmes sous-secteurs, qu'ils soient ou non proches de la région des esthètes. Ce constat s'applique par ailleurs aux travaux d'artistes appartenant à toutes les nébuleuses du secteur²¹ comme « L'Institut- Beaux Arts » (cas de Bernard Naudin par exemple), la « S.G.B.O. »²² (avec l'exemple de Jean Lébédoff) ou encore la zone supérieure de la nébuleuse « Grand Public » (avec par exemple Antoine Calbet) ainsi qu'à ceux des illustrateurs « généralistes » de la zone, comme Constant Le Breton ou Renefer, localisés près de la frontière avec le secteur des esthètes. Corrélativement, il n'y a pas de zone au sein des académistes où les illustrations relèvent, statistiquement parlant, d'un pur « académisme »²³. Il existe en revanche de telles zones pour la reconstruction (par exemple E3) ou l'écriture picturale (H4). La frontière entre esthètes et académistes est donc poreuse dans les deux sens. Il existe également une certaine pratique, au sein des académistes, d'une facture schématique. Ce constat est cependant très limité globalement et restreint au seul sous-secteur AC3. Il concerne quelques artistes comme Fernand Siméon dont les travaux ont bien des points communs avec ceux des « dessinateurs » du secteur des hédonistes²⁴. On peut enfin observer qu'il n'y a strictement aucune trace d'écriture picturale parmi les illustrations du secteur. Pour ce qui est des factures d'image, au moins, l'avant-garde et les académistes sont en total antagonisme.

En matière de répartition des factures pratiquées, le secteur des hédonistes est le plus complexe à appréhender. Le fait marquant est que l'académisme est majoritaire dans le sous-secteur H2 (55 % A). La nébuleuse « Grand Public » couvrant cette zone de la structure (Louis Berthomme Saint-André, Édouard Chimot, Léon Courbouleix, etc.)²⁵ s'étend en fait, sans discontinuité, du secteur des académistes à celui des hédonistes et les artistes correspondants pratiquaient une facture académique que l'on peut qualifier de « stéréotypée ». La

²¹ *Ibid.*, p. 656-658.

²² Le sigle de la Société de la Gravure sur Bois Originale.

²³ Nous mentionnons ici rapidement le fait qu'il existe deux catégories principales de factures académiques, l'une, majoritaire, que l'on peut surnommer « 3D », respectant les normes habituelles de perspective et de rendu des volumes, et l'autre, « 2D » ou « néo-Renaissance », respectant des normes également (le critère de l'académisme), mais en l'occurrence celles anciennes des gravures de la Renaissance (une part des travaux, par exemple, d'Émile Bernard, de Louis Bouquet, de Jean Lébédoff, de Maurice Denis etc.).

²⁴ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 657-658.

²⁵ *Ibid.*, p. 649 et p. 659.

schématisation, caractéristique du secteur dans son ensemble, domine évidemment dans les trois autres zones des hédonistes (H1, H3, H4) où se situent notamment la nébuleuse des dessinateurs et des humoristes (Gus Bofa, Pierre Falké, Albert Dubout etc.) ainsi que l'extrémité de la zone de « L'École de Paris » (Pascin etc.)²⁶. La part de reconstruction est notable (26 % R) au sein du sous-secteur H1, proche des esthètes, et concerne la plupart des acteurs de cette zone. De manière générale, nous avons souligné le « pontage » existant entre la région des dessinateurs au sein des hédonistes et la nébuleuse « Art-Déco » chez les esthètes²⁷. On ne détecte en revanche aucune trace d'écriture picturale parmi les illustrations des hédonistes. La frontière avec l'avant-garde est étanche dans les deux sens du moins en matière de facture d'image.

Après avoir brossé le panorama des factures pratiquées « collectivement » dans la structure du champ, c'est-à-dire par secteur ou par nébuleuse, on peut s'interroger sur le caractère personnel, propre à un artiste, de la pratique d'une facture donnée ou d'un spectre particulier de factures. On s'aperçoit alors que la très grande majorité des illustrateurs sont des praticiens « constants », sur la période considérée, d'un certain spectre de factures avec des variations faibles. Ce spectre fait en réalité partie de la « signature » de l'artiste à une période donnée et peut concourir à une éventuelle identification de ses travaux.

