



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. 2024. hal-03277233v2

HAL Id: hal-03277233

<https://hal.science/hal-03277233v2>

Preprint submitted on 17 Dec 2024

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

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 prolongeant une thèse (publiée sur theses.fr) portant sur l'illustration de l'entre-deux-guerres appréhendée avec une approche socio-esthétique basée sur la théorie des champs du sociologue Pierre Bourdieu.

Deux caractéristiques de forme des illustrations sont considérées, la structure graphique – ou « facture » – des images et l'usage du noir et blanc ou de la couleur. Les illustrations sont classées en quatre catégories de factures dénommées l'écriture picturale, la reconstruction, l'académisme et le schématisme. Les notions correspondantes sont présentées.

Les informations afférentes à ces deux aspects de forme des illustrations ont été collectées dans une base de données rassemblant les caractéristiques d'un large échantillon d'ouvrages représentatif de l'ensemble des productions, à la période considérée, de l'édition littéraire illustrée française. Ce document de travail rend compte de l'exploitation statistique de cette base pour les deux caractéristiques de forme des illustrations citées.

Les résultats correspondants sont présentés sous la forme de cartographies détaillées montrant la répartition de ces caractéristiques au sein de la structure du champ de l'illustration. De nombreux exemples d'ouvrages sont cités. Ces répartitions s'avèrent fortement contrastées entre les quatre secteurs. Des continuités et des panachages sont cependant mis en évidence. L'homogénéité région par région de ces répartitions fait l'objet de commentaires en termes d'effet de champ ou des dispositions des illustrateurs. Les effets de champ dominant globalement bien que dans une moindre mesure pour l'usage du noir et blanc ou de la couleur.

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

Table des matières

1	L'objet de l'étude quantitative présentée	4
2	La méthodologie utilisée	5
2.1	Principes généraux.....	5
2.2	Les factures d'images	6
2.2.1	Une typologie des factures d'images propre à cette recherche	6
2.2.2	Quatre familles de factures d'images	7
2.2.3	Le relevé des factures d'images pratiquées	16
2.3	Le choix du noir et blanc ou de la couleur	16
2.4	L'exploitation d'une base de données	17
2.4.1	La position de l'illustrateur dans la structure du champ	18
2.4.2	Les factures d'images.....	19
2.4.3	L'usage du noir et blanc ou de la couleur	19
3	Une cartographie des factures d'images	20
3.1	Répartition par secteur.....	20
3.2	Répartition par sous-secteur	22
3.3	Effets de champ et des dispositions.....	26
3.4	Synthèse.....	27
4	Une cartographie de l'usage du noir et blanc ou de la couleur	29
4.1	Répartition par secteur.....	29
4.2	Répartition par sous-secteur	30
4.3	Effets de champ et des dispositions.....	37
4.3.1	Le noir ou la couleur : un choix propre à chaque illustrateur.....	37
4.3.2	Effets de champ et des dispositions.....	38
4.4	Synthèse.....	40
5	Synthèse générale sur la forme des illustrations	42

6	Version 2 versus version 1	43
---	----------------------------------	----

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.

1 L'objet de l'étude quantitative présentée

L'illustration littéraire est une activité culturelle majeure de l'entre-deux-guerres français. Elle est abordée dans cette recherche avec une approche socio-esthétique basée sur la théorie des champs du sociologue Pierre Bourdieu.

L'objectif ultime de ces travaux est de comprendre et d'expliquer cette activité, c'est-à-dire de mettre en évidence « qui illustre qui ? », pourquoi et comment. Cette étude se rapporte au « comment », à propos de la forme des illustrations.

Deux caractéristiques de forme des illustrations sont considérées, la structure graphique des images, dénommée pour simplifier leur « facture », et l'usage du noir et blanc ou de la couleur.

La thèse défendue dans le mémoire cité² est que les caractéristiques des ouvrages illustrés produits pendant l'entre-deux-guerres sont déterminées en premier lieu par des effets de champ, c'est-à-dire par la position de l'illustrateur impliqué dans la structure du champ de l'illustration. L'objet de la présente étude quantitative est d'étayer cette thèse pour les deux caractéristiques de forme citées et de mettre en évidence comment ces caractéristiques se répartissent au sein de la structure.

Ce document de travail expose la méthodologie utilisée pour cette étude 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, a fait ou fera en revanche l'objet de publications qui se réfèrent, pour les aspects quantitatifs, au présent dossier mis en ligne sur HAL dans ce but.

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

² Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 567-743.

Cette étude prolonge les éléments préliminaires déjà présentés dans la thèse sur le même sujet³. Les apports (par rapport à la thèse) de cette analyse en termes conceptuels et de résultats sont soulignés notamment en conclusion.

Ce document de travail portant sur la forme des illustrations est émis ici en version 2 à la suite notamment d'une mise à jour, elle-même en version 2, de la base de données⁴ que cette étude utilise. Il s'agit de l'un des trois dossiers, tous publiés sur HAL, présentant des analyses quantitatives sur différentes caractéristiques, au sens large, des ouvrages illustrés produits pendant l'entre-deux-guerres. Un second document traite du rapport entre les images et le texte⁵. Le troisième traite des modes d'appariement entre artistes et auteurs (qui illustre qui ?)⁶. Aucun de ces documents ne fait volontairement référence aux autres. Leur objectif est en effet d'exposer, avec de nombreux exemples, les résultats « bruts » d'une analyse quantitative et non, à proprement parler, de les interpréter. Ces documents de travail ne recourent donc pas, par exemple, à un examen comparé des corrélations établies pour les différentes caractéristiques des ouvrages.

2 La méthodologie utilisée

2.1 Principes généraux

La forme des illustrations est appréhendée sous deux aspects : la facture des images et l'usage du noir et blanc ou de la couleur. Les paragraphes qui suivent précisent ces notions et présentent, avec de nombreux exemples et des illustrations, les classements par catégories utilisés pour caractériser, pour ces deux aspects de forme, les ouvrages et leurs illustrations.

Ces caractéristiques de forme ont été établies selon ces classements pour un large échantillon d'ouvrages illustrés représentatif de l'ensemble des productions de l'édition littéraire illustrée française entre 1925 et 1935. Les données correspondantes, exprimées

³ *Ibid.*, p. 677-685.

⁴ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, document de travail hal-03273691, 2021, rev. 2023. <https://hal.science/hal-03273691v2/document>. Cette base de données est susceptible de remises à jour périodiques correspondant aux v3, v4 etc.

⁵ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : les rapports images/texte*, document de travail hal-03363059v1, 2021. <https://hal.science/hal-03363059v1/document>. Ce document est susceptible de remises à jour périodiques correspondant aux v2, v3 etc.

⁶ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : les appariements artistes / auteurs*, document de travail hal-04270929v1, 2023. <https://hal.science/hal-04270929v1/document>. Ce document est susceptible de remises à jour périodiques correspondant aux v2, v3 etc.

numériquement, ont été compilées dans la base de données déjà citée. Un rappel sur la constitution de cette base est effectué, permettant de comprendre comment son exploitation statistique a permis de cartographier les caractéristiques de forme des illustrations au sein de la structure du champ.

2.2 Les factures d'images

2.2.1 Une typologie des factures d'images propre à cette recherche

L'étude approfondie, menée lors de la thèse, de plusieurs corpus d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres a permis de mettre en évidence une disparité importante de construction graphique des images entre les quatre secteurs de la structure⁷ du champ de l'illustration (Sch. 10 en annexe). Pour exemplifier ce point, le Sch. 1 ci-dessous juxtapose un exemple-type d'illustration pour chaque secteur⁸ : une illustration d'Yves Tanguy⁹ (n° 2 167¹⁰) pour l'Avant-garde, Fig. 1, de Jean-Émile Laboureur (n° 1 715¹¹) pour les Esthètes, Fig. 2, de Maurice Denis (n° 1 383¹²) pour les Académistes, Fig. 3, et de Pierre Falké (n° 1 493¹³) pour les Hédonistes, Fig. 4. Cette même étude nous a permis, en revanche, de conclure à une certaine similitude des factures d'images entre les ouvrages illustrés issus d'un même secteur.

Cette notion de facture ou de structure graphique des images est évidemment proche de celle de « style », telle qu'utilisée, avec précaution d'ailleurs, en histoire de l'art. Nous n'avons cependant pas trouvé dans ce domaine de « typologie » toute faite permettant de classer les illustrations de l'entre-deux-guerres en un petit nombre de catégories stylistiques. Les historiens de l'art, par ailleurs, ne considèrent pas en tant qu'un « style » le graphisme simplifié, proche de la caricature, d'un Pierre Falké par exemple (Fig. 4 sur le Sch. 1) ou d'un Albert Dubout chez les Hédonistes.

Nous avons donc été amené à bâtir une typologie spécifique à cette recherche.

⁷ Voir Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 648-670. Nous nous référons en permanence dans ce document de travail à la structure du champ de l'illustration, à ses quatre secteurs, aux divers groupements socio-esthétiques d'artistes ou nébuleuses qui la composent, etc.

⁸ Nous avons choisi ces exemples-types parmi les illustrations exemptes de droits.

⁹ Se reporter au Sch. 10 pour la position de chaque artiste dans la structure.

¹⁰ Il s'agit du numéro du livre dans la base de données : Louis Aragon, *Le Chemin de gaieté*, illustrations d'Yves Tanguy, Paris, Gallimard, 1929.

¹¹ Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, illustrations de Jean-Émile Laboureur, Paris, Les Cent Une, 1927.

¹² Saint François d'Assise, *Les Petites Fleurs*, trad. d'André Pératé, illustrations de Maurice Denis, Paris, L'Art catholique, 1926.

¹³ Auguste Gilbert de Voisins, *Le Bar de la Fourche*, illustré de bois en couleurs gravés d'après les aquarelles de Pierre Falké, Paris, L'Artisan du Livre, imprimé par J.-G. Daragnès, 1928.

Sch. 1 Un exemple-type d'illustration par secteur

Esthètes



Fig. 2 Jean-Émile Laboureur

Académistes

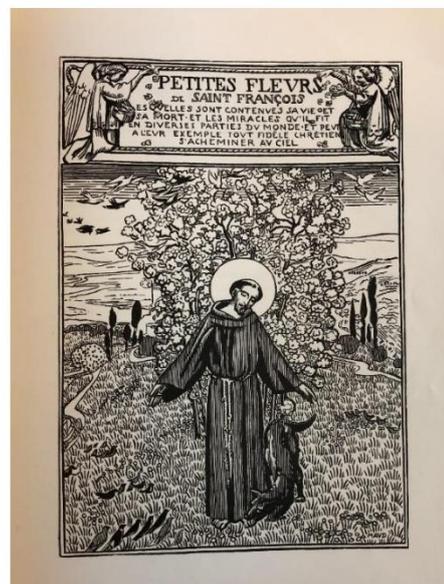


Fig. 3 Maurice Denis

Avant-garde



Fig. 1 Yves Tanguy

Hédonistes



Fig. 4 Pierre Falké

2.2.2 Quatre familles de factures d'images

Quatre grandes familles de factures ont été ainsi identifiées, chacune d'elles étant définie en référence à une dizaine d'illustrations-types choisies dans chaque secteur, un choix correspondant à la diversité des variantes observées à l'intérieur de chaque famille.

Pour l'Avant-garde, ces illustrations de référence sont, dans l'ordre alphabétique des noms d'illustrateurs, des œuvres de Hans Arp (n° 1 036¹⁴), de Salvador Dali (n° 1 347¹⁵), de Valentine Hugo (n° 1 673¹⁶), de František Kupka (n° 1 704¹⁷), de Man Ray (n° 1 880¹⁸), de Louis Marcoussis (n° 1 889¹⁹) (Fig. 5 ci-dessous)²⁰, d'André Masson (n° 1 930²¹), de Joan Miró (n° 1 955²²), de Joseph Sima (n° 2 136²³) et d'Yves Tanguy²⁴ (Fig. 1).

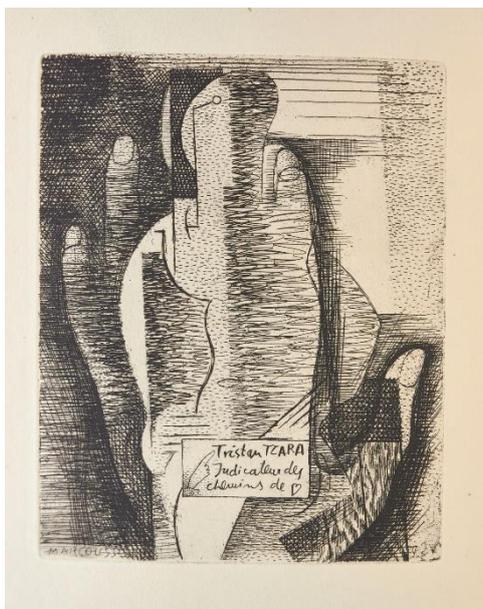


Fig. 5 Louis Marcoussis

Les artistes concernés appartiennent pour la plupart au principal groupe socio-esthétique du secteur, la nébuleuse surréaliste (Sch. 10 en annexe), pour deux d'entre eux (František Kupka et Joseph Sima) au petit groupe des illustrateurs « abstraits » de la période et pour Louis Marcoussis à la nébuleuse dite des « Fauves et cubistes assagis » dans sa partie « basse » située dans l'Avant-garde (Sch. 10).

