Les gravures sur bois des collections Fayard (*Le Livre de demain*) et Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*)

Un témoignage artistique sur l'entre-deux-guerres

The woodcuts from Le livre de demain (Fayard) and Le livre moderne illustré (Ferenczi), an artistic testimony of the interwar years

Jean-Michel Galland

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/540>

DOI : 10.4000/estampe.540

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 38-56

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Jean-Michel Galland, « Les gravures sur bois des collections Fayard (*Le Livre de demain*) et Ferenczi (*Le Livre moderne illustré*) », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 254 | 2016, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/540> ; DOI : 10.4000/estampe.540

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

LES GRAVURES SUR BOIS DES ÉDITIONS LE LIVRE DE DEMAIN (FAYARD) ET LE LIVRE MODERNE ILLUSTRÉ (FERENCZI) : UN TÉMOIGNAGE ARTISTIQUE SUR L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Jean-Michel Galland

Deux collections illustrées de romans contemporains ont été éditées entre 1923 et les années 1950 : *Le Livre de demain* des éditions Fayard et *Le Livre moderne illustré* des éditions Ferenczi¹. Ces deux *collections*², concurrentes, ont vulgarisé la littérature française pour deux à trois générations et la plupart des greniers familiaux renferment encore quelques exemplaires défraîchis de ces ouvrages brochés. Leur succès, à l'époque, provenait notamment de leurs illustrations, des gravures sur bois pour l'essentiel. Ce corpus de gravures est, de loin, le plus important, numériquement, des productions de l'entre-deux-guerres – de l'ordre de dix mille bois originaux, c'est-à-dire dessinés et gravés par le même artiste. Il n'a pourtant pas fait l'objet d'étude jusqu'ici³, s'agissant de gravures d'illustration et d'éditions de vulgarisation. Ce corpus apporte cependant un témoignage significatif de l'activité artistique de l'entre-deux-guerres.

Les maisons d'édition Fayard et Ferenczi, nées au XIX^e siècle, ont débuté, toutes deux, par l'édition populaire puis ont cherché à se diversifier vers l'édition littéraire, Fayard notamment dès 1904 avec la collection de vulgarisation illustrée *La Modern'Bibliothèque* et Ferenczi surtout après 1918. C'est pour poursuivre cette politique de diversification littéraire et remplacer à terme *La Modern'Bibliothèque* qu'Arthème Fayard lança *Le Livre de demain* en février 1923. L'édition en général, et l'édition de luxe en particulier, étaient alors en pleine euphorie⁴. Alors qu'avant 1914 la plupart des gravures sur bois produites en France étaient en couleurs⁵, sous l'influence du Japonisme⁶ et de l'imagerie populaire, la Grande Guerre amena une éclosion

1. Un seul article a paru sur ces collections, sous l'angle de l'histoire de l'édition : Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clé dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, Ferenczi et de Baudinière », *Histoires littéraires*, n° 34, avril-mai 2008, p. 29-52. La collection équivalente de l'éditeur Baudinière n'a duré que quelques années et ne présente pas le même apport artistique que les deux premières.

2. Par commodité, nous utilisons ici les termes de *collection Fayard* pour la collection *Le Livre de demain* de l'éditeur Fayard, de *collection Ferenczi* pour la collection *Le Livre moderne illustré* de l'éditeur Ferenczi et de *collections* pour les deux collections.

3. Jean-Michel Galland, *Les illustrations des collections Le Livre de demain des éditions Fayard et Le Livre moderne illustré des éditions Ferenczi*, mémoire de master 2 en histoire de l'art, université Lumière Lyon 2, 2014, sous la direction du professeur Laurent Baridon.

4. Cette euphorie, voire spéculation, sur les ouvrages de luxe, de 1918 à 1928, est bien mise en évidence par le graphe établi par Antoine Coron sur le nombre d'ouvrages édités par an de 1874 à 1945 : Antoine Coron, « Les Livres de Luxe », *Histoire de l'édition française*, tome 4, *Le Livre concurrent : 1900-1950*, Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), Paris, Fayard, 1991, p. 429.

5. *Le Bestiaire* d'Apollinaire, illustré en 1911 de gravures sur bois en noir et blanc par le jeune Raoul Dufy, ne s'est pas vendu, bien que tiré seulement à quelques 200 exemplaires.

6. Voir par exemple l'article consacré au graveur Prosper-Alphonse Isaac : Émilie Vabre, « Prosper-Alphonse Isaac (1858-1924), graveur sur bois à la manière japonaise », *Nouvelles de l'estampe*, n° 237, hiver 2011-2012, p. 4-21.