On peut ensuite s'interroger sur l'homogénéité, en termes de factures d'image pratiquées, d'un secteur ou d'une zone particulière. Il s'avère que la quasi-totalité des illustrateurs d'un secteur ou même d'un sous-secteur pratiquent majoritairement la facture caractéristique de la zone considérée. Tous les esthètes, par exemple, produisent, individuellement, des illustrations à plus de 50 % de reconstruction. Les secteurs ou sous-secteurs sont donc assez homogènes en termes de facture d'image, du moins principale. Pour documenter ce constat, nous donnons par exemple sur le schéma 4 ci-dessous les écarts-types de répartition des quatre factures principales pour chacun des secteurs²⁸. L'avant-garde apparaît comme une zone un peu moins homogène que les trois autres. La même analyse menée aux bornes de la nébuleuse principale du secteur, les surréalistes, montrerait en revanche son homogénéité en termes de facture d'écriture picturale. Il découle de cette analyse que la facture principale pratiquée par un artiste

²⁶ *Ibid.*, p. 649 et p. 659-662.

²⁷ *Ibid.*, p. 661.

²⁸ Pour le secteur des hédonistes, les relevés fournis concernent les trois sous-secteurs H1, H3 et H4 où la schématisation est majoritaire. La même analyse pour le sous-secteur H2 montrerait son homogénéité pour la pratique d'une facture académique.

à un moment donné est un des éléments permettant de déterminer son secteur d'appartenance dans la structure du champ.

Schéma 4 L'homogénéité des factures principales d'image pratiquées

<p>Esthètes</p> <p>84 % R</p> <p>Écart-type 23 %</p>	<p>Académistes</p> <p>64 % A</p> <p>Écart-type 14 %</p>
<p>Avant-garde</p> <p>74 % EP</p> <p>Écart-type 32 %</p>	<p>Hédonistes*</p> <p>70 % S</p> <p>Écart-type 18 %</p>

* Relevé sur les 3 sous-secteurs H1, H3 et H4

En conclusion de cette étude sur les factures d'image pratiquées, on peut vérifier que la position d'un illustrateur dans la structure du champ détermine largement la facture des illustrations qu'il pratique. En première approche, il existe une facture d'image spécifique à chaque secteur. Il y a ensuite quelques subtilités notamment au sein du secteur des hédonistes. En matière de facture, les frontières entre secteurs sont en général « poreuses », avec des zones d'influence réciproque de part et d'autre. L'avant-garde fait exception avec une facture d'écriture picturale propre à ce secteur et une pénétration relativement limitée de la reconstruction. Les effets de l'*habitus* de l'illustrateur semblent n'intervenir qu'en second rang sur le spectre de factures d'image pratiquées. Le parcours antérieur de l'artiste influe ainsi typiquement sur le dosage des factures « secondaires » observées comme cela a été signalé, par exemple, pour d'anciens hédonistes passés chez les esthètes.

Une topologie de l'usage de la couleur ou du noir et blanc dans la structure du champ

A contrario des factures d'image pratiquées, l'usage de la couleur ou du noir et blanc est un élément factuel de forme facilement identifiable sur un livre illustré. Il convient cependant

de préciser les critères utilisés pour différencier les deux catégories d'ouvrages. L'usage de couleurs contrastées sur un simple frontispice – quand bien même toutes les illustrations du livre seraient en noir et blanc – suffit à classer l'ouvrage en « couleur » compte tenu du rôle phare attribué à un frontispice. Inversement, l'utilisation d'une couleur de traits sombre, marron ou bistre foncé, fait classer l'ouvrage en « noir et blanc » dès lors que la teinte n'est pas utilisée pour rendre les volumes. Il s'agit en effet du tirage des gravures dans une couleur unique sombre en lieu et place du noir.

Les données d'usage ou non de la couleur selon ces critères ont été rassemblées dans la base de données citée en référence²⁹. Celle-ci rassemble, pour mémoire, les caractéristiques d'un échantillon de 1093 ouvrages représentatif de l'édition illustrée des années 1925-1935. La colonne P de la base comporte un chiffre 1 pour des illustrations en noir et blanc et un chiffre 0 pour l'usage de la couleur. Il est ainsi possible de calculer des pourcentages moyens d'usage de la couleur ou du noir et blanc sur des ensembles de livres correspondant, par exemple, à ceux produits dans une zone particulière de la structure du champ.

Cette même base de données comporte par ailleurs, pour mémoire, les positions dans la structure du champ des illustrateurs répertoriés³⁰. Cette caractéristique se réfère à la figure 18 de la thèse, « La structure du champ de l'illustration en 1930 »³¹, et aux commentaires descriptifs associés. Ces positions sont définies par un code selon le schéma 1³².