¹⁴ Tristan Tzara, *De nos oiseaux*, illustrations de Hans Arp, Paris, Kra, 1929.

¹⁵ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, illustrations de Salvador Dali, Paris, Skira, 1934.

¹⁶ Achim d'Arnim, *Contes bizarres*, illustrations de Valentine Hugo, Paris, Éd. des Cahiers libres, 1933.

¹⁷ František Kupka, *Quatre histoires de blanc et noir*, Paris, Marcel Baque, 1926.

¹⁸ Paul Éluard, *Facile*, photographies de Man Ray, Paris, Éd. G.L.M., 1935.

¹⁹ Tristan Tzara, *Indicateur des chemins de cœur*, illustrations de Louis Marcoussis, Paris, Éd. Jeanne Bucher, 1928.

²⁰ Pour mémoire, nous ne reproduisons dans ce document de travail que des illustrations exemptes de droits.

²¹ Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Éd. de la galerie Simon [Kahnweiler], 1925.

²² Tristan Tzara, *L'Arbre des voyageurs*, illustrations de Joan Miró, Paris, Éd. de la Montagne, 1930.

²³ Pierre Jean Jouve, *Beau regard*, illustrations de Joseph Sima, Paris, Au Sans Pareil, 1927.

²⁴ Déjà cité.

Nous avons souhaité donner un nom à cette facture d'image caractéristique du secteur, un art allant d'un figuratif partiel à l'abstraction totale et comportant souvent une juxtaposition de signes graphiques faisant penser à un langage. Notre choix s'est porté sur le terme d'« écriture picturale » en reprenant le vocabulaire employé par plusieurs des artistes que nous venons de citer (par exemple Valentine Hugo²⁵), par des critiques de la période ou par des universitaires actuels (par exemple Alain Montandon²⁶ à propos d'œuvres de Joan Miró).

Les illustrations servant de référence chez les Esthètes correspondent à des travaux de Pierre Bonnard (n° 1 108²⁷) (Fig. 6), de Jean-Gabriel Daragnès (n° 1 358²⁸) (Fig. 7), d'Hermine David (n° 1 653²⁹), d'André Derain (n° 1 389³⁰) (Fig. 8), d'André Dunoyer de Segonzac (n° 2 094³¹), de Jean-Émile Laboureur³² (Fig. 2), de Marie Laurencin (n° 1784³³), d'Aristide Maillol (n° 1 877³⁴) (Fig. 9), d'Henri Matisse (n° 1 938³⁵) (Fig. 10) et de François-Louis Schmied (n° 2088³⁶) (Fig. 11). Il s'agit d'illustrations-types issues de plusieurs nébuleuses du secteur (Sch. 10), celle du « réalisme poétique »³⁷ pour Jean-Gabriel Daragnès, Hermine David, André Dunoyer de Segonzac, Jean-Émile Laboureur et Marie Laurencin, celle des « Fauves et cubistes assagis » pour André Derain et pour Henri Matisse, celle des « Nabis esseulés » pour Pierre Bonnard et du groupe « Art Déco » pour François-Louis Schmied. Le cas d'Aristide Maillol est particulier puisque l'artiste est « isolé » près du pôle institutionnel de la structure (Sch. 10).

²⁵ Valentine Hugo. *Entretien avec Georges Charbonnier*, 20 décembre 1950, émission « Couleurs de ce temps » réalisée par G. Charbonnier et Alain Trutat, dans podcast *Les grandes dames de l'art*, AWARE : Archives of Women Artists, disponible sur <https://awarewomenartists.com/podcasts/valentine-hugo/> (consulté le 15/11/2024).

²⁶ Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Actes du colloque international tenu à l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 17-19 mars 1998, Clermont-Ferrand, CRCO, 1990, p. 81.

²⁷ Claude Roger-Marx, *Simili*, illustrations de Pierre Bonnard, Paris, Au Sans Pareil, 1930.

²⁸ Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, illustrations de Jean-Gabriel Daragnès, Lyon, Cercle lyonnais du livre, 1928.

²⁹ Jean Giraudoux, *Elpénor*, illustrations d'Hermine David, Paris, Émile-Paul frères, 1926.

³⁰ Vincent Muselli, *Les Travaux et les Jeux*, illustrations d'André Derain, Paris, Poutermann, 1929.

³¹ Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, illustrations d'André Dunoyer de Segonzac, Lyon, les XXX de Lyon, 1929.

³² Déjà cité.

³³ Jacques de Lacretelle, *Luce ou l'enfance d'une courtisane*, illustrations de Marie Laurencin, Paris, Éd. M.P. Trémois, 1931.

³⁴ Virgile, *Les Églogues*, bois dessinés et exécutés par Aristide Maillol, imprimé par Harry de Kessler, Paris, Galerie Druet, 1926.

³⁵ James Joyce, *Ulysses*, with an introduction by Stuart Gilbert and illustrations by Henri Matisse, New York, the Limited Editions Club, 1935.

³⁶ *Le Paradis musulman*, trad. J.-C. Mardrus, illustrations de F.-L. Schmied, Paris, F.-L. Schmied, 1930.

³⁷ Tous ces termes sont définis dans la thèse : Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 648-663.



Fig. 6 Pierre Bonnard

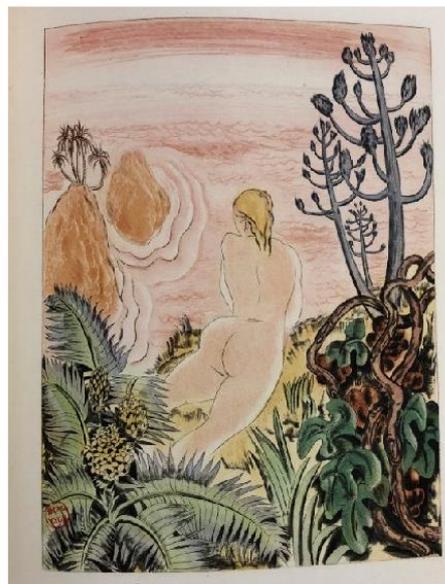


Fig. 7 Jean-Gabriel Daragnès



Fig. 8 André Derain

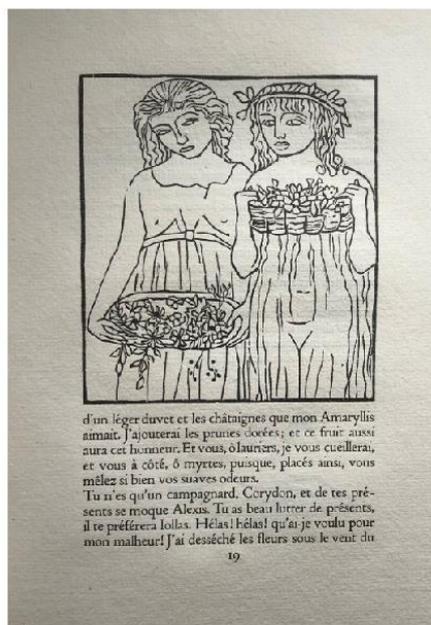


Fig. 9 Aristide Maillol

Ces images-types d'Esthètes correspondent toutes à un art figuratif, avec un souci d'expression personnelle propre à chaque artiste. Il y a donc une large diversité de factures au sein de cette famille. Malgré sa diversité, cette facture-type d'Esthètes se différencie cependant nettement de l'écriture picturale de l'Avant-garde ou de celles que nous identifierons chez les Académistes ou chez les Hédonistes, comme on peut le constater en comparant les diverses images jointes à ce document.



Fig. 10 Henri Matisse

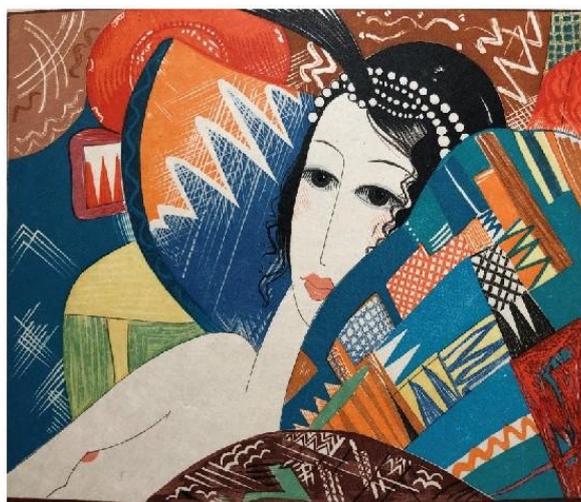


Fig. 11 François-Louis Schmied

Nous avons cherché également à dénommer cette famille de factures spécifique au secteur des Esthètes. Le critique « conservateur » Noël Clément-Janin qualifiait à l'époque les illustrations produites par ces d'artistes (Marie Laurencin, Henri Matisse, etc.) comme relevant de la « déformation »³⁸. Nous avons préféré retenir le terme plus neutre de « reconstruction » pour le graphisme de ces images, figuratif certes, mais s'affranchissant notamment de la perspective classique.

Chez les Académistes, les illustrations de référence sont de Paul Baudier (n° 1 055³⁹), d'Émile Bernard (n° 1 089⁴⁰) (Fig. 12), de Louis Bouquet (n° 1 130⁴¹) (Fig. 13), d'Auguste Brouet (n° 1 166⁴²) (Fig. 14), d'Antoine-François Cosyns (n° 1 313⁴³) (Fig. 15), d'Albert

³⁸ Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, Paris, R. Kieffer, 1931-1932, vol. 1, p. 55.

³⁹ Numa Denis Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, illustré de bois gravés par Paul Baudier, Paris, Hachette, 1925.

⁴⁰ Homère, *L'Odyssée*, trad. de Mme Dacier, bois originaux d'Émile Bernard, Paris, A. Vollard, 1930.

⁴¹ Gérard de Nerval, *Balkis et Salomon*, bois gravés de Louis Bouquet, Paris, À l'enseigne du Pot Cassé, 1928.

⁴² Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, eaux-fortes originales d'Auguste Brouet, Paris, Les graveurs modernes, 1929.

⁴³ Rémy de Gourmont, *Une nuit au Luxembourg*, illustré de bois originaux d'A.-F. Cosyns, Paris, Plicque, 1925.

Decaris (n° 1 377⁴⁴), de Maurice Denis⁴⁵ (Fig. 3), de Louis Jou (n° 1 694⁴⁶), d'Alméry Lobel-Riche (n° 1 849⁴⁷) (Fig. 16) et d'André Suréda (n° 2 162⁴⁸) (Fig. 17).



Fig. 12 Émile Bernard



Fig. 13 Louis Bouquet



Fig. 14 Auguste Brouet



Fig. 15 Antoine-François Cosyns

⁴⁴ Charles Maurras, *Nouveaux Méandres*, gravures au burin d'Albert Decaris, Paris, Éd. du Cadran, 1932.

⁴⁵ Déjà cité.

⁴⁶ *L'Évangile selon saint Matthieu*, trad. Le Maître de Sacy, orné de bois gravés par Louis Jou, Paris, Les Livres de Louis Jou, 1928.

⁴⁷ Oscar Wilde, *Salomé*, eaux-fortes d'Alméry Lobel-Riche, Paris, Devambez, 1930.

⁴⁸ Jérôme et Jean Tharaud, *La Fête arabe*, illustrée par André Suréda, Paris, Lapina, 1926.

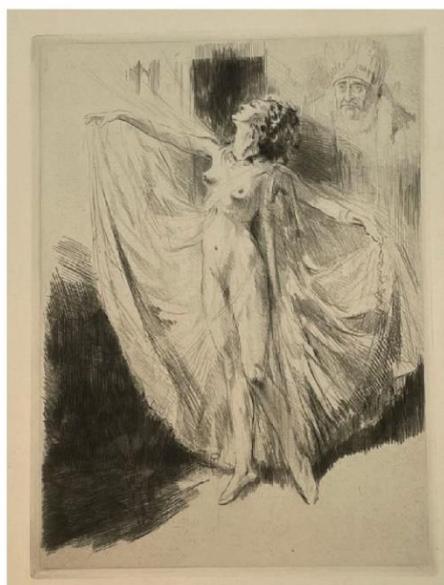


Fig. 16 Alméry Lobel-Riche

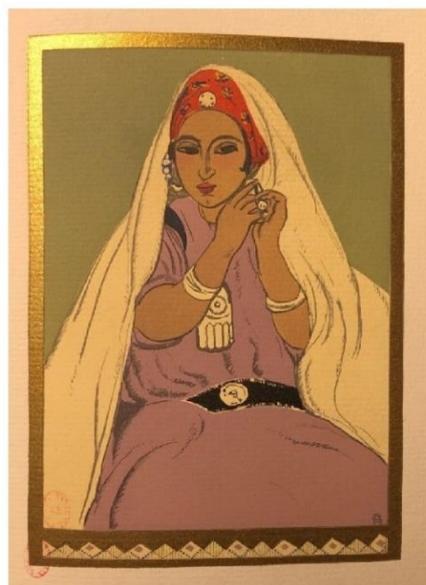


Fig. 17 André Suréda

Ces travaux sont représentatifs de plusieurs « nébuleuses » du secteur (Sch. 10), le groupe « Institut-Beaux-Arts » pour Albert Decaris (Prix de Rome à 18 ans en 1919), Maurice Denis, Émile Bernard et Auguste Brouet, la nébuleuse de la « S.G.B.O. » (la Société de la Gravure sur Bois Originale) pour Paul Baudier, Louis Bouquet, Antoine-François Cosyns et Louis Jou, le groupe « Art Déco », versant Académistes (Sch. 10), pour André Suréda et le groupement dit « Grand public » pour Alméry Lobel-Riche.