III. 1. Couverture du titre : Eugène Dabit, *L'Hôtel du Nord*, bois originaux de Paul Baudier, *Le Livre de demain* n° 137, Fayard, 1934. BnF, Imprimés, 8-Z-23337(137).

d'ouvrages illustrés de gravures sur bois en noir et blanc. Deux raisons peuvent expliquer cette évolution : l'ambiance des romans portant sur la guerre, mieux traduite en noir et blanc⁷, et l'essor, dès 1918, d'une activité d'édition de demi-luxe, comme celle de l'éditeur Mornay, illustrée typographiquement de gravures sur bois en

noir et blanc pour abaisser les coûts. Arthème Fayard sut saisir l'opportunité de cet engouement pour le bois gravé en imitant la présentation des ouvrages de demi-luxe, et le succès du *Livre de demain* – vendu initialement à 2 fr. 50, soit dix fois moins cher que les livres édités par Mornay – fut immédiat. Le large format des ouvrages (235 x 185 mm) et leur couverture (ill. 1), jaune « tango », ornée d'une vignette noire et rouge, symbolisant la diffusion de la littérature⁸, assuraient la visibilité des parutions chez les libraires et l'assurent encore aujourd'hui à l'étal des bouquinistes. Deux cent trente-cinq titres de cette *collection* ont paru de 1923 à 1947, à raison d'un ouvrage par mois, tous illustrés de gravures sur bois en noir et blanc⁹.

7. Parmi les nombreux ouvrages sur la Grande Guerre illustrés principalement de gravures sur bois en noir et blanc, on peut citer : Henri Barbusse, *Le Feu*, 86 compositions de Renefer, Paris, Gaston Boutitte, 1918 (première édition illustrée) et Georges Duhamel, *Vie des martyrs, 1914-1916*, Paris, Mornay, 1919, illustré de gravures sur bois par Jean Lébédoff. Renefer et Jean Lébédoff feront partie des principaux intervenants pour les *collections*.

8. Cette vignette de couverture, que l'on peut qualifier de « vignette d'éditeur », est plutôt de style « Art Nouveau », avec des réminiscences de papier dominoté. Son aspect passéiste et rassurant peut s'interpréter comme un indicateur des lignes éditoriale et artistique de la *collection Fayard*.

9. Une étude bibliographique a été effectuée sur cette *collection Fayard* : Jean-Étienne Huret, *Le Livre de demain de la Librairie Arthème Fayard, Étude bibliographique d'une collection illustrée par la gravure sur bois, 1923-1947*, Tusson, Du Lérot Éditeur, 2011. Les ouvrages des deux *collections* étaient numérotés par les éditeurs et ces numéros dans les *collections* sont précisés dans les références des ouvrages cités.

III. 2. Couverture du titre : André Malraux, *Les Conquérants*, bois et dessins de Constant Le Breton, *Le Livre moderne illustré* n° 166, Ferenczi, 1933, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(166).

L'éditeur concurrent Ferenczi, qui avait su précéder Fayard en 1920 pour lancer une collection littéraire de nouvelles¹⁰, dut, cette fois-ci, rattraper son retard pour faire paraître, au milieu de la même année 1923, la collection équivalente intitulée *Le Livre moderne illustré*. Ferenczi avait sans doute anticipé ce lancement en embauchant dès 1919, comme directeur artistique, un jeune artiste déjà en vogue à l'époque, Clément Serveau (1886-1972). Médaille d'or aux expositions internationales de 1925 et de 1937, cet artiste s'illustra, des années 1920 aux années

1970, en peinture, gravure, conception de billets de banque et de timbres postaux ainsi que dans l'art de la fresque qu'il enseigna à l'École nationale des beaux-arts de Paris dans les années 1930. La collection Ferenczi remporta également un succès durable puisqu'elle passa à deux parutions par mois à partir de l'automne 1928. L'éditeur choisit un format plus maniable et classique que celui de Fayard (210 x 145 mm) et Clément Serveau conçut une vignette de couverture foisonnante, colorée¹¹ et résolument moderniste (ill. 2). Nous l'avons interprétée comme un symbole de la création et de la diversité, à l'image de ce que s'avèrera être la ligne artistique de cette collection, tout au moins par comparaison avec celle de l'éditeur Fayard. Après la période de l'Occupation¹², au cours de laquelle les éditions Ferenczi firent l'objet de mesures d'« aryanisation » sous contrôle allemand, les éditions et la collection *Le Livre moderne illustré* reprirent leurs activités pour quelques années jusqu'à la disparition, dans les années 1960, de la maison d'édition Ferenczi. Le corpus d'illustrations étudié ici, celui des trois cent soixante-

10. Les *Œuvres inédites* devanceront ainsi les *Œuvres libres* de Fayard.

11. La couleur de la vignette variait à chaque parution. Lorsque la collection passa à des illustrations – en couleurs en fait avec une surimpression d'une couleur unique – la couleur de la vignette de couverture et celle des illustrations étaient souvent assorties.