Il est dès lors possible de cartographier, au sein de la structure, la répartition de l'usage de la couleur par secteur selon le schéma 5 ci-dessous puis par sous-secteur selon le schéma 6. Ces répartitions sont établies en calculant, à l'aide de la base de données, les pourcentages moyens d'usage de la couleur sur les ouvrages produits au sein du secteur ou du sous-secteur considéré.

L'avant-garde se caractérise par un très faible usage de la couleur et les académistes en font une utilisation modérée. La plupart des ouvrages produits par les hédonistes sont au contraire colorés et le secteur des esthètes est, dans son ensemble, partagé.

²⁹ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit., p. 9 et colonnes P du fichier « base de données » joint en annexe au document.

³⁰ *Ibid.*, p. 5-7 et colonnes H du fichier « base de données » joint en annexe au document.

³¹ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649.

³² Extrait de la référence : Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit., p. 6.

Schéma 5 L'usage de la couleur par secteur du champ

Esthètes 51 %	Académistes 32 %
Avant-garde 5 %	Hédonistes 70 %

Cette analyse peut être affinée à l'aide du schéma 6, en ayant en tête, pour mémoire, que les résultats avancés (entre parenthèses) pour 5 sous-secteurs de la structure peuvent ne pas être fiables du fait du nombre réduit d'ouvrages représentatifs de ces zones.

Schéma 6 L'usage de la couleur par sous-secteur du champ

Pôle institutionnel			
E1 (25 %)	E2 (0 %)	AC1 36 %	AC2 (25 %)
E3 22 %	E4 55 %	AC3 31 %	AC4 37 %
AV1 14 %	AV2 4 %	H1 68 %	H2 69 %
AV3 -	AV4 0 %	H3 88 %	H4 (43 %)
Pôle bohème			

Pôle symbolique Pôle temporel

Tous les sous-secteurs de l'avant-garde s'en tiennent pratiquement au noir et blanc³³. Il n'y a en fait, dans l'échantillon représentatif retenu pour l'ensemble du secteur sur la période 1925-1935, que deux ouvrages en couleurs, l'un illustré par František Kupka³⁴ et l'autre par Joan Miró. Max Ernst, André Breton lui-même (*Nadja*), André Masson, etc., de même que Marcel Gromaire et Édouard Goerg ne se sont exprimés, du moins entre 1925 et 1935, qu'en noir et blanc.

Trois des quatre sous-secteurs des esthètes³⁵, E1, E2 et E3, affichent également des taux élevés de noir et blanc. La plupart des peintres ou sculpteurs de ces diverses zones, comme Pierre Bonnard (E1), Aristide Maillol (E2), Marc Chagall, Raoul Dufy ou Jean Lurçat (E3) ont ainsi majoritairement dédaigné la couleur en matière d'illustration au cours de la période. Il en est de même pour l'illustrateur « professionnel » Jean-Émile Laboureur (E3 également). Le sous-secteur E4 en revanche arbore un penchant marqué pour la coloration (55 % de couleur). Celle-ci est exubérante au sein de la nébuleuse « Art Déco » avec les travaux de François-Louis Schmied, de Sylvain Sauvage ou de Gerda Wegener mais est également largement présente dans d'autres nébuleuses de la zone comme le « Réalisme poétique ». Des peintres comme Foujita, Jean Marchand ou Mathurin Méheut illustraient ainsi en couleurs. Il en est de même de bon nombre des professionnels de l'illustration de cette nébuleuse à l'instar de Chas Laborde ou de Jean-Gabriel Daragnès qui se fit une spécialité *Au cœur fleuri* d'ouvrages illustrés en couleurs par la technique des bois au repérage³⁶. Une part des titres de la série de vulgarisation littéraire *Le Livre moderne illustré*, centrée au sein de ce même sous-secteur E4, comportait également une imagerie colorée³⁷. De nombreux artistes de cette zone ne s'exprimèrent cependant – majoritairement ou uniquement – qu'en noir et blanc. Il s'agit en général d'adeptes des diverses techniques de gravure ne concevant leur art qu'en noir et sans l'intervention d'un tiers³⁸. On peut citer les cas de Roger Grillon et de Jean-Alexis Morin-Jean (gravure sur bois),

³³ On se référera au descriptif du secteur : Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649 et p. 649-651.