Les illustrations des Académistes respectent de manière générale des « canons » en termes de structure graphique, le plus souvent ceux de la perspective classique (Fig. 12, 14, 15, 16 et 17, par exemple), ou d'autres inspirés de gravures anciennes, en particulier de la Renaissance (Fig. 3 et 13 par exemple). Elles se différencient donc à ce titre des images issues des autres secteurs. Pour nommer cette famille de factures caractéristique du secteur, nous avons retenu, très simplement, le terme d'« académisme », un terme qu'utilisaient à l'époque les critiques d'art et de bibliophilie positionnés chez les Esthètes lorsqu'ils évoquaient les travaux d'un Émile Bernard⁴⁹ ou d'un Auguste Brouet.

⁴⁹ Les travaux d'Émile Bernard pendant l'entre-deux-guerres n'ont rien en commun avec ceux de Pont-Aven.

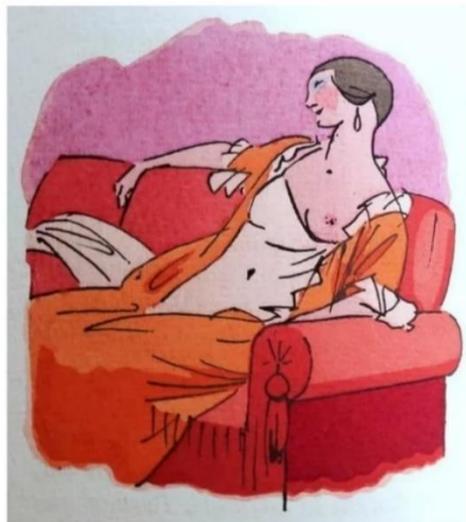


Fig. 18 Carlègle



Fig. 19 Henri Mirande



Fig. 20 Pascin

On peut enfin identifier une famille de factures d'images spécifique au secteur des Hédonistes. Elle se définit en référence aux illustrations de Jean Bruller, le futur Vercors en littérature, (n° 1 168⁵⁰), de Carlègle (n° 1 196⁵¹) (Fig. 18), d'Albert Dubout (n° 1 456⁵²), de Pierre Falké⁵³ (Fig. 4), de Gus Bofa (n° 1 578⁵⁴), de Joseph Hémard (n° 1 609⁵⁵), de Lucien

⁵⁰ Jean Bruller, *21 recettes de mort violente*, illustrations de Jean Bruller, Paris, Creuzevault, 1926.

⁵¹ Gabriel Soulages, *Des riens*, illustrations de Carlègle, Paris, Mornay, 1926.

⁵² François Rabelais, *Gargantua*, illustrations d'Albert Dubout, Paris, Gibert Jeune, 1935.

⁵³ Déjà cité.

⁵⁴ Thomas de Quincey, *L'Assassinat considéré comme un des beaux-arts*, illustrations de Gus Bofa, Paris, Eos, 1930.

⁵⁵ Georges Courteline, *Les Gaietés de l'escadron*, illustrations de Joseph Hémard, Paris, Javal et Bourdeaux, 1926.

Jaquelux (n° 1 679⁵⁶), d'Henri Mirande (n° 1 951⁵⁷) (Fig. 19), de Pascin (n° 1 994⁵⁸) (Fig. 20) et de Jacques Touchet (n° 2 186⁵⁹) (Fig. 21).

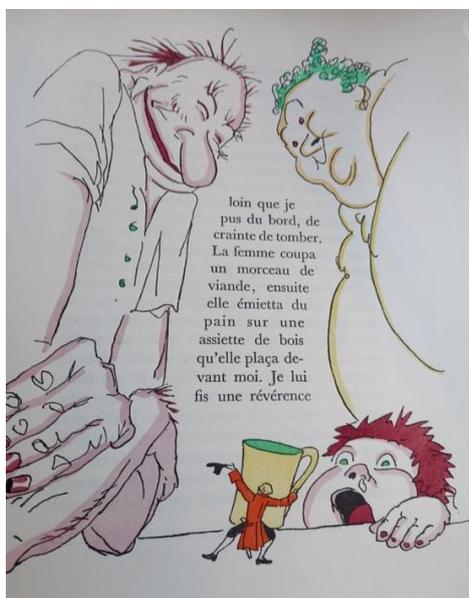


Fig. 21 Jacques Touchet

La plupart des artistes cités, Gus Bofa, Albert Dubout, etc., appartiennent à la nébuleuse des « Dessinateurs et humoristes » (Sch. 10), avec trois exceptions, Pascin, positionné à l'extrémité chez les Hédonistes de la nébuleuse dite de « L'École de Paris » (Sch. 10), et Carlègle et Lucien Jaquelux appartenant à l'ensemble « Grand public ». Ces illustrateurs ont en général débuté leur carrière dans la presse ou les illustrés populaires. Leur facture d'image est un dessin simplifié, proche de la caricature, apte bien sûr à illustrer des textes humoristiques mais pas seulement : voir par exemple Pierre Falké, Fig. 4, pour un texte d'aventure. Pour désigner cette facture d'image typique du secteur, nous avons retenu le terme de « schématisation »⁶⁰ en référence notamment à son utilisation à l'époque par le critique de bibliophilie Raymond Hesse pour désigner précisément ce mode d'expression graphique :

⁵⁶ Félicien Champsaur, *Le Bandeau d'Éros*, illustrations de Lucien Jaquelux, Paris, Ferenczi, 1925.

⁵⁷ Gaston Chérau, *Monseigneur voyage*, illustrations d'Henri Mirande, Paris, Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*), 1931.

⁵⁸ André Warnod, *Trois petites filles dans la rue*, dessins en couleurs de Pascin, Paris, La Fanfare de Montparnasse, 1925.

⁵⁹ Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, illustré par J. Touchet, Paris, Kra, 1929.

⁶⁰ Nous avons retenu lors de la thèse le terme de « schématisation ». Nous employons désormais celui de « schématisation ».

Certains ont été aiguillés dans cette voie [le schématisme] par un désir de simplification et de recherche décorative [...], d'autres ont été surtout guidés par un génie de caricaturiste qui les poussait en supprimant les traits jugés inutiles à donner une impression plus puissante, plus vivante, du personnage qu'ils voulaient ancrer dans nos esprits. Gus Bofa a eu, en ce sens, une importance particulière⁶¹.

2.2.3 *Le relevé des factures d'images pratiquées*

Nous avons donc défini quatre familles de factures d'images, l'écriture picturale, la reconstruction, l'académisme et la schématisme, en référence, chacune, à une dizaine d'ouvrages de la période.

Le relevé de la facture d'image pratiquée par un artiste dans un livre illustré s'effectue par comparaison entre la structure graphique des illustrations de ce livre et celles de cet ensemble de références (quarante ouvrages).

Cette opération est nécessairement qualitative. Le résultat est cependant assez fiable, étant donné les écarts assez larges de structure graphique entre les quatre familles (voir le Sch. 1 par exemple).

La facture d'une illustration ou celle, en moyenne, d'un livre illustré est souvent un panachage entre les quatre factures-types. La facture moyenne d'image observée sur un ouvrage est donc exprimée par des pourcentages de chaque facture-type. Ce point sera précisé à propos des informations collectées dans la banque de données.

2.3 Le choix du noir et blanc ou de la couleur

Le choix par l'artiste et/ou par l'éditeur du noir et blanc ou de la couleur pour un livre illustré est souvent associé au choix d'une technique de création des images (gravure, dessin, collage, photographie, etc.) et d'une technique de reproduction de ces images pour l'impression et la diffusion de l'ouvrage.

Nous avons souhaité, dans un premier temps, dresser une cartographie de l'usage du noir et blanc ou de la couleur au travers du champ en faisant abstraction de ces questions techniques, quitte ensuite à y revenir pour interpréter les résultats obtenus.

⁶¹ Raymond Hesse, *Le Livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, Grasset, 1929, p. 47.

Une collecte de données a donc été effectuée selon cette typologie binaire (noir et blanc ou couleur), une typologie plus simple et plus objective que celle développée pour les factures d'images. Précisons cependant sa mise en œuvre.

La plupart des livres sont illustrés sans ambiguïté en noir ou en couleurs. Il y a cependant des cas intermédiaires. Ils ont été pris en compte de la manière suivante :

- Un ouvrage comportant un frontispice en couleurs et des illustrations dans le texte en noir et blanc est classé « en couleurs » compte tenu de l'importance attachée au frontispice d'un livre, sa « vitrine » en quelque sorte.
- Inversement, l'utilisation d'une couleur de trait sombre, marron ou bistre foncé par exemple, fait classer un ouvrage en noir et blanc dès lors que la teinte n'est pas utilisée pour rendre les volumes.

Ces quelques règles permettent de classer tous les livres dans l'une ou l'autre catégorie.

2.4 L'exploitation d'une base de données

Cette étude quantitative sur la forme des illustrations est menée en exploitant une base de données publiée sur HAL en tant qu'une annexe au document de présentation déjà cité⁶². Cette base, en version v2 (2023), est un tableau Excel de 1 246 lignes et 33 colonnes compilant les caractéristiques au sens large d'un « échantillon » de 1 243 ouvrages représentatif de l'ensemble des productions de l'édition littéraire illustrée française de 1925 à 1935.

Le domaine éditorial précisément couvert par cette base, le mode de constitution de l'« échantillon » de 1 243 ouvrages et la représentativité de cet échantillon vis-à-vis du domaine éditorial couvert font l'objet d'un exposé et d'un examen critique dans le document de présentation⁶³. Nous ne reprenons donc pas ici ces divers points.

Compte tenu de la période couverte par la base de données, 1925-1935, les cartographies établies dans cette étude ne sont valables, *stricto sensu*, que pour cette période.

Toutes les données compilées dans la base sont exprimées sous forme chiffrée. Il est donc possible de l'exploiter de manière statistique.

Nous détaillons dans les paragraphes qui suivent les données compilées dans cette base pertinentes pour cette étude.

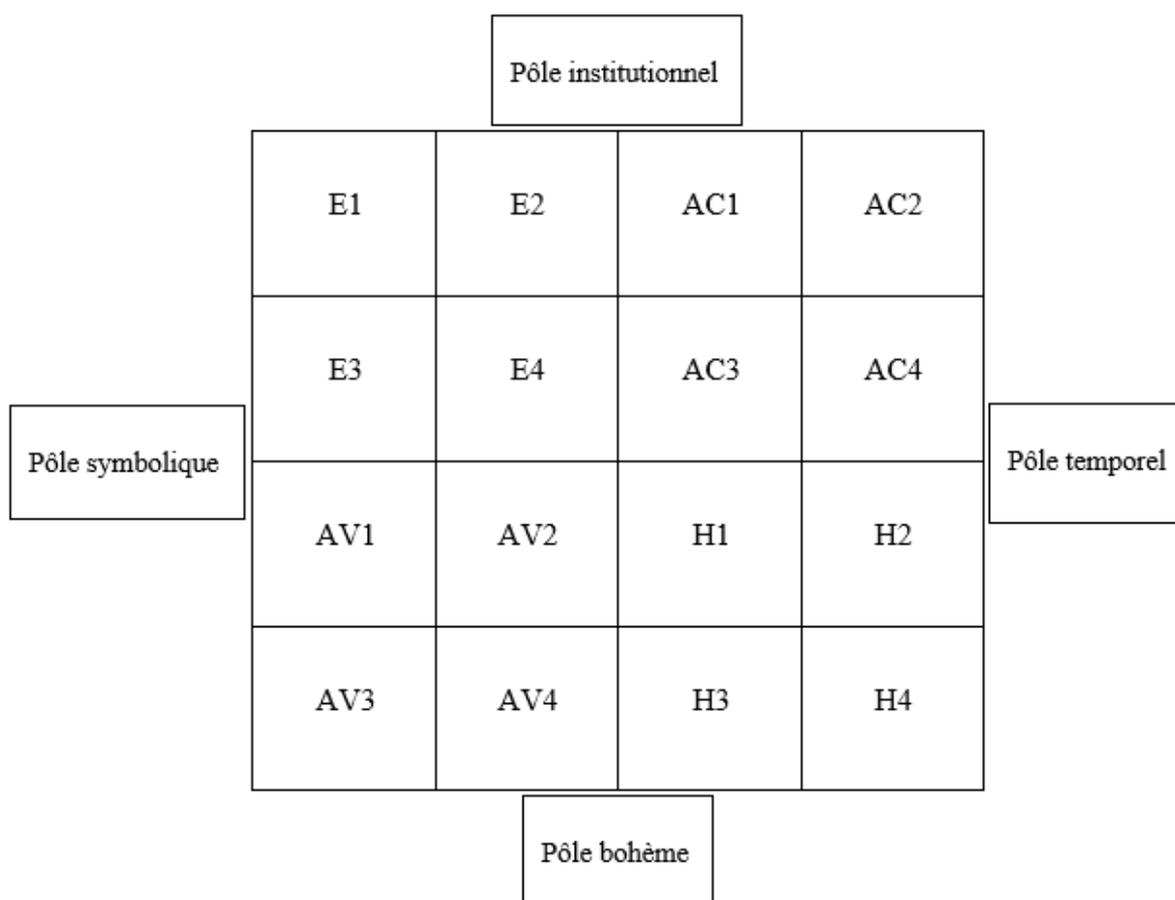
⁶² Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*.