12. Les collections Fayard et Ferenczi constituent deux « cas d'école » en histoire de l'édition sous l'Occupation, exemplaires quant à l'articulation entre édition, littérature, illustration et politique. Un article à paraître traitera de cet aspect des collections. Nous n'aborderons donc pas ici, du moins directement, le devenir des collections ni celui de leurs illustrateurs pendant cette période.

III. 3. Bois p. 125, François Mauriac, *Le Fleuve de feu*, d'après les bois gravés par Clément Serveau, *Le Livre moderne illustré* n° 38, Ferenczi, 1926, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(38).

six ouvrages de la *collection* parus pendant l'entre-deux-guerres jusqu'à l'Occupation, est constitué, pour l'essentiel¹³, de gravures sur bois (ill. 3), avec la particularité de comporter une part de gravures en couleurs pendant les années 1928 à 1935 (ill. 4).

Les lignes éditoriales des deux *collections*, qui rééditaient des romans d'auteurs « maison » et surtout d'autres éditeurs, notamment Grasset¹⁴, sont assez proches, avec une forte présence d'auteurs de l'Académie Française ou de lauréats des Prix Goncourt, Femina, etc. La *collection*

Ferenczi se démarque cependant par une plus grande « ouverture », notamment politique, et une « modernité »¹⁵ littéraire plus affirmée. Les trois premiers auteurs de la *collection Fayard* sont l'académicien Georges Duhamel, l'écrivain et dramaturge Henri Duvernois¹⁶ et l'académicien Henry Bordeaux, un proche d'Arthème Fayard. Les équivalents chez Ferenczi sont la romancière Lucie Delarue-Mardrus et les académiciens André Maurois et François Mauriac. Des auteurs comme Louis-Ferdinand Céline, Blaise Cendrars, André Malraux, Irène Némirovsky, Henry Poulaille¹⁷, Raymond Radiguet ou Stefan Zweig¹⁸

13. Le relevé détaillé des diverses techniques d'illustration utilisées pour la *collection Ferenczi*, gravures sur bois en noir et blanc, gravures sur bois en couleurs, techniques diverses (dessins au trait, etc.) souvent en couleurs, puis retour aux strictes gravures sur bois en noir et blanc de 1936 à 1939, est fourni en référence donnée en note 3. Compte tenu des fréquences de parution, les gravures sur bois, en noir et blanc ou en couleurs, sont majoritaires dans ce corpus.

14. Gallimard refusa de céder ses droits à Fayard et à Ferenczi. Il manque donc à ces *collections*, dans leur entreprise de vulgarisation littéraire, un certain nombre d'auteurs et de romans-clefs de la période, même si Fayard et Ferenczi purent négocier directement avec certains auteurs « Gallimard » la réédition d'œuvres antérieures, comme *La Porte étroite* d'André Gide.

15. « Modernité » entendue au sens d'une appréciation actuelle, certainement subjective, de la littérature sélectionnée.

16. Également collaborateur de la maison Fayard, où il a notamment dirigé la collection *Les Œuvres libres*.

17. Nous citons le cas de l'écrivain libertaire Henry Poulaille comme exemple de l'« ouverture » politique de la *collection Ferenczi*.

18. Il y a très peu d'auteurs étrangers dans les deux *collections*. Les romans de Stefan Zweig parus dans la *collection Ferenczi* font partie des exceptions.

III. 4. Bois p. 69, Georges Duhamel, *Le Prince Jaffar*, bois originaux en couleurs de Jean Moreau, *Le Livre moderne illustré* n° 153, Ferenczi, 1932, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(153).

III. 5 (à droite). Bois p. 43, David Garnett, *La Femme changée en renard*, bois originaux de Jean Lébédoff, *Le Livre de demain* n° 114, Fayard, 1932, BnF, Imprimés, 8-Z-23337(114).

n'ont été réédités que par *Le Livre moderne illustré*. Nous commenterons également plus loin dans cet article l'« ouverture » artistique plus marquée de la collection *Ferenczi* dirigée par un artiste, Clément Serveau, alors que cette fonction de direction artistique était assurée chez Fayard par l'éditeur lui-même ou son directeur de collection.