³⁴ On notera que cet ouvrage, *Le cantique des cantiques*, ne relève en rien des travaux de l'avant-garde. Il n'a été produit par Kupka que pour des raisons « commerciales ». Il figure cependant dans la base de données associée à cette position de l'artiste au titre des dispositions prises pour garantir la représentativité de l'échantillon d'œuvres retenu : Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit., p. 2-4.

³⁵ On se référera au descriptif du secteur : Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649 et p. 651-656.

³⁶ *Ibid.*, p. 286, 308, 325 et 345.

³⁷ *Ibid.*, p. 469 et p. 693-712.

³⁸ De nombreuses illustrations colorées de la période sont des retranscriptions d'aquarelles ou équivalents par des techniques de gravures sophistiquées comme celles pratiquées par Jean-Gabriel Daragnès (pour des œuvres de Roger de la Fresnaye, d'Anna de Noailles, de Pierre Falké etc.) ou par Jacques Beltrand (pour Maurice Denis).

de Luc-Albert Moreau et de Maurice de Vlaminck³⁹ (lithographie) ou encore d'Hermine David, de Démétrios Galanis et d'André Dunoyer de Segonzac (eau-forte et pointe sèche). L'usage de la couleur dans ce sous-secteur E4 est donc statistiquement majoritaire mais ne constitue pas un élément de forme partagé par tous les acteurs de la zone comme c'est le cas, de manière générale, pour les factures d'image pratiquées.

Les quatre sous-secteurs « académistes » affichent à peu près 30 % d'ouvrages en couleur. Ce constat statistique recouvre, comme chez les esthètes, des pratiques diverses⁴⁰. Au sein du sous-secteur AC1, on trouve notamment les travaux de graveurs inconditionnels du noir et blanc comme Bernard Naudin ou Albert Decaris⁴¹ mais également la série des œuvres religieuses de Maurice Denis, toutes illustrées d'images en couleurs reproduites par le graveur professionnel Jacques Beltrand avec une technique de bois au repérage proche de celle utilisée par Jean-Gabriel Daragnès. Les travaux d'Émile Bernard (AC2), édités notamment par Ambroise Vollard, sont en majorité des gravures sur bois « néo-Renaissance » en noir. La nébuleuse de la « S.G.B.O. »⁴² est la composante principale présente au sein du sous-secteur AC3. La plupart de ses acteurs, des graveurs sur bois, préféreraient le noir et blanc à l'instar de Paul Baudier, d'Antoine-François Cosyns, de Jean Lébédoff ou de Fernand Siméon. Se rattachent à cette même nébuleuse la plupart des intervenants pour la collection de vulgarisation littéraire de Fayard⁴³, *Le Livre de demain*, ornée systématiquement de bois gravés en noir. On trouve également au sein du sous-secteur AC3, au titre cette fois de la nébuleuse « Institut-Beaux-Arts », des graveurs à l'eau-forte comme Paul-Adrien Bouroux ou Auguste Brouet, adeptes inconditionnels du noir comme Naudin ou Decaris. Les praticiens de la couleur sont donc plutôt en minorité dans cette zone. On peut citer parmi eux les artistes faisant partie de l'extension de la nébuleuse « Art-Déco » au sein du secteur des académistes, à l'instar de Pierre Brissaud ou de Maurice de Becque, ainsi qu'un certain nombre de graveurs sur bois spécialisés dans la couleur dont l'exemple-type est l'illustrateur et architecte du livre Louis Jou. La plupart des artistes relevant du sous-secteur AC4 et notamment ceux appartenant à la partie supérieure de la nébuleuse « Grand Public », comme Luc Lafnet ou Alméry Lobel-Riche, n'illustraient pratiquement qu'en noir et blanc. Seul ou presque dans cette zone Paul-Émile Bécot pratiqua la

³⁹ Il s'agit, pour mémoire, d'éléments ayant trait à la période 1925-1935. Vlaminck avait, à l'époque, cessé de pratiquer la gravure sur bois.

⁴⁰ On se référera au descriptif du secteur : Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649 et p. 656-659.

⁴¹ Prix de Rome 1919 en gravure, spécialisé dans la technique noble du burin.

⁴² Pour mémoire le sigle de la Société de la Gravure sur Bois Originale.