⁶³ *Ibid.*, p. 3-9 et p. 19-26.

2.4.1 La position de l'illustrateur dans la structure du champ

La base de données compile (colonne H du tableau Excel) les positions dans la structure du champ des 138 illustrateurs des 1 243 ouvrages faisant partie de l'échantillon retenu⁶⁴. Ces positions, établies à une date moyenne de 1930, sont issues de la figure 18 de la thèse, « La structure du champ de l'illustration en 1930 »⁶⁵ (Sch. 10 en annexe) et des commentaires descriptifs associés. Elles sont définies dans la base par un code désignant l'appartenance de l'artiste à l'un des quatre secteurs de la structure (Avant-garde, AV, Esthètes, E, Académistes, AC, Hédonistes, H) et, encore plus précisément, à l'un des 16 sous-secteurs du champ selon le Sch. 2 ci-dessous⁶⁶.

Sch. 2 Les 16 sous-secteurs de la structure du champ



⁶⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

⁶⁵ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 649. Cette figure est jointe en annexe sans les commentaires associés.

⁶⁶ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, hal-03273691v2, art. cit., p. 12.

Il faut noter que la base de données couvre la période d'édition de 1925 à 1935 alors que les positions des illustrateurs dans leur champ sont fournies à la date centrale de 1930. Il est donc fait l'hypothèse que le positionnement de ces artistes a peu varié sur la période considérée de part et d'autre de cette position centrale. Les analyses menées dans la thèse sur divers corpus tendent à montrer qu'une telle hypothèse est fondée pour les années 1925-1935. Elle serait en revanche inadaptée pour l'entre-deux-guerres dans son ensemble⁶⁷. La période d'édition retenue pour la base de données, 1925-1935, a donc été choisie en cohérence avec celle de validité de la structure du champ de l'illustration.

Les positions des illustrateurs dans la structure peuvent, enfin, être éventuellement complétées ou précisées par une donnée complémentaire également compilée (colonne I) dans la base : l'appartenance de l'artiste à l'une ou l'autre des « nébuleuses » ou groupements socio-esthétiques d'artistes apparaissant sur la figure 18 (Sch. 10 en annexe).

2.4.2 *Les factures d'images*

La base de données compile pour les 1 243 ouvrages la facture d'image pratiquée par l'artiste évaluée selon la procédure expliquée ci-dessus et exprimée sous la forme de 4 coefficients EP, R, A et S dont la somme est nécessairement égale à 1. Les colonnes L à O fournissent ces coefficients :

- Colonne L « EP » : coefficient d'« écriture picturale ».
- Colonne M « R » : coefficient de « reconstruction ».
- Colonne N « A » : coefficient d'« académisme ».
- Colonne O « S » : coefficient de « schématisation ».

2.4.3 *L'usage du noir et blanc ou de la couleur*

La colonne P de la base répertorie pour les 1 243 ouvrages l'utilisation du noir et blanc (N) ou de la couleur (C) évaluée selon la procédure expliquée ci-dessus. Cette colonne comporte un chiffre 1 pour le noir et blanc et un chiffre 0 pour la couleur.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

3 Une cartographie des factures d'images

Nous rendons compte des résultats de l'exploitation statistique de la base de données pour les factures d'images.

3.1 Répartition par secteur

Le Sch. 3 ci-dessous présente la répartition des factures d'images par secteur. Cette répartition a été établie en calculant à l'aide de la base de données la facture moyenne des ouvrages produits sur chaque secteur. Seules les proportions des deux premières factures-types « majoritaires » observées sur la zone considérée sont mentionnées selon les codes EP (écriture picturale), R (reconstruction), A (académisme) et S (schématisme).

Sch. 3 Les factures d'image pratiquées par secteur du champ

<p>Esthètes</p> <p>84 % R</p> <p>11 % A</p>	<p>Académistes</p> <p>64 % A</p> <p>33 % R</p>
<p>Avant-garde</p> <p>64 % EP</p> <p>34 % R</p>	<p>Hédonistes</p> <p>54 % S</p> <p>23 % A et R</p>

Ce schéma confirme qu'une famille de factures 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 le schématisme chez les Hédonistes. Cette majorité est cependant toute relative, en particulier pour le schématisme chez les Hédonistes (54 % S).

Ce constat d'une facture-type majoritaire par secteur n'est que la conséquence des modalités de définition des quatre factures-types, en référence, pour mémoire, à une sélection d'ouvrages issus de chaque secteur. Le résultat le plus intéressant en fait de cette analyse statistique, c'est, pour chaque secteur, l'identification de la ou des factures-types minoritaires et leur niveau d'occurrence, ce qui permet de qualifier le panachage observé entre les secteurs

en termes de facture d'image. Nous commentons rapidement ce phénomène avant de l'examiner de manière plus détaillée au niveau des sous-secteurs.

L'écriture picturale est certes majoritaire dans l'Avant-garde (64 %) mais la reconstruction, caractéristique des illustrations d'Esthètes, atteint un taux significatif (34 %). Il y a donc un panachage important entre ces deux secteurs, du moins dans le sens « Esthètes vers Avant-garde ». En revanche, la « porosité » entre l'Avant-garde et les Académistes ou les Hédonistes est faible ou nulle. Il n'y a aucune pratique significative, en effet, de l'académisme ou du schématisme dans l'Avant-garde ($A+S < 2\%$).

Chez les Esthètes, la reconstruction domine très largement (84 %). Le panachage dans ce secteur se fait essentiellement avec les Académistes (11 % d'académisme). C'est en fait le schématisme qui arrive en troisième position (5 %). Le panachage avec l'Avant-garde, dans le sens « Avant-garde vers Esthètes » (une « influence » du graphisme de l'Avant-garde sur celui des Esthètes), est quasi nul. La même observation est faite chez les Académistes et les Hédonistes. Autrement dit, l'écriture picturale (Salvador Dali, André Masson, Yves Tanguy, etc.) est vraiment une spécificité de l'Avant-garde, même si cette facture n'est pas la seule pratiquée dans ce secteur.

L'académisme est bien sûr majoritaire chez les Académistes (64 %). Le taux de reconstruction est cependant important (33 %). Il y a donc un panachage dans les deux sens entre les Esthètes et les Académistes, l'« influence » des Esthètes étant prédominante (il n'y a que 11 % d'académisme chez les Esthètes).

La distribution des factures chez les Hédonistes est complexe à appréhender globalement. Nous la décrirons mieux avec les données par sous-secteur. On peut simplement observer que le graphisme des illustrations chez les Hédonistes est sous une double « influence », celle des Esthètes et celle des Académistes (la reconstruction et le schématisme sont tous deux à 22-23 %).

Pour le champ dans son ensemble, la reconstruction, caractéristique des Esthètes (Jean-Gabriel Daragnès, André Derain, Jean-Émile Laboureur, Henri Matisse, etc.), arrive largement en tête avec plus de 50 % d'occurrence, même « partielle ». C'est donc la facture d'image caractéristique des illustrations de l'entre-deux-guerres.

3.2 Répartition par sous-secteur

Cette topologie des factures pratiquées peut être affinée en examinant la répartition des factures d'images par sous-secteur du champ selon le Sch. 4⁶⁸. Ayant largement présenté précédemment des ouvrages caractéristiques des quatre factures-types, nos commentaires et nos exemples dans ce paragraphe porteront essentiellement sur les usages dans chaque secteur de factures « minoritaires ».

Sch. 4 Les factures d'image par sous-secteur du champ

Pôle institutionnel					
	E1 (100 % R)	E2 (80 % R) (20 % A)	AC1 68 % A 32 % R	AC2 (60 % A) (40 % R)	
	E3 95 % R 3 % A	E4 81 % R 13 % A	AC3 63 % A 33 % R	AC4 73 % A 27 % R	
Pôle symbolique	AV1 50 % EP 49 % R	AV2 60 % EP 40 % R	H1 66 % S 27 % R	H2 55 % A 23 % R	Pôle temporel
	AV3 (-)	AV4 82 % EP 9 % R	H3 82 % S 12 % A	H4 (64 % S) (20 % A)	
Pôle bohème					

L'écriture picturale (EP) domine relativement dans tous les sous-secteurs de l'Avant-garde⁶⁹. Il s'agit pour mémoire de la facture d'image caractéristique des illustrations

⁶⁸ Les chiffres apparaissant dans les sous-secteurs E1, E2, AC2, AV3 et H4 sont placés entre parenthèses compte tenu de la représentativité limitée de l'échantillon d'œuvres répertoriées dans la base pour ces 5 zones de la structure. Cf. la note descriptive présentant la base de données : Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit., p. 19-22.

⁶⁹ La base de données ne comporte aucun artiste relevant du sous-secteur AV3 : *loc. cit.*

surréalistes, abstraites, etc. Le taux élevé de cette facture-type dans le secteur AV4 (82 %) est à relier au positionnement dans cette zone d'André Masson (Sch. 10), un artiste particulièrement actif en illustration.

On observe cependant une nette extension de la reconstruction (R) – pour mémoire majoritaire dans le secteur des Esthètes – dans les deux sous-secteurs AV1 et AV2 limitrophes de ce secteur, avec dans ces deux zones des taux (R) de l'ordre de 40 à 50 %. La reconstruction a notamment été pratiquée par des artistes comme Marcel Gromaire ou Édouard Goerg situés au sein de la nébuleuse de l'« École de Paris » – une nébuleuse rassemblant des expressionnistes et des réalistes – dans le sous-secteur AV2 (Sch. 10). Certaines des illustrations de Pablo Picasso (secteur AV1, Sch. 10) relèvent également de la reconstruction à l'instar des dessins néo-classiques sur le thème du peintre et son modèle joints au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (n° 2 007⁷⁰). Une part des travaux des surréalistes, enfin, fait montre d'un certain panachage entre reconstruction et écriture picturale, d'où les taux assez élevés de reconstruction observés dans ces deux sous-secteurs.

L'occurrence de graphismes relevant de l'académisme ou du schématisme est faible ou nulle dans la plupart des sous-secteurs de l'Avant-garde, même dans les zones avoisinant les secteurs où ces factures-types dominant. Le sous-secteur AV4 fait un peu exception avec un taux d'académisme de 9 %. Cette bizarrerie est à relier à quelques travaux alimentaires d'illustration réalisés par le jeune peintre Gaston-Louis Roux (par exemple n° 2041⁷¹), sans rapport avec ses créations de l'époque, proches du surréalisme⁷². Cette analyse fine au niveau des sous-secteurs confirme donc que la porosité des frontières entre l'Avant-garde et les secteurs des Hédonistes et des Académistes est très faible.

La reconstruction (R) domine très largement (plus de 80 %) dans toutes les zones du secteur des Esthètes. C'est l'académisme qui arrive en seconde position en particulier dans les deux sous-secteurs E2 (Aristide Maillol) et E4 limitrophes du secteur des Académistes, avec des taux (A) de facture académique de 10 à 20 %. La zone E4 recouvre tout ou partie de trois

⁷⁰ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso, avant-propos d'Albert Besnard, Paris, A. Vollard, 1931.

⁷¹ Prosper Mérimée, *Lettres libres à Stendhal*, illustrations de Gaston-Louis Roux, Paris, Aux Éd. de la Grenade, 1927.

⁷² Ce point renvoie au principe de constitution de la base de données. Dès lors en effet qu'un artiste est incorporé dans l'échantillonnage de la base, celle-ci couvre tous les ouvrages que cet artiste a illustré et qui ont paru entre 1925 et 1935, y compris ceux qui peuvent être considérés comme non-représentatifs de son œuvre de création. Ce sont les statistiques qui définissent la facture d'image représentative d'un secteur ou d'un sous-secteur.

nébuleuses (Sch. 10), le « réalisme poétique » (André Dunoyer de Segonzac, Jean-Gabriel Daragnès, etc.), l'« École de Paris » (Robert Antral, etc.) et le groupe « Art-Déco » (François-Louis Schmied etc.). Figurent également au sein de ce sous-secteur les illustrateurs dénommés « généralistes » comme Clément Serveau ou François-Martin Salvat⁷³. Ces derniers, positionnés à proximité de la frontière avec les Académistes, adaptaient leur facture d'image (reconstruction ou académisme) au texte à illustrer (roman contemporain ou texte classique par exemple). C'est parmi tous ces groupes d'artistes que l'on peut observer une pratique occasionnelle ou partielle d'une facture académique, ce qui explique les taux constatés.