DE JEAN-GABRIEL DARAGNÈS À CLÉMENT SERVEAU : DES GRAVEURS DE L'ÉDITION DE LUXE

Ayant pris l'initiative du lancement de ces collections de vulgarisation illustrées de gravures sur bois, Fayard put choisir ses illustrateurs, même s'ils étaient très sollicités en 1923. Cet éditeur joua la carte de la « légitimité », faisant appel à des graveurs renommés, pour assurer l'audience de sa nouvelle collection. Le premier numéro du *Livre de demain*, *Gaspard* de René Benjamin, fut illustré par Renefer, qui s'était fait connaître pour ses gravures de guerre¹⁹. Pendant la vingtaine d'années de parution de la collection, Fayard sollicita principalement Jean Lébédoff²⁰ (ill. 5), Renefer²¹, que nous venons de citer,

¹⁹. Voir note 7 ci-dessus.

²⁰. Jean Lébédoff, 1884-1972, a fui la Russie tsariste en 1909. Pratiquant essentiellement la gravure sur bois, il illustra pour Fayard de nombreux titres du *Livre de demain* puis, dans les années 1950, des ouvrages de Daniel-Rops.

²¹. Jean Constant Raymond Fontanet, dit Renefer, 1879-1957, fut peintre, graveur, illustrateur et professeur de dessin et de gravure. Son œuvre est marqué par ses qualités de dessinateur. Il travailla pour les deux collections.

Charles-Jean Hallo²², Louis-William Graux²³, Jean-Alexis Morin-Jean²⁴ (ill. 6), Roger Grillon²⁵, Constant Le Breton²⁶, Gérard Cochet²⁷ et de nombreux autres artistes – plus d'une cinquantaine en tout – pour un ou quelques titres, comme le peintre Robert Louis Antral (1895-1939), le graveur professionnel Paul Baudier (1881-1962), Jacques Beltrand (1874-1977), qui présida la société des Peintres-graveurs français (SPGF)²⁸, le graveur Paul-Émile Colin (1867-1949), l'un des précurseurs, avec Beltrand, du nouveau bois gravé, Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950), bien connu comme graveur et éditeur²⁹, le peintre et graveur André Deslignères (1880-

1968), le peintre et affichiste Guy Dollian (1887-1964), les illustrateurs ou humoristes Pierre Falké (1884-1947), Hermann-Paul (1864-1940), Valentin Le Campion (1903-1952), Georges Le Meilleur (1861-1945), Sem (1863-1934), Louis Touchagues (1893-1974), etc. La plupart de ces artistes étaient

22. Charles-Jean Hallo, 1882-1969, était illustrateur et affichiste. Il fonda, par ailleurs, le Musée de la Vènerie à Senlis et en fut le premier conservateur. Ses affiches pour les compagnies ferroviaires sont particulièrement connues. Il ne grava que pour la collection *Fayard*.

23. Louis-William Graux, 1889-1962, fut peintre, décorateur, illustrateur et professeur de dessin dans l'enseignement public. Il œuvra pour Fayard et pour Ferenczi.

24. Formé à l'École du Louvre, Jean-Alexis Morin-Jean, 1877-1940, était archéologue. Il fut conservateur-adjoint du Musée de Fontainebleau. Peintre et graveur d'estampes, il pratiqua peu l'illustration, sauf pour *Le Livre de demain*.

25. Établi à Saint-Paul-de-Vence puis dans les Corbières, Roger Grillon, 1881-1938, peignait avec un style proche de celui de Paul Cézanne. Il était également graveur et illustrateur. Il illustra des romans des deux collections.

26. Constant Le Breton, 1895-1985, a été peintre, notamment portraitiste, graveur et illustrateur pour les divers niveaux de l'édition. Il travailla pour Fayard et pour Ferenczi.

27. Gérard Cochet, 1888-1969, fut peintre, notamment de la Marine, pratiqua toutes les techniques de gravure, fut un illustrateur prolifique et professeur à l'Académie Ranson. Il forma à la gravure plusieurs jeunes artistes dont Michel Ciry. Il œuvra pour les deux collections.

28. Jacques Beltrand présida la SPGF de 1933 à 1946.

29. Jean-Gabriel Daragnès joua un rôle particulier dans le renouveau du livre illustré en général pendant l'entre-deux-guerres et, dans les années 1920, dans le renouveau du bois gravé. Il a notamment fondé avec Pierre Mac Orlan les éditions *La Banderole*.

III. 6. Bois p. 70, Colette, *L'Entrave*, bois originaux de Jean-Alexis Morin-Jean, *Le Livre de demain* n°176, Fayard, 1937, BnF, Tolbiac, 8-Z-23337(176).

membres de la société de la gravure sur bois originale (SGB0)³⁰ pendant la période d'activité de cette société soit sensiblement jusque dans les années 1930 et ont contribué dans les années 1920 à divers mouvements de renouveau de la gravure comme celui lancé en 1922 sous l'égide de la galerie *Le Nouvel Essor*³¹ y participaient Beltrand, Deslignères, Grillon, Hermann-Paul, Lébédoff, Le Breton... ou comme *La Jeune Gravure contemporaine*³² lancée en 1928 par Gérard Cochet notamment, en marge de la société des Peintres-graveurs français.