⁴³ La série concurrente du *Livre moderne illustré*, centrée, elle, chez les esthètes.

couleur. Globalement donc, le secteur des académistes fut un tenant du noir et blanc mais en tant qu'un reflet de pratiques ou de convictions esthétiques disparates, allant des adeptes inconditionnels du noir, burinistes ou graveurs sur bois, à des artistes ayant eu un parcours moins « normatif » comme le peintre Maurice Denis ou l'illustrateur professionnel Louis Jou.

Le secteur des hédonistes est le chantre de la couleur, globalement et pour chaque sous-secteur ou presque⁴⁴. Un lien pourra évidemment être effectué avec l'aspect commercial et grand public des activités de la zone. Le fait marquant est la propension à l'usage de la couleur des artistes du sous-secteur H2, les Louis Berthomme Saint-André, Édouard Chimot, Léon Courbouleix etc., pourtant des continuateurs dans la même nébuleuse « Grand Public » des Lafnet et des Lobel-Riche, qui, eux, étaient des tenants du noir et blanc. On peut voir là un marqueur, au sein de cette nébuleuse, de la frontière entre les académistes et les hédonistes, en ayant en tête qu'il s'agissait d'illustrer les mêmes textes légers de Pierre Louÿs ou de L'Arétin. Le sous-secteur H1 est dans l'ensemble coloré. Nous avons déjà signalé le « pontage » entre cette zone et celle de l'« Art Déco » chez les esthètes – pour mémoire exubérante de couleurs – au titre d'un certain nombre de dessinateurs comme Pierre Falké ou Joseph Hémard⁴⁵. Une exception notable dans cette zone est le cas du graveur sur bois Franz Masereel qui, tout au long de sa carrière, ne s'exprima qu'en noir et blanc. Les illustrations des albums du sous-secteur H3 (Albert Dubout, Jacques Touchet etc.) sont pratiquement toutes en couleurs, reproduites d'ailleurs photomécaniquement comme cela est souvent le cas dans l'ensemble du secteur. Les relevés effectués pour le sous-secteur H4 (schéma 6), enfin, font apparaître une part d'usage du noir et blanc. Ils correspondent en fait, au sein de l'« échantillon » retenu dans la base de données, à des publications à bas prix de textes de Félicien Champsaur illustrés par Lucien Jaquelux et/ou par Fabius Lorenzi avec de simples dessins au trait donc en noir et blanc. Le choix de la couleur a évidemment un impact économique, d'où les arbitrages rendus dans la partie inférieure de cette zone « grand public » proche de l'édition populaire⁴⁶.

On peut maintenant s'interroger sur le caractère propre à chaque illustrateur de l'usage de la couleur ou du noir et blanc. Un examen rapide de la base de données montre qu'une large part des artistes pratiquaient, sur la période considérée, soit la couleur soit le noir et blanc (la

⁴⁴ On se référera au descriptif du secteur : Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649 et p. 659-662.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 661.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 659.

couleur pour Albert Dubout, le noir et blanc pour Luc-Albert Moreau etc.). Cette « spécificité » est cependant moins marquée que l'usage d'une facture ou d'un spectre donné de factures.

Compte tenu des commentaires déjà effectués, il est évident que l'usage de la couleur ou du noir et blanc n'est pas une pratique homogène sur un secteur ou un sous-secteur de la structure. Nous avons reporté sur le schéma 7 ci-dessous les moyennes et les écarts-types d'ouvrages en couleur par secteur. À l'exception de l'avant-garde, relativement homogène sur l'usage du noir et blanc, les trois autres secteurs ressemblent à des mosaïques où seule prévaut une tendance d'ensemble.

Schéma 7 L'homogénéité de la couleur

<p>Esthètes</p> <p>51 %</p> <p>Écart-type 48 %</p>	<p>Académistes</p> <p>32 %</p> <p>Écart-type 47 %</p>
<p>Avant-garde</p> <p>5 %</p> <p>Écart-type 18 %</p>	<p>Hédonistes*</p> <p>70 %</p> <p>Écart-type 46 %</p>

En conclusion de cette étude quantitative sur l'usage de la couleur ou du noir et blanc, la position d'un illustrateur dans la structure du champ n'apparaît pas comme un facteur premier de cet aspect de forme des illustrations, *a contrario* des factures d'image. Les effets de champ jouent en moyenne pour faire apparaître une « diagonale de la couleur » entre esthètes et hédonistes, suscitée sans doute plus par des aspirations esthétiques chez les uns et des préoccupations « commerciales » chez les autres, tous éléments en conformité avec les valeurs caractérisant les deux secteurs. L'avant-garde et les académistes se retrouvent, relativement, autour du noir et blanc par anti-hédonisme, vraisemblablement, pour les premiers et, pour les seconds, par conformité aux canons de la gravure noble, c'est-à-dire en noir et blanc. Ces tendances collectives semblent cependant résulter d'une somme d'attitudes individuelles issues des parcours et des formations des artistes impliqués.