Nous avons signalé, ci-dessus, une « extension » de la reconstruction vers le secteur de l'Avant-garde. 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 E3, firent occasionnellement l'usage d'une facture d'écriture picturale (par exemple : n° 1 856⁷⁴), associé en général à une courte période de proximité avec les 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. On peut l'associer à un effet d'hystérésis lié au parcours diachronique dans le champ d'un certain nombre d'artistes provenant historiquement du secteur des Hédonistes et positionnés au cours des années 1925-1935 chez les Esthètes, particulièrement au sein du sous-secteur E4 (6 % de schématisme). On peut citer dans ce cas, à titre d'exemple, certains des travaux de Jean-Gabriel Daragnès ou de Charles Martin (par exemple n° 1 897⁷⁵).

L'académisme (A) est majoritaire dans les quatre sous-secteurs des Académistes. On observe cependant à peu près 30 % de 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 secteur (Sch. 10) comme celle de l'« Institut-Beaux-Arts » – c'est le cas pour Bernard Naudin par exemple : voir 1 975⁷⁶ –, de la « S.G.B.O. » (la Société de la Gravure sur Bois Originale), avec l'exemple de Jean Lébédéff

⁷³ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 655.

⁷⁴ Philippe Soupault, *Corps perdu*, illustrations de Jean Lurçat, Paris, Au Sans Pareil, 1926.

⁷⁵ Jules Laforgue, *Pierrot fumiste*, illustrations de Charles Martin, Paris, Émile-Paul frères, 1927.

⁷⁶ Edgar Allan Poe, *Le Scarabée d'or*, trad. de Baudelaire, illustrations de Bernard Naudin, Paris, Martin Kaelin, 1929.

(voir : 1 797⁷⁷), ou encore de la zone supérieure de la nébuleuse « Grand Public » – le cas d'Antoine Calbet, par exemple –. Il s'applique aussi aux ouvrages des illustrateurs « généralistes » du secteur comme Constant Le Breton ou Renefer, localisés comme leurs homologues Esthètes près de la frontière entre les deux secteurs. Corrélativement, il n'y a pas de zone au sein des Académistes où les illustrations relèvent, statistiquement parlant, d'un « quasi-pur » académisme (plus de 80 % de cette facture-type) alors qu'il existe de telles zones pour l'écriture picturale (AV4), pour la reconstruction (tous les sous-secteurs des Esthètes et particulièrement E3) et pour le schématisme (H3). Cette analyse par sous-secteurs confirme donc le panachage important en termes de facture d'image entre les Esthètes et les Académistes, avec une « influence » de la reconstruction s'étendant à tout le secteur.

Il existe également une certaine pratique, au sein des Académistes, du schématisme. Ce constat est cependant très limité globalement et restreint au seul sous-secteur AC3 (4 % S), limitrophe, chez les Hédonistes, de la nébuleuse des « Dessinateurs et humoristes », celle-là même où le schématisme domine (Sch. 10). Il concerne quelques artistes comme Fernand Siméon (par exemple 2 148⁷⁸) dont les travaux ont bien des points communs avec ceux des « dessinateurs » de cette dernière nébuleuse.

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 Berthommé Saint-André, Édouard Chimot, Léon Courbouleix, etc.) s'étend en fait sans discontinuité du secteur des Académistes à celui des Hédonistes (Sch. 10). Les illustrateurs positionnés dans cette zone étaient des artistes chevronnés spécialisés sur le créneau lucratif des ouvrages légers ou érotiques. Leurs illustrations relevaient bien, majoritairement, de l'académisme, mais dans une variante « affadie » et « stéréotypée » : voir notamment tous les travaux d'Édouard Chimot (par exemple 1 266⁷⁹). Le schématisme et la reconstruction (22-

⁷⁷ Auguste Gilbert de Voisins, *Le Bar de la Fourche*, bois originaux de Jean Lébédéff, Paris, Fayard, *Le Livre de demain*, 1932.

⁷⁸ Paul Arène, *Jean-des-figues*, bois en couleurs de Fernand Siméon, Paris, chez l'artiste, 1927.

⁷⁹ Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, illustrations d'Édouard Chimot, Paris, Devambez, 1925.

23 % chacun) n'arrivent ici qu'en second rang. En bref, le sous-secteur H2 est un cas particulier en ce sens que la facture-type dominante n'est pas celle majoritaire sur le secteur.

La schématisation domine bien évidemment dans les trois autres sous-secteurs (H1, H3, H4) où se situent notamment (Sch. 10) la nébuleuse des « Dessinateurs et humoristes » (Gus Bofa, Pierre Falké, Albert Dubout etc.) ainsi que l'extrémité de la nébuleuse de l'« École de Paris » (Pascin, Frans Masereel, etc.). La part de reconstruction est notable (27 % R) au sein du sous-secteur H1, proche des Esthètes, et concerne la plupart des acteurs de cette zone (pour Pierre Falké, par exemple, voir 1 494⁸⁰). Nous avons signalé la part, limitée, de schématisation observée chez les Esthètes, en particulier dans le sous-secteur E4 (6 % S). Nous observons ici le phénomène inverse mais plus marqué (27 % R). On peut donc parler d'une sorte de pontage entre les deux sous-secteurs, comme on peut le dire à propos des sous-secteurs AC4 et H2.

On ne détecte aucune trace d'écriture picturale parmi les illustrations des Hédonistes, même à proximité de l'Avant-garde. La frontière entre les deux secteurs s'avère donc étanche dans les deux sens. Ce constat, comme tous ceux présentés dans cette analyse « brute », sera à interpréter⁸¹.

3.3 Effets de champ et des dispositions

Après avoir brossé le panorama des factures d'image pratiquées « collectivement » dans la structure du champ, c'est-à-dire par secteur, sous-secteur ou par nébuleuse, on peut s'interroger sur le caractère personnel, propre à un artiste, de la pratique d'une facture-type donnée ou d'un spectre particulier de factures, tout en ayant bien en tête les modalités de définition de ces factures-types. 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 de l'Avant-garde, des Esthètes, des Académistes, de la zone H2 des Hédonistes et du « reste » de

⁸⁰ Francis Carco, *Les Vrais de vrai*, illustrations de Pierre Falké, Paris, Au Sans Pareil, 1928.

⁸¹ Si certains avant-gardistes ont débuté leur carrière dans la presse satirique, par exemple, on ne retrouve aucune trace dans leurs œuvres ultérieures de cette expérience passée, *a contrario* de ce que l'on peut observer chez certains Esthètes.

ce secteur (le secteur des Hédonistes « moins » la zone H2) pratiquent majoritairement la facture caractéristique de la zone considérée (l'écriture picturale dans l'Avant-garde, etc.). Tous les artistes-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 étayer ce constat, nous avons procédé à des calculs d'écart-types de répartition des quatre factures-types sur chaque zone⁸². L'avant-garde apparaît comme une région un peu moins homogène que les trois autres. La même analyse menée aux bornes de la nébuleuse principale du secteur, les surréalistes, montre en revanche son homogénéité en termes de facture d'écriture picturale.

Il découle de cette analyse que la facture d'image principale pratiquée par un artiste à un moment donné est l'un des éléments permettant, si nécessaire, de déterminer son secteur d'appartenance dans la structure du champ.

L'autre conclusion de cette étude est que les effets de champ sont bien évidemment prépondérants en matière de facture d'image pratiquée : la position d'un illustrateur dans la structure détermine largement la facture-type ou le panachage de factures-types qu'il pratique. Les dispositions propres à chaque artiste n'interviennent donc ici qu'en second rang, par alignement de ces dispositions sur leurs positions. On peut cependant déceler un certain rôle des dispositions de chaque artiste sur les factures-types « secondaires » qu'il pratique. Nous avons signalé par exemple le cas d'anciens « Hédonistes » parvenus chez les Esthètes et pratiquant alors partiellement ou occasionnellement le schématisme.

3.4 Synthèse

Quatre familles de factures – ou structure graphique – d'images ont été définies en référence, chacune, à une dizaine d'ouvrages illustrés de l'entre-deux-guerres et aux illustrations associées. Ces quatre factures-types ont été nommées l'écriture picturale, la reconstruction, l'académisme et le schématisme en référence notamment à des termes employés à l'époque par des artistes ou par des critiques.

L'exploitation de la base de données a permis de cartographier l'usage de ces quatre factures-types d'images au travers du champ. Les résultats correspondants sont synthétisés sur

⁸² Nous commentons ici les résultats de ces calculs mais n'avons pas jugé utile de les joindre à ce document.

chez les Esthètes et de manière significative dans la zone H2 des Hédonistes, près du pôle temporel, dans une variante affadie ou stéréotypée. Cette zone peut dès lors être considérée comme une « extension » du secteur académique. Le schématisme, enfin, ce graphisme simplifié proche de la caricature, domine sur le « reste » du secteur des Hédonistes, en particulier au sein de la nébuleuse des « Dessinateurs et humoristes »⁸³. Une influence limitée de ce mode d'expression peut être détectée chez les Esthètes (flèche jaune sur le Sch. 5).

Cette étude confirme globalement que les effets de champ sont prépondérants en matière de facture d'image pratiquée : la position d'un illustrateur dans la structure détermine largement la facture-type ou le panachage de factures-types qu'il pratique.

4 Une cartographie de l'usage du noir et blanc ou de la couleur

Nous rendons compte des résultats de l'exploitation statistique de la base de données pour l'usage du noir et blanc ou de la couleur.

4.1 Répartition par secteur

Le Sch. 6 ci-dessous présente la répartition par secteur de l'usage du noir et blanc ou de la couleur, exprimé en pourcentages d'ouvrages en noir et blanc. Ces pourcentages ont été calculés en faisant pour chaque secteur la moyenne dans la base de données du nombre d'ouvrages en noir et blanc.

Sch. 6 L'usage du noir et blanc par secteur

Esthètes 52 %	Académistes 69 %
Avant-garde 86 %	Hédonistes 31 %

⁸³ Le Sch. 5 fait apparaître les résultats de l'exploitation de la base de données aux bornes des trois sous-secteurs H1, H3 et H4 (le secteur des Hédonistes « moins » la zone H2).

L'Avant-garde se caractérise par un usage quasi-systématique du noir et blanc (voir à titre d'exemples les Fig. 1 et 5). C'est pratiquement le cas aussi pour les Académistes (Fig. 3 et 12 à 16), mais de manière un peu moins prononcée. La plupart des ouvrages produits par les Hédonistes sont au contraire colorés (Fig. 4 et 18 à 21) et le secteur des Esthètes est, dans son ensemble, partagé (Fig. 2 et 6 à 11).

On observe donc une curieuse répartition des deux usages avec une alliance, au moins apparente, des contraires dans le noir entre l'Avant-garde et les Académistes et une sorte de diagonale de la couleur des Hédonistes jusqu'aux Esthètes⁸⁴.

Le pourcentage moyen de l'usage du noir et blanc sur l'ensemble du champ, c'est-à-dire la moyenne sur les 1 243 titres de la base, est de 55%. Ce chiffre n'est pas nécessairement significatif puisqu'il additionne des noirs que l'on peut considérer comme différents (le noir des Académistes, à relier à la tradition du livre et de la gravure, et le noir de l'Avant-garde, anti-bourgeois et anti-hédoniste, donc anti-couleurs)⁸⁵. La connaissance de ce pourcentage moyen peut cependant s'avérer utile pour étudier l'évolution des pratiques d'illustration entre, par exemple, l'avant 1914 et l'entre-deux-guerres.

4.2 Répartition par sous-secteur

Cette analyse peut être affinée à l'aide du Sch. 7 indiquant les pourcentages d'ouvrages en noir et blanc par sous-secteur⁸⁶.

Toutes les zones de l'Avant-garde s'en tiennent au noir et blanc sauf exceptions. Il n'y a en fait dans l'échantillon représentatif retenu pour l'ensemble du secteur que quelques ouvrages en couleurs illustrés par Valentine Hugo (n° 1 673⁸⁷), par František Kupka (n° 1 705⁸⁸), par Joan Miró (n° 1 954⁸⁹) et par Yves Tanguy (n° 2 166⁹⁰). Pablo Picasso (Sch. 10) n'a illustré qu'en

⁸⁴ Ce constat avait été établi de manière préliminaire lors de la thèse : Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 680-681.

⁸⁵ Nous reviendrons sur ce thème plus loin dans ce document.

⁸⁶ Les chiffres apparaissant dans les sous-secteurs E1, E2, AC2, AV3 et H4 sont placés entre parenthèses compte tenu de la représentativité limitée de l'échantillon d'œuvres répertoriées dans la base pour ces 5 zones de la structure. Cf. la note descriptive présentant la base de données : Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, art. cit., p. 19-22.

⁸⁷ Achim d'Arnim, *Contes bizarres*, illustrations de Valentine Hugo, Paris, Éd. des Cahiers libres, 1933.

⁸⁸ *Le Cantique des cantiques*, 30 aquarelles en couleurs au repérage de František Kupka, Paris, Piazza, 1931. On notera que cet ouvrage 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 associé à cette position de l'artiste au titre des dispositions prises pour garantir la représentativité de l'échantillon d'œuvres retenu.