Clément Serveau rencontra plus de difficultés, au moins au lancement de sa *collection*, pour s'assurer le concours des graveurs nécessaires et dut intervenir lui-même pour la moitié des premières parutions. Mais quand Fayard fit travailler Foujita (1886-1968) pour illustrer *Le Roi Pausole* de Pierre Louÿs (ill. 7), Clément Serveau eut recours aux services d'une autre figure de la Rotonde, Dignimont (1891-1965), pour illustrer Francis Carco (ill. 8). Outre ses propres interventions dans *Le Livre moderne illustré*, qui durèrent jusque dans les années 1950, Clément Serveau fit appel à quelques-uns des mêmes graveurs que Fayard³³ (Renefer, Cochet, Grillon, Graux, Le Breton, Antral...) ainsi qu'à François-Martin Salvat³⁴,

30. Comme le montre le répertoire sur cette Société : Agnès de Belleville de Vorges, *Dictionnaire des graveurs de la société de la Gravure sur bois originale (SGB0), 1911-1935 : sociétaires et invités français et étrangers*, Paris, L'Échelle de Jacob, 2001.

31. Il s'agissait alors, en 1922, du renouveau de la gravure sur bois ; d'autres artistes et illustrateurs renommés ont participé à ce mouvement, comme Carlgègle ou Démétrios Galanis, mais, très vite, ces artistes abandonnèrent la gravure sur bois et n'interviendront pas pour les collections.

32. En 1928, ce mouvement de jeunes graveurs s'intéressait à toutes les techniques de gravures, et seuls quelques-uns, dont Gérard Cochet, continuèrent à pratiquer la gravure sur bois notamment pour les collections *Fayard* et *Ferenczi*.

33. Il n'y avait donc pas d'exclusive entre les deux éditeurs et la plupart des illustrateurs ont travaillé soit pour l'une, soit pour l'autre des collections.

34. François-Martin Salvat, 1892-1974, fut peintre, graveur, illustrateur et décorateur de théâtre. Il a été directeur artistique chez Grasset. Il n'intervint que pour *Ferenczi*.

III. 7. Bois p. 4, Pierre Louÿs, *Les Aventures du roi Pausole*, bois originaux de Tsuguharu Foujita, *Le Livre de demain* n° 36, Fayard, 1925, BnF, Imprimés, 8-Z-23337(36).

à Michel Jacquot³⁵, à l'humoriste Henri Mirande (1877-1955), au graveur Georges Tcherkessoff (1900-1943), à l'illustrateur et décorateur Paul Jacob-Hians (1884-1967), etc. Il sollicita également, de manière plus limitée, des artistes comme le peintre et graveur Jacques Boullaire (1893-1976), le peintre et illustrateur Germain Delatousche (1898-1966), le graveur et futur président de la SPGF Pierre Dubreuil³⁶ (1891-1970), le peintre et illustrateur Émilien Dufour (1896-1975), le peintre Léopold Lévy (1882-1966), l'illustrateur et graveur Pierre Lissac (1878-1955), le peintre, graveur et cartonnier Mario Prasinis (1916-1985), le peintre, graveur et illustrateur Louis-Joseph Soulas (1905-1954), le graveur et futur expert en typographie Maximilien Vox (1894-1974) etc. Plus d'une centaine d'illustrateurs œuvreront ainsi pour la *collection Ferenczi* jusqu'en 1943.

35. Michel Jacquot, 1896-1981, était, pendant l'entre-deux-guerres, dessinateur de presse, illustrateur et affichiste. Il se mit au service de la propagande allemande pendant l'Occupation. Condamné à la Libération, il disparut des métiers de la presse et de l'affiche. Michel Jacquot ne travailla que pour la *collection Ferenczi* et est l'un des rares illustrateurs des *collections* n'ayant pas œuvré pour l'édition de luxe.

36. Pierre Dubreuil présida la SPGF de 1959 à 1969.

III. 8. Bois p. 8, Francis Carco, *Les Innocents*, bois originaux de Dignimont, *Le Livre moderne illustré* n° 7, Ferenczi, 1924, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(7) ou 2000-326795.