Il y a lieu enfin de noter que cette étude quantitative sur l'usage de la couleur porte sur les ouvrages « pleinement illustrés » de la période. Les livres ne comportant qu'un frontispice et des ornements typographiques, par exemple, ne sont pas pris en compte⁴⁷. Des collections entières de « classiques », les œuvres de Balzac, de Stendhal etc., ont été éditées sous ce format pendant l'entre-deux-guerres. Leur production a probablement été du même ordre de grandeur en nombre que celle des ouvrages pleinement illustrés. On peut dès lors se demander comment la prise en compte de ces titres modifierait la répartition de l'usage de la couleur dans le champ. Un examen rapide des artistes impliqués dans la réalisation de ces frontispices – typiquement une gravure reproduisant un portrait de l'auteur – montre qu'il s'agit en majorité d'illustrateurs professionnels positionnés au sein du sous-secteur AC3 et faisant partie de la nébuleuse de la « S.G.B.O. ». Corrélativement, on observe qu'une très large majorité de ces frontispices sont réalisés en noir et blanc ou sont classés comme tels car tirés dans une teinte unique sombre. Une même étude quantitative incluant cette catégorie d'ouvrages conduirait dès lors à une forte augmentation de la proportion de noir et blanc au sein du secteur académique, donc à une accentuation de la différenciation des quatre secteurs en termes d'usage de la couleur. La « diagonale de la couleur » allant des esthètes aux hédonistes apparaîtrait alors comme prise en tenailles entre deux pôles forts du noir et du blanc, l'avant-garde et les académistes.

Conclusion

Cette étude quantitative confirme tout d'abord les éléments principaux présentés en première approche et pour l'ensemble de l'entre-deux-guerres dans la thèse citée en matière de répartition dans la structure du champ des factures d'image pratiquées⁴⁸ et de l'usage de la couleur ou du noir et blanc⁴⁹.

Les apports de cette étude plus précise sur la période 1925-1935 pour les factures d'image concernent les phénomènes de porosité ou de non porosité entre secteurs et l'évaluation de l'homogénéité intra-zone des pratiques en ce domaine. La possibilité – signalée dans la thèse⁵⁰ – d'utiliser le spectre de factures pratiqué par un artiste comme l'un des éléments

⁴⁷ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit., p. 2.

⁴⁸ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 677-680.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 680-681.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 679.

permettant de déterminer, à une période donnée, son secteur d'appartenance dans la structure est établie sur la base d'une analyse quantitative. La répartition de l'usage de la couleur dans le champ, présentée de manière très qualitative dans la thèse, est maintenant documentée par des données chiffrées. L'élément le plus important mis en évidence par cette étude a trait à la « texture » comparée de la répartition dans la structure des deux aspects de forme des illustrations considérés : homogénéité par zone pour les factures, mosaïque pour l'usage de la couleur ou du noir. De premières hypothèses ont été avancées dans ce document pour expliquer cette différence surprenante puisqu'il s'agit dans les deux cas de la forme des images produites. Une analyse complémentaire de ce sujet est à mener. Elle dépasse le cadre de ce document de travail dont l'objet premier est de faire état des études quantitatives réalisées.

D'un point de vue méthodologique, ces études peuvent être présentées comme faisant partir d'un processus de modélisation d'une activité artistique. L'approche socio-esthétique de l'illustration présentée dans la thèse citée débouche en effet sur un modèle de l'activité bâti sur la base des théories de Pierre Bourdieu. Ce modèle stipule, au plan conceptuel, que les caractéristiques au sens large des ouvrages produits sont largement déterminées par la position dans le champ de l'illustrateur et par des effets d'*habitus*. Il en est ainsi de la forme des illustrations, factures et couleur. Les études réalisées, et les cartographies correspondantes, constituent en fait le paramétrage de ce modèle pour les deux caractéristiques considérées, paramétrage effectué à l'aide de relevés sur un échantillon représentatif d'ouvrages. C'est en ce sens que le modèle proposé pour l'illustration de l'entre-deux-guerres est présenté comme étant à la fois théorique et expérimental.