⁸⁹ Lise Hirtz, *Il était une petite pie*, 8 dessins en couleurs de Joan Miró, Paris, Éd. Jeanne Bucher, 1928.

⁹⁰ Benjamin Péret, *Dormir, dormir dans les pierres*, dessins d'Yves Tanguy, Paris, Éd. surréalistes, 1927. Il existe en fait deux versions de ce livre, l'une en noir et blanc et l'autre aquarellée.

noir et blanc (par exemple n° 2 008⁹¹). Il en est de même pour la plupart des artistes de la nébuleuse surréaliste (Sch. 10), Max Ernst, André Breton lui-même (n° 1 148⁹²), Salvador Dali ou André Masson (par exemple n° 1 930⁹³), pour Marcel Gromaire (par exemple n° 1 563⁹⁴) et Édouard Goerg au titre de la nébuleuse de l' « École de Paris » (Sch. 10) et pour Louis Marcoussis (par exemple n° 1 889⁹⁵, Fig. 5) au titre du groupe des « Fauves et cubistes assagis » dans son extension dans l'Avant-garde (Sch. 10).

Sch. 7 L'usage du noir et blanc par sous-secteur

Pôle institutionnel				
	E1 (75 %)	E2 (66 %)	AC1 64 %	AC2 (75 %)
	E3 82 %	E4 47 %	AC3 71 %	AC4 60 %
Pôle symbolique	AV1 88 %	AV2 87 %	H1 32 %	H2 31 %
	AV3 (-)	AV4 85 %	H3 16 %	H4 (60 %)
Pôle bohème				
	Pôle temporel			

⁹¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, eaux-fortes originales de Picasso, Lausanne, Skira, 1931.

⁹² André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928. Nous considérons que c'est Breton lui-même l'illustrateur de Nadja bien que les photographies jointes au roman soient de différents auteurs.

⁹³ Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Éd. de la galerie Simon [Kahnweiler], 1925.

⁹⁴ Henri Hertz, *Vers un monde volage*, eaux-fortes originales de Marcel Gromaire, Paris, Seheur, 1926.

⁹⁵ Tristan Tzara, *Indicateur des chemins de cœur*, illustrations de Louis Marcoussis, Paris, Éd. Jeanne Bucher, 1928.

Trois des quatre sous-secteurs des Esthètes, E1, E2 et E3, affichent également des taux élevés de noir et blanc. On observe donc une sorte de « couronne extérieure » chez les Esthètes, allant du pôle symbolique (E3) au pôle institutionnel (E2) au sein de laquelle la plupart des artistes n'ont en fait illustré qu'en noir, à l'instar de :

- André Derain (par exemple Fig. 8), Raoul Dufy ou Henri Matisse (par exemple Fig. 10) pour la nébuleuse des « Fauves et cubistes assagis » (Sch. 10) (sous-secteur E3),
- Marc Chagall au titre de la nébuleuse de l'« École de Paris » dans sa partie la plus proche du pôle symbolique (Sch. 10) (sous-secteur E3),
- Jean-Émile Laboureur (Fig. 2 par exemple) pour la nébuleuse du « Réalisme poétique », également dans sa partie la plus proche du pôle symbolique (Sch. 10) (E3 également).
- Pierre Bonnard (par exemple Fig. 6) au titre de la nébuleuse des « Nabis esseulés » (Sch. 10) (sous-secteur E1),
- Aristide Maillol (par exemple Fig. 9), un artiste isolé pour mémoire près du pôle institutionnel de la structure (Sch. 10) (sous-secteur E2),

Le sous-secteur E4 en revanche arbore un penchant marqué pour la coloration (53 % de couleur). Celle-ci est exubérante au sein de la nébuleuse « Art Déco » (Sch. 10) avec les travaux de Georges Barbier (par exemple n° 1 045⁹⁶), Robert Bonfils, Umberto Brunelleschi, Georges Lepape, Charles Martin, Sylvain Sauvage (par exemple n°2 061⁹⁷), François-Louis Schmied (Fig. 11) ou Gerda Wegener. La couleur est également largement présente dans d'autres nébuleuses de la zone comme celle du « Réalisme poétique » (Sch. 10). Des peintres comme, par exemple, Foujita (par exemple n° 1 515⁹⁸), Pierre Laprade, Mathurin Méheut (par exemple n° 1 945⁹⁹), Othon Friesz, Jean Picart le Doux ou Kees van Dongen (par exemple n° 2 204¹⁰⁰), n'ont illustré qu'en couleurs ou majoritairement en couleurs. Il en est de même pour bon nombre des professionnels de l'illustration de cette nébuleuse à l'instar de Chas Laborde, de Jean-Gabriel Daragnès (Fig. 7 par exemple), d'André Dignimont, de Mariette Lydis (par exemple

⁹⁶ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, illustrations de Georges Barbier, Paris, Le Vasseur, 1934.

⁹⁷ Henri de Régnier, *Le Mariage de minuit*, illustrations de Sylvain Sauvage, Paris, Plicque, 1926.

⁹⁸ Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, eaux-fortes en couleurs de Foujita, Paris, Excelsior, 1927.

⁹⁹ André Savignon, *Les Filles de la pluie*, lithographies originales de Mathurin Méheut, Paris, Mornay, 1934.

¹⁰⁰ Victor Margueritte, *La Garçonne*, illustrations de Kees van Dongen, Paris, Flammarion, 1926.

n° 1 869¹⁰¹), de Jean Oberlé ou de Marcel Vertès (par exemple n° 2 216¹⁰²). Daragnès, par exemple, s'était fait une spécialité *Au cœur fleuri* d'ouvrages illustrés en couleurs par la technique des bois au repérage¹⁰³. 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 colorée¹⁰⁴.

De nombreux artistes positionnés dans ce sous-secteur E4 ne s'exprimèrent cependant – majoritairement ou uniquement – qu'en noir et blanc. Ils appartiennent pour la plupart à la nébuleuse du « Réalisme poétique » (Sch. 10) et sont en général des adeptes des diverses techniques de gravure, ne concevant leur art qu'en noir et sans l'intervention d'un tiers¹⁰⁵. On peut citer les cas de Roger Grillon et de Jean-Alexis Morin-Jean (par exemple n° 1 965¹⁰⁶) pour la gravure sur bois, de Luc-Albert Moreau (par exemple n° 1 958¹⁰⁷), de Marie Laurencin et de Maurice de Vlaminck¹⁰⁸ pour la lithographie ou encore d'Hermine David (par exemple n° 1 653¹⁰⁹), de Démétrios Galanis et d'André Dunoyer de Segonzac (par exemple n° 2 094¹¹⁰) au titre de l'eau-forte et de la pointe sèche. Segonzac, qui gravait ses plaques pour l'eau-forte sur le motif, est certainement l'archétype de ces peintres-graveurs n'illustrant qu'en noir.

L'usage de la couleur dans ce sous-secteur E4 est donc légèrement majoritaire, statistiquement parlant, 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 des Académistes affichent à peu près 70 % d'ouvrages en noir et blanc. Ce constat statistique recouvre, comme chez les Esthètes, des pratiques diverses. Au sein du sous-secteur AC1, soit essentiellement de la nébuleuse « Institut-Beaux-Arts » (Sch. 10), on trouve notamment les travaux de graveurs inconditionnels du noir et blanc comme

¹⁰¹ Ovide, *L'Art d'aimer*, illustrations de Mariette Lydis, Paris, Govone, 1931.

¹⁰² Colette, *La Vagabonde*, illustrations de Marcel Vertès, Paris, À la Cité des Livres, 1927.

¹⁰³ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 286, 308, 325 et 345.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 469 et p. 693-712.

¹⁰⁵ 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).

¹⁰⁶ André Gide, *La Porte étroite*, bois originaux de Jean-Alexis Morin-Jean, Paris, Fayard, *Le Livre de Demain*, 1934.

¹⁰⁷ Francis Carco, *Images cachées*, lithographies de Luc-Albert Moreau, Paris, La Roseraie, 1928.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ Jean Giraudoux, *Elpénor*, pointes sèches d'Hermine David, Paris, Émile-Paul frères, 1926.

¹¹⁰ Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, illustrations d'André Dunoyer de Segonzac, Lyon, les XXX de Lyon, 1929.

Bernard Naudin (par exemple n° 1 975¹¹¹) ou Albert Decaris (par exemple (n° 1 377¹¹²), mais également les œuvres de Maurice Denis (par exemple n° 1 384¹¹³) (Fig. 22 ci-après), illustrées pour la plupart¹¹⁴ 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 (sous-secteur AC2), édités notamment par Ambroise Vollard, sont, en revanche, en majorité des gravures sur bois « néo-Renaissance » en noir (par exemple n° 1 088¹¹⁵).



Fig. 22 Maurice Denis

La nébuleuse de la « S.G.B.O. »¹¹⁶ est la composante principale présente au sein du sous-secteur AC3 (Sch. 10). La plupart de ses acteurs, des graveurs sur bois, préféraient le noir et blanc à l'instar de Paul Baudier (n° 1 055)¹¹⁷, de Louis Bouquet (n° 1 130)¹¹⁸ (Fig. 13),

¹¹¹ Edgar Allan Poe, *Le Scarabée d'or*, trad. de Baudelaire, illustrations de Bernard Naudin, Paris, Martin Kaelin, 1929.

¹¹² Charles Maurras, *Nouveaux Méandres*, gravures au burin d'Albert Decaris, Paris, Éd. du Cadran, 1932. Albert Decaris est un lauréat, à 18 ans, du Prix de Rome 1919 en gravure, spécialisé dans la technique noble du burin.

¹¹³ *Le Livre de Tobie*, trad. de la Vulgate par le Maître de Sacy, illustrations de Maurice Denis, Paris, chez Jacques Beltrand, 1929.

¹¹⁴ La Fig. 3 (en noir) constitue en ce sens un contre-exemple parmi les ouvrages illustrés par Maurice Denis.

¹¹⁵ Saint-François d'Assise, *Les Petites Fleurs*, illustrations d'Émile Bernard, Paris, Ambroise Vollard, 1928.

¹¹⁶ Pour mémoire le sigle de la Société de la Gravure sur Bois Originale.

¹¹⁷ Numa Denis Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, illustré de bois gravés par Paul Baudier, Paris, Hachette, 1925.

¹¹⁸ Gérard de Nerval, *Balkis et Salomon*, bois gravés de Louis Bouquet, Paris, À l'enseigne du Pot Cassé, 1928.

d'Antoine-François Cosyns (n° 1 313)¹¹⁹ (Fig. 15), d'Henry Chapront, de Charles-Jean Hallo, de Jean Lébédoff (par exemple n° 1 797¹²⁰), de Jules-Léon Perrichon ou de Fernand Siméon. Se rattachent à cette même nébuleuse la plupart des intervenants pour la collection de vulgarisation littéraire de Fayard¹²¹, *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 (n° 1 166¹²²) (Fig. 14), 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 Maurice de Becque (par exemple n° 1 073¹²³), de Pierre Brissaud ou d'André Suréda (par exemple n° 2 162¹²⁴) (Fig. 17)., 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 (par exemple n° 1 694¹²⁵).

Une majorité des artistes relevant du sous-secteur AC4 et notamment ceux appartenant à la partie supérieure de la nébuleuse « Grand Public » (Sch. 10), comme Luc Lafnet ou Alméry Lobel-Riche (par exemple n° 1 849¹²⁶) (Fig. 16), illustraient essentiellement en noir et blanc. D'autres au contraire, comme Paul-Émile Bécât (par exemple n° 1 068¹²⁷) ou Antoine Calbet, pratiquèrent la 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 presque. Un lien pourra évidemment être effectué avec l'aspect commercial et grand

¹¹⁹ Rémy de Gourmont, *Une nuit au Luxembourg*, illustré de bois originaux d'A.-F. Cosyns, Paris, Plicque, 1925.

¹²⁰ Auguste Gilbert de Voisins, *Le Bar de la Fourche*, bois originaux de Jean Lébédoff, Paris, Fayard, *Le Livre de demain*, 1932.

¹²¹ La série concurrente du *Livre moderne illustré*, centrée, elle, chez les Esthètes.

¹²² Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, eaux-fortes originales d'Auguste Brouet, Paris, Les graveurs modernes, 1929.

¹²³ Montesquieu, *Lettres persanes*, illustrations de Maurice de Becque, Paris, La Lampe d'Or, 1925.

¹²⁴ Jérôme et Jean Tharaud, *La Fête arabe*, illustrée par André Suréda, Paris, Lapina, 1926.

¹²⁵ *L'Évangile selon saint Matthieu*, trad. Le Maître de Sacy, orné de bois gravés par Louis Jou, Paris, Les Livres de Louis Jou, 1928.

¹²⁶ Oscar Wilde, *Salomé*, eaux-fortes d'Alméry Lobel-Riche, Paris, Devambez, 1930.