Le corpus des *collections Fayard* et *Ferenczi* est donc représentatif de la production artistique française de l'entre-deux-guerres, même s'il s'agit de prestations aux ambitions limitées³⁷. La quasi-totalité des

quelque cent quarante intervenants dans ces *collections* ont travaillé par ailleurs pour l'édition de luxe³⁸ et bon nombre de ces artistes sont cités dans les ouvrages de référence sur le bois gravé³⁹. En fait, presque tous les illustrateurs actifs en France et pratiquant – encore – la gravure sur bois après 1923 ont été sollicités par les *collections*. Il y a sans doute une dizaine d'exceptions à cette « règle », comme les cas de Louis Jou, de François-Louis Schmied ou d'Émile Bernard dont les manières d'illustrer, sophistiquées et « anciennes », ne s'accordaient pas avec l'esprit de ces collections de romans contemporains, ou comme ceux de Louis Bouquet ou de Jean Chièze dont les travaux de gravure ont peut-être eu une portée plus régionale.

³⁷ Les artistes disposaient en général de délais très courts pour concevoir leurs illustrations et produire leurs bois. Leurs travaux pour les *collections* peuvent, dans certains cas, apparaître hâtifs par comparaison avec leurs productions pour des ouvrages de luxe, mais, à l'inverse, ils peuvent faire montre de plus de spontanéité.

³⁸ Ils sont cités notamment dans l'ouvrage de référence sur l'édition de luxe : Luc Monod, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes 1875-1975*, Neuchâtel, Ides et calendes, 1992, 2 vol.

³⁹ Par exemple : Roger Avermaete, *La Gravure sur bois moderne de l'Occident*, 1928, rééd. Vaduz, Quarto Press, 1977.

III. 9. Bois p. 59, Jeanne Galzy, *Les Allongés*, bois originaux d'Andrée Sikorska, *Le Livre moderne illustré* n°70, Ferenczi, 1929, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(70).

UNE REPRODUCTION DES BOIS PAR « CLICHÉ GALVANO »

En l'absence d'archives sur ces collections⁴⁰, la question se pose de la reproduction de ces bois gravés, d'autant plus que les tirages cumulés de ces ouvrages pouvaient atteindre les 100 000 exemplaires. Il apparaît que les éditeurs et leurs imprimeurs utilisaient des « clichés » typographiques des ouvrages complets, permettant des rééditions à moindre coût⁴¹. Les bois d'origine fournis par les artistes

n'ont donc, vraisemblablement, pas été utilisés pour les impressions commerciales⁴² mais ont fait l'objet au préalable d'une reproduction en fac-similés métalliques par galvanoplastie, lesquels étaient ensuite intégrés aux « clichés » typographiques. Ces modalités d'impression ne paraissent pas avoir été spécifiques à ces collections. L'édition de demi-luxe, par exemple, qui a largement diffusé le bois gravé dans les années 1920, a dû utiliser les mêmes procédés. L'intitulé de « gravures sur bois originales » arboré par ces collections « grand public » a cependant donné lieu à controverses et même procès⁴³, compte tenu de ces modalités « mécaniques » de reproduction, dans un contexte où le milieu de l'édition de luxe n'appréciait qu'assez peu ces collections qui dévalorisaient leur métier. Il faut noter, enfin, qu'avec la disparition des archives de ces collections ce sont donc quelques dix mille bois gravés de l'entre-deux-guerres et autant de « clichés galvano » de ces bois qui ont a priori disparu...

40. Les archives des éditions Ferenczi et donc de la collection correspondante ont été détruites à la disparition de cette maison dans les années 1960 ; celles de la collection Fayard n'ont pas été déposées à l'IMEC et ne sont pas accessibles si tant est qu'elles existent encore.

41. Se reporter à la référence en note 3 pour plus de détails sur ces questions techniques.

42. Fayard et accessoirement Ferenczi ont assuré la « promotion » de leurs collections en proposant des « suites » des bois gravés de divers ouvrages. Ces « suites » ont dû être, quant à elles, tirées à partir des bois d'origine. Un lot de « suites » correspondant à une quarantaine de titres de la collection Fayard a fait par exemple l'objet d'une vente en 2012 chez May Associés à Roubaix, lot n° 77 du document : <http://www.interencheres.com/medias/59012/201211120002/catalogue/catalogue59012-201211120002.pdf> (15 avril 2015).

43. Pour la collection Ferenczi du moins : « Gravures sur bois – Annonces mensongères – Tromperie – Infraction à la loi du 1^{er} août 1905 », *Annales des falsifications et des fraudes*, 18^e année, n° 201-202, septembre-octobre 1925, p. 447-448.

UNE RUPTURE DANS LA MANIÈRE D'ILLUSTRE

Il est intéressant de débiter l'étude de ce corpus de gravures en examinant les « modes »⁴⁴ d'illustration utilisés pour ces *collections*. Le premier constat effectué globalement, pour les deux *collections* et la période entière étudiée, est que les illustrations narratives – l'imagerie d'un épisode du roman – sont limitées, moins de 10 % du total. Il n'y a pratiquement pas, par exemple, d'illustrations « légendées »⁴⁵ dans les *collections*. Ces illustrations narratives, et la plupart du temps légendées, étaient pourtant la norme des collections illustrées de vulgarisation « précédentes », comme *La Modern' Bibliothèque* de Fayard, et ont continué à être très largement

pratiquées dans l'édition de luxe de l'entre-deux-guerres. Cette orientation, prise délibérément par les éditeurs et par Clément Serveau dès le démarrage des *collections*, a dû avoir pour objet d'affirmer leur modernité, en phase avec des textes devenus essentiellement des romans psychologiques dont il s'agissait plus de traduire le climat que de détailler l'intrigue. Ces *collections* ont donc diffusé auprès d'un large public une nouvelle littérature et une nouvelle manière d'illustrer, donc l'accès était, jusqu'alors, limité à des amateurs éclairés de livres de luxe ou d'artistes. Au-delà de ce premier constat, il est possible d'identifier des différences de modes d'illustration entre les deux *collections*, par exemple une proportion plus élevée en moyenne d'illustrations décoratives pour la *collection Ferenczi*, relevant certainement des choix de son directeur artistique Clément Serveau. Les modes pratiqués évoluent également au cours du temps. La part du mode narratif remonte par exemple brusquement sous l'Occupation pour les deux *collections*, opérant pourtant dans des contextes fort différents, l'une, Fayard, dans la continuité, et l'autre,

44. Nous entendons par « mode » d'illustration la manière d'illustrer un texte, selon deux axes d'évaluation, la plus ou moins grande proximité au texte, et la finalité de l'illustration, signifiante ou esthétique. Nous distinguons ainsi les modes narratif (proche du texte, finalité signifiante), interprétatif (loin du texte, finalité signifiante), décoratif (loin du texte, finalité esthétique), ainsi qu'un dernier, le mode ornemental (proche du texte, finalité esthétique) – l'enluminure au Moyen Âge –, représenté dans les *collections* par quelques ouvrages – notamment tel ou tel titre orné par Clément Serveau de larges lettrines « 1925 ».

45. Le rappel de l'extrait du texte mis en image.

III. 10. Bois p. 81, René Boylesve, *Je vous ai désirée un soir*, bois originaux de Paul Baudier, *Le Livre de demain* n° 22, 1924, BnF, Imprimés, 8-Z-23337(22).

III. 11. Bois p. 113, Pierre Villetard, *Marise jeune fille*, d'après les bois gravés par Ahu, *Le Livremoderne illustré* n° 33, Ferenczi, 1926, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(33).

« ex-Ferenczi », avec un renouvellement significatif des illustrateurs. Nous avons interprété ce constat comme l'un des éléments d'une sorte de régression des pratiques artistiques à cette période de retour à l'ordre.

LA VULGARISATION D'UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE

Ce corpus de gravures sur bois peut également être étudié sous l'angle des pratiques « stylistiques »⁴⁶ utilisées. La première observation effectuée est la part faible, de l'ordre de 5 %, de gravures qualifiables d'expressionnistes, comme celles produites en Allemagne à la même période par des artistes comme Ernst-Ludwig Kirchner, Käthe Kollwitz ou Max Pechstein, ou par le Belge Frans Masereel, exprimant avec force leurs sentiments ou leurs préoccupations sociales. Comme exemple de ces rares gravures « expressionnistes » dans les *collections*, nous pouvons citer celles de l'écrivain et artiste Andrée Sikorska (1899- ?) pour la *collection Ferenczi* (ill. 9). Ce constat vaudrait sans doute pour toute la gravure sur bois de l'édition de luxe française, dont les *collections* sont le reflet, voire pour toute l'illustration de l'entre-deux-guerres⁴⁷. Il faut rappeler par exemple que l'exposition sur les gravures sur bois des expressionnistes allemands, que Pierre Gusman, secrétaire de la SGB, finit par organiser en 1928, fit presque scandale auprès du public mais aussi des critiques d'art et même des graveurs français, qui n'ont découvert qu'à ce moment-là, pour la plupart, les travaux de leurs collègues allemands, fort éloignés du « cubisme mondain » et autres tendances décoratives pratiquées en France à l'époque, en particulier pour l'illustration de livres⁴⁸. En réalité, plus de la moitié des gravures sur bois du corpus étudié relèvent tout simplement d'un graphisme conventionnel, respectant la perspective classique et les formes, et d'une volonté d'expression modérée ou faible. C'est le cas des travaux de Renefer, de Gérard Cochet, de Constant Le

⁴⁶. Nous utilisons avec précaution ces notions de références stylistiques, essentiellement utilisées ici à des fins de comparaison, soit avec d'autres corpus, soit entre les *collections*.