¹²⁷ René Boylesve, *Le Parfum des Îles Borromées*, eaux-fortes en couleurs de Paul-Émile Bécât, Paris, Piazza, 1933.

public des activités de la zone. Le fait marquant est la propension à l'usage de la couleur des artistes du sous-secteur H2 comme Carlègle (par exemple n° 1 196¹²⁸) (Fig. 18), Louis Berthommé Saint-André (par exemple n° 1 098¹²⁹), Édouard Chimot (par exemple 1 266¹³⁰) ou Léon Courbouleix, appartenant pourtant à la même nébuleuse « Grand Public » que des Académistes comme Alméry Lobel-Riche qui, eux, étaient des tenants du noir et blanc. On peut voir là un marqueur relatif, au sein de cette nébuleuse, de la frontière entre les Académistes et les Hédonistes. On observera toutefois que le sous-secteur AC4, proche du pôle temporel ou commercial, était déjà la région la plus « colorée » du secteur des Académistes (60 % de noir, Sch. 7).

Le sous-secteur H1 est dans l'ensemble coloré. Nous avons déjà signalé le « pontage »¹³¹ 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 (par exemple n° 1 493¹³²) (Fig. 4) ou Joseph Hémard (par exemple n° 1 609¹³³). Les albums ou les illustrés des humoristes de la même nébuleuse (les « Dessinateurs et humoristes », Sch. 10) comme Jean Bruller (par exemple n° 1 168¹³⁴), Gus Bofa (par exemple n° 1 572¹³⁵) ou Henri Mirande (par exemple n° 1 951¹³⁶) (Fig. 19), étaient aussi la plupart du temps en couleurs. Le peintre Pascin (nébuleuse de l'« École de Paris », dans son extrémité chez les Hédonistes, Sch. 10) illustre également en couleurs (par exemple n° 1 994¹³⁷) (Fig. 20). Une exception notable dans cette zone H1 et cette dernière nébuleuse, est le cas du graveur sur bois Frans Masereel (Sch. 10) qui, tout au long de sa carrière, ne s'exprima qu'en noir et blanc (par exemple n° 1 918¹³⁸).

Les illustrations des albums du sous-secteur H3 (partie basse de la nébuleuse des « Dessinateurs et humoristes », Sch. 10), des œuvres de Lucien Boucher, d'Albert Dubout (par

¹²⁸ Gabriel Soulages, *Des riens*, illustrations de Carlègle, Paris, Mornay, 1926.

¹²⁹ Pierre L'Arétin, *Les Ragionamenti*, illustrations de Louis Berthommé Saint-André, Paris, Briffaut, 1935.

¹³⁰ Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, illustrations d'Édouard Chimot, Paris, Devambe, 1925.

¹³¹ Jean-Michel Galland, *thèse cit.*, p. 661.

¹³² Auguste Gilbert de Voisins, *Le Bar de la Fourche*, illustré de bois en couleurs gravés d'après les aquarelles de Pierre Falké, Paris, L'Artisan du Livre, imprimé par J.-G. Daragnès, 1928.

¹³³ Georges Courteline, *Les Gaietés de l'escadron*, illustrations de Joseph Hémard, Paris, Javal et Bourdeaux, 1926.

¹³⁴ Jean Bruller, *21 recettes de mort violente*, illustrations de Jean Bruller, Paris, Creuzevault, 1926.

¹³⁵ Henri Béraud, *Le Martyre de l'obèse*, illustrations de Gus Bofa, Paris, Émile-Paul frères, 1925.

¹³⁶ Gaston Chéreau, *Monseigneur voyage*, illustrations d'Henri Mirande, Paris, Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*), 1931.

¹³⁷ André Warnod, *Trois petites filles dans la rue*, dessins en couleurs de Pascin, Paris, La Fanfare de Montparnasse, 1925.

¹³⁸ Blaise Cendrars, *Pâques à New York*, illustrations de Frans Masereel, Paris, Kieffer, 1926.

exemple n° 1 456¹³⁹) ou de Jacques Touchet (par exemple n° 2 186¹⁴⁰) (Fig. 21), 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, 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 (par exemple n° 1 679¹⁴¹) et/ou par Fabius Lorenzi (par exemple n° 1 853¹⁴²) 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 populaire.

Cette analyse fine par sous-secteur et par nébuleuse permet donc de mieux cerner à la fois les contrastes et les continuités de l'usage du noir ou de la couleur entre les quatre secteurs.

4.3 Effets de champ et des dispositions

4.3.1 *Le noir ou la couleur : un choix propre à chaque illustrateur*

On peut tout d'abord s'interroger sur le caractère propre à chaque illustrateur de l'usage de la couleur ou du noir et blanc. Pour répondre à cette question, nous avons exploité la base de données en classant les artistes en trois catégories :

- Les illustrateurs en noir N, définis comme ayant illustré en noir et blanc plus de 66 % de leurs ouvrages,
- Les illustrateurs en couleurs C, définis comme ayant illustré en couleurs plus de 66 % de leurs ouvrages,
- Les illustrateurs intermédiaires N/C, situés entre les deux premières catégories.

Les résultats de cette analyse effectuée sur les 138 illustrateurs couverts par la base de données sont reportés sur le tableau 1 ci-dessous.

80 % environ des illustrateurs ont opté totalement ou majoritairement soit pour le noir soit pour la couleur : le noir par exemple pour André Masson, Jean-Émile Laboureur ou Albert Decaris, la couleur pour François-Louis Schmied, André Suréda ou Albert Dubout. Seuls 20 %

¹³⁹ François Rabelais, *Gargantua*, illustrations d'Albert Dubout, Paris, Gibert Jeune, 1935.

¹⁴⁰ Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, illustré par J. Touchet, Paris, Kra, 1929.

¹⁴¹ Félicien Champsaur, *Le Bandeau d'Éros*, illustrations de Lucien Jaquelux, Paris, Ferenczi, 1925.

¹⁴² Félicien Champsaur, *La Princesse Émeraude*, illustrations de Lorenzi et al., Paris, Ferenczi, 1928.

des artistes avaient une pratique partagée de l'illustration : Jean-Gabriel Daragnès, Louis Jou ou Gus Bofa par exemple.

Tableau 1 Les choix des illustrateurs

Secteur/Illustrateur	N	C	N/C	total
Avant-garde	16	1	2	19
Esthètes	25	16	13	54
Académistes	27	13	4	44
Hédonistes	2	12	7	21
total	70	42	26	138

On retrouve bien évidemment une proportion élevée de praticiens du noir dans l'Avant-garde et chez les Académistes et une proportion élevée d'illustrateurs en couleurs chez les Hédonistes, les Esthètes étant partagés.

Une étude historique menée sur les pratiques du noir ou de la couleur pour un certain nombre d'illustrateurs montre par ailleurs que celles-ci sont en règle générale constantes au cours du temps.

Le choix par un artiste du noir ou de la couleur relève donc, en termes bourdieusiens, de ses dispositions.

4.3.2 Effets de champ et des dispositions

L'examen des Sch. 6 et 7 montre une relative homogénéité en termes d'usage du noir et blanc ou de la couleur dans trois secteurs sur quatre, l'Avant-garde (noir), les Académistes (noir) et les Hédonistes (couleur), ainsi que dans la « couronne extérieure » (sous-secteurs E3, E1 et E2) du secteur des Esthètes (noir). Seul en fait le sous-secteur E4 des Esthètes n'est pas homogène avec un partage des usages.

Ce constat et la prise en compte des analyses menées par des critiques de l'époque sur l'usage du noir ou de la couleur en bibliophilie, notamment celles de Raymond Hesse¹⁴³ et de

¹⁴³ Raymond Hesse, « Le Schématisme et la couleur », dans *Le Livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles, 1918-1928*, Paris, Grasset, 1929, p. 47-50.

Noël Clément-Janin¹⁴⁴, nous ont conduit à identifier des « valeurs chromatiques » propres à chaque secteur :

- le « noir de l'Avant-garde » tel que pratiqué par Pablo Picasso, par les surréalistes, par les abstraits, etc., (Fig. 1 et 5),
- le « noir des Esthètes » correspondant aux pratiques d'Henri Matisse (Fig. 10), d'André Derain (Fig. 8), de Pierre Bonnard (Fig. 6), d'Aristide Maillol (Fig. 9), des peintres-graveurs comme André Dunoyer de Segonzac ou Luc-Albert Moreau, ou des graveurs comme Jean-Émile Laboureur (Fig. 2) ou Hermine David,
- le « noir des Académistes » tel que pratiqué par Émile Bernard (Fig. 12), par les graveurs de la nébuleuse « Institut-Beaux-Arts » comme Albert Decaris ou Auguste Brouet (Fig. 14), par les graveurs sur bois de la S.G.B.O. comme Louis Bouquet (Fig. 13) ou Antoine-François Cosyns (Fig. 15) ou encore par Alméry Lobel-Riche (Fig. 16) au titre de la nébuleuse « Grand public »,
- la « couleur des Hédonistes » correspondant aux pratiques des « Dessinateurs et humoristes » comme Pierre Falké (Fig. 4), Albert Dubout, Henri Mirande (Fig. 19) ou Jacques Touchet (Fig. 21) et des artistes de la nébuleuse « Grand public » comme Édouard Chimot ou Carlègle (Fig. 18),
- la « couleur des Esthètes » telle que pratiquée par les artistes de la zone « Art Déco » comme François-Louis Schmied (Fig. 11) ou Sylvain Sauvage, par des peintres coloristes de la nébuleuse du « Réalisme poétique » comme Pierre Laprade, Mathurin Méheut ou Kees Van Dongen et par des illustrateurs de métier comme Chas Laborde ou Jean-Gabriel Daragnès (Fig. 7) pour tout ou partie de leurs travaux.

Toutes ces variantes de noir ou de couleur sont en phase avec les valeurs prévalant dans chaque secteur. Le noir de l'Avant-garde, par exemple, correspond à la conception anti-bourgeoise et anti-hédoniste de l'illustration dominant dans cette zone. Celui, à l'opposé, des Académistes est en phase avec leur respect de la tradition du livre et de l'illustration, où la gravure en noir domine. La couleur des Hédonistes correspond à leur orientation plus commerciale et divertissante. Le noir des Esthètes est, pour faire bref, un intermédiaire entre

¹⁴⁴ Noël Clément-Janin, « Chapitre XI La couleur », dans *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, Paris, Kieffer, 1931-1932, p. 213-236 ; Noël Clément-Janin, « Exposition internationale des arts décoratifs ; le livre et ses éléments », dans *L'Art vivant*, n°16, 15 août 1925, p. 26-32.

celui de l'Avant-garde et celui des Académistes. Quant à la couleur des Esthètes, elle a une vocation décorative et esthétique que n'a pas ou bien moins celle des Hédonistes.

Ces valeurs chromatiques étant identifiées, on peut dire que toutes les zones de la structure montrant une relative homogénéité en termes d'usage du noir et blanc ou de la couleur (trois secteurs sur quatre et la « couronne extérieure » (E3, E1 et E2) du secteur des Esthètes) sont des régions où les effets de champ dominant, avec un alignement, statistiquement parlant, des dispositions des artistes sur leurs positions.

Le sous-secteur E4, pour mémoire divisé (47 % de noir, Sch. 7) apparaît, au contraire, comme une zone où les dispositions des artistes priment, avec un alignement, pour les uns, sur le noir des Esthètes (les peintres-graveurs comme André Dunoyer de Segonzac et les graveurs comme Hermine David) et, pour les autres, sur la « couleur » des Esthètes (les artistes « Art Déco », des peintres coloristes, etc.).

L'usage du noir ou de la couleur, ou plutôt celui des différentes valeurs chromatiques identifiées, est donc globalement régi par des effets de champ à l'exception du sous-secteur E4 où les effets des dispositions des artistes dominant.

4.4 Synthèse

La répartition de l'usage du noir et blanc ou de la couleur à travers le champ est résumée par le Sch. 8.

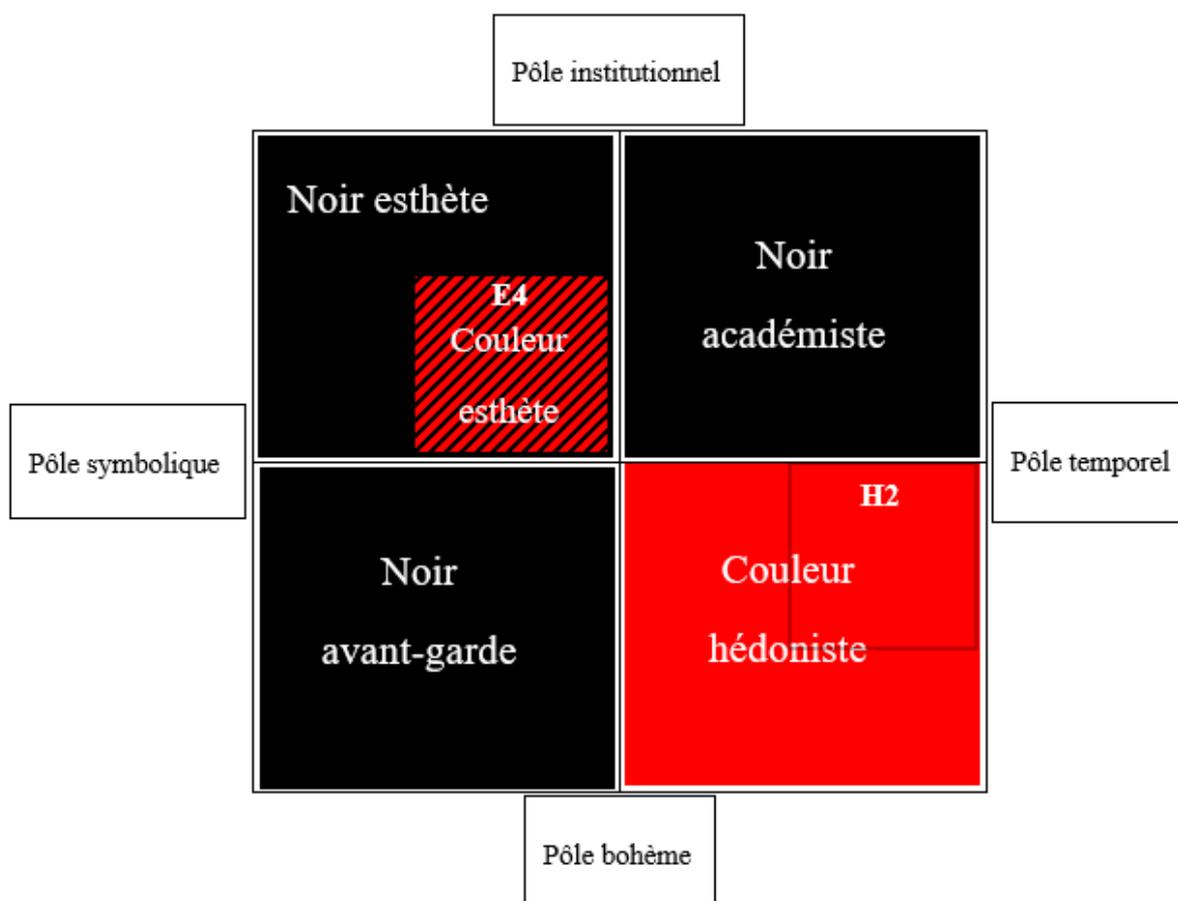
Les illustrations en noir dominant à 86 % dans l'Avant-garde (les surréalistes, les abstraits, etc.), à 81 %¹⁴⁵ dans une couronne « extérieure » chez les Esthètes (Henri Matisse, André Derain, Pierre Bonnard, Aristide Maillol) et à 69 % chez les Académistes (la nébuleuse « Institut- Beaux-Arts », Albert Decaris par exemple, les graveurs sur bois de la S.G.B.O.).

La couleur domine au contraire à 69 % chez les Hédonistes (zone en rouge sur le Sch. 8), sans différenciation entre la zone H2 (69 % de couleur) et le reste du secteur, contrairement à la répartition des factures d'images.

La zone E4 des Esthètes (la nébuleuse du « Réalisme poétique », André Dunoyer de Segonzac ou Jean-Gabriel Daragnès, la zone « Art Déco », François-Louis Schmied par exemple) est globalement divisée (47 % de noir) (zone rayée rouge et noir sur le Sch. 8).

¹⁴⁵ Ce chiffre a été obtenu en calculant le taux moyen de noir sur le secteur des Esthètes « moins » le sous-secteur E4.

Sch. 8 L'usage du noir et blanc ou de la couleur



On observe donc une curieuse répartition en X des deux usages que l'on peut interpréter en identifiant des valeurs chromatiques propres à chaque secteur. Le noir de l'Avant-garde, anti-bourgeois et anti-hédoniste, s'oppose à celui des Académistes, conforme à la tradition. Sur l'autre diagonale, deux valeurs chromatiques coexistent, ou s'affrontent, chez les Esthètes et s'opposent à la couleur des Hédonistes, commerciale et divertissante.

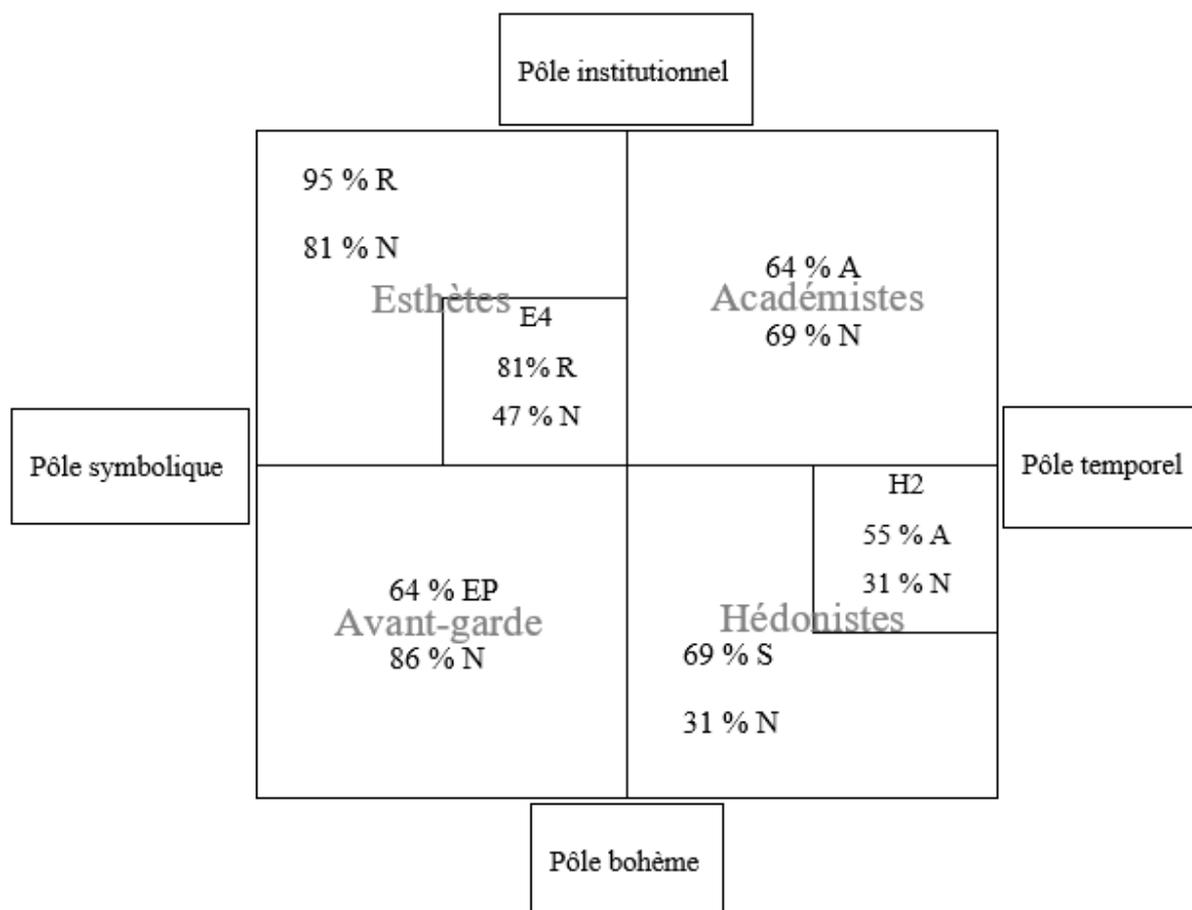
L'usage du noir ou de la couleur, ou plutôt celui des différentes valeurs chromatiques identifiées, est globalement régi par des effets de champ à l'exception cependant du sous-secteur E4 chez les Esthètes où les effets des dispositions des artistes dominent.

Comme pour les factures d'images, ce tableau contrasté de la répartition du noir et de la couleur doit être nuancé par l'existence d'exceptions, de panachages et de continuités. C'est le cas bien sûr pour la continuité des noirs de l'Avant-garde aux Esthètes et des Esthètes aux Académistes. C'est le cas aussi pour la couleur entre les Hédonistes et les Esthètes. Sans compter les exceptions individuelles comme le cas de Maurice Denis, un coloriste chez les Académistes, ou de Frans Masereel, un graveur en noir chez les Hédonistes.

5 Synthèse générale sur la forme des illustrations

Nous reprenons sur le Sch. 9 ci-dessous les résultats simplifiés des études de répartition menées pour les factures d'image et l'usage du noir et blanc ou de la couleur.

Sch. 9 La répartition des formes d'illustration



Ne sont reportés sur ce schéma que la facture-type d'image principale pratiquée (EP, R, A, S) dans chaque zone et l'usage du noir N en pourcentage. Deux secteurs ne sont pas homogènes : le secteur des Hédonistes pour les factures d'images et le secteur des Esthètes pour l'usage du noir ou de la couleur. La zone H2 des Hédonistes se distingue par une pratique majoritaire (55 %) de l'académisme alors que le schématisme domine dans le reste du secteur. Inversement, l'usage de la couleur est dominant sur toute la zone (31 % N). Le secteur des Esthètes est quasi-homogène pour les factures d'images (domination de la reconstruction), avec peu de différence entre la zone E4 et le reste du secteur. Cette zone E4 se différencie au contraire en étant partagée pour l'usage du noir et de la couleur (47 % N) alors que le noir domine largement dans le reste du secteur (81 % N).

Globalement, le champ est fortement contrasté pour la forme des illustrations avec une facture-type d'image et une valeur chromatique dominantes dans chaque secteur.

Au-delà de ces contrastes, l'étude menée montre, pour les deux caractéristiques, des panachages et des continuités entre secteurs. Ces continuités peuvent concerner à la fois les factures d'images et l'usage du noir et blanc ou de la couleur, comme entre les Hédonistes et les Esthètes (voir les Sch. 5 et 8) ou entre les Esthètes et les Académistes au niveau de la zone « Art Déco ». Elles peuvent être au contraire limitées à l'une ou l'autre de ces deux caractéristiques, comme l'académisme partagé entre la zone AC4 et la zone H2 (Sch. 5) alors qu'il y a discontinuité pour l'usage du noir ou de la couleur (Sch. 8).

Le spectre de factures-types d'images pratiqué et l'usage du noir ou de la couleur, ou plutôt celui des différentes valeurs chromatiques identifiées, sont globalement régis par des effets de champ. Ce constat est cependant moins avéré pour la zone E4 où les dispositions des artistes priment dans leurs choix pour le noir ou pour la couleur.

6 Version 2 versus version 1

Nous commentons rapidement les évolutions de ce document de travail entre les versions 1 et 2.

Cette révision en version 2 a été effectuée suite à une révision, elle-même en version 2, de la base de données, passée pour mémoire de 1 093 à 1 243 ouvrages. Les motivations et la portée de cette révision de la base sont commentées dans le document descriptif correspondant¹⁴⁶.

L'impact de cette révision de la base sur les résultats chiffrés de répartition des deux caractéristiques étudiées est très faible (on pourra comparer tableau par tableau). La plupart des chiffres de répartition n'évoluent que de quelques pourcents entre les deux versions. L'échantillon « initial » de 1 093 ouvrages était en fait déjà représentatif, du moins pour les deux caractéristiques étudiées. Les apports essentiels de la révision en version 2 de ce document résident en fait dans une présentation plus détaillée des bases théoriques et méthodologiques de cette étude et de ses résultats. Nous les commentons rapidement.

¹⁴⁶ Jean-Michel Galland, *Une approche socio-esthétique de l'illustration de l'entre-deux-guerres : une base de données quantitatives*, document de travail hal-03273691, 2021, rev. 2023. <https://hal.science/hal-03273691v2/document> . Cette base de données est susceptible de remises à jour périodiques correspondant aux v3, v4 etc.

La nécessité d'avoir recours à une typologie des factures d'images propre à cette recherche est justifiée. Les modalités précises de définition des quatre factures-types d'images, l'écriture picturale, la reconstruction, l'académisme et le schématisme sont présentées. La précédente version renvoyait à la thèse et à des définitions théoriques sans caractère opératoire. Des illustrations sont jointes à cette version 2 rendant plus explicite la typologie utilisée.

Les résultats des deux études de répartition, par secteurs et par sous-secteurs, sont présentés de manière plus détaillée qu'en version 1, en affinant souvent ces résultats par « nébuleuse » et avec plus d'exemples¹⁴⁷.

Le caractère « attendu » du constat de dominance d'une facture-type par secteur est souligné explicitement dans ce document en version 2 (page 20), ce qui n'était pas ou moins le cas dans la version précédente.

Les panachages et les continuités entre secteurs pour les deux caractéristiques sont mieux analysés et présentés.

Tous les développements sur les effets de champ et des dispositions pour le choix du noir ou de la couleur sont nouveaux dans ce document en version 2 : l'analyse des choix des 138 illustrateurs répertoriés dans la base, l'identification de valeurs chromatiques propres à chaque secteur, etc.

Les synthèses portant sur la répartition des deux caractéristiques étudiées sont mieux présentées et argumentées.

Ces différents apports de la version 2 de ce document de travail reflètent également les avancées effectuées depuis la thèse dans la construction d'un modèle heuristique, à la fois théorique et expérimental, de l'activité d'illustration pendant l'entre-deux-guerres.

¹⁴⁷ Accessoirement, les résultats de l'étude sur la répartition de l'usage du noir ou de la couleur sont présentés en pourcentages de noir et non de couleur comme dans la version 1.

Sch. 10 La structure du champ de l'illustration en 1930