⁴⁷. Ce constat va à l'encontre de la qualification de « gravure expressionniste » souvent utilisée pour la gravure sur bois en France pendant l'entre-deux-guerres. Voir par exemple : Jean-Pierre Bacot, *op. cit.*, p. 45. Jean Adhémar ne rapproche des expressionnistes allemands que Goerg et Gromaire : Jean Adhémar, *La Gravure originale au XX^e siècle*, Paris, A. Somogy, 1967, p. 103.

⁴⁸. Agnès de Belleville de Vorges, *op. cit.*, p. 21.

III. 12. Bois p. 75, Francis Carco, *Scènes de la vie de Montmartre*, bois originaux de Souto, *Le Livre moderne illustré* n° 324, Ferenczi, 1939, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(324).

Breton, de François-Martin Salvat, de Paul Baudier (ill. 10) etc. Entre « expressionnisme », peu représenté, et cette sorte d'« académisme », majoritaire, une autre tendance stylistique peut être identifiée, dont nous avons regroupé les différentes composantes sous le vocable de gravures sur bois « Art Déco » : la perspective n'est pas nécessairement respectée (ill. 11), les formes sont

souvent géométrisées (ill. 5 ou 8) ou au moins stylisées (ill. 3 ou 7) avec un contraste noir/blanc élevé (ill. 6), tous éléments qui différencient ces gravures « Art Déco »⁴⁹, au graphisme épuré, des travaux plus « académiques », où les graveurs, par exemple, multiplient les hachures pour rendre les volumes et les dégradés. Mais la force expressive, de sentiments ou d'opinions, de ces gravures « Art Déco » reste faible et leur finalité est avant tout esthétique, à la différence des travaux expressionnistes. Ces gravures « Art Déco » représentent environ le tiers du corpus étudié et nous pouvons aisément postuler que cette proportion pourrait être observée pour le corpus d'ensemble de l'illustration de luxe française de l'entre-deux-guerres⁵⁰. La répartition des tendances stylistiques est très proche pour les deux collections

49. Plusieurs critiques d'art ou de bibliophilie ont déjà utilisé le terme d'illustration « Art Déco », par exemple : John Harthan, *The history of the illustrated book: the Western tradition*, London, Thames and Hudson, 1981 ou Antoine Coron, « Les Livres de Luxe », *op. cit.*, 1991. Ils qualifient sous ce vocable une part bien particulière de l'illustration de luxe française de l'entre-deux-guerres, tels les travaux, très élaborés, de François-Louis Schmied, Fernand Siméon ou Raphaël Drouart. Notre acception, ici, de cette qualification d'« Art Déco » a trait aux caractéristiques de dessin de ces gravures. Elle est donc de portée à la fois plus spécifique, le dessin, et plus générale, pouvant s'appliquer à une part de toute l'illustration de la période.

50. Nous n'avons que partiellement quantifié un tel postulat ; nous pouvons cependant rappeler que le corpus étudié est l'œuvre de plus d'une centaine d'artistes, tous acteurs de l'édition de luxe ; nous n'avons pas mis en évidence, par ailleurs, de différence significative de manière d'illustrer pour un même artiste entre ses prestations pour l'édition de luxe et celles effectuées pour les collections.

III. 13. Bois p. 8, Raymond Escholier, *Le Sel de la terre*, bois de Louis Neillot, *Le Livre moderne illustré* n° 302, Ferenczi, 1938, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(302).

si l'on prend la moyenne de la période. Il y a, en revanche, une différence assez nette d'évolution au cours du temps entre les *collections Fayard* et *Ferenczi*. La part de gravures « académiques » passe par un minimum relatif chez Fayard dans les années 1930 alors que cette proportion, plus élevée chez Ferenczi en 1923, n'a cessé de diminuer jusqu'en 1940. La ligne artistique de la *collection Fayard* paraît donc être passée par un apogée de « modernité » vers 1930 alors que celle de la *collection Ferenczi* n'a cessé d'évoluer, au point que *Le Livre moderne illustré* puisse faire figure de revue d'avant-garde dans les années 1936-1939, avec les interventions du peintre espagnol Souto (1902-1964) (ill. 12), du peintre et graveur Louis Neillot (1898-1973) (ill. 13), du peintre cubiste Gio Colucci⁵¹ (1892-1974) (ill. 14), etc. Cette évolution de la *collection Ferenczi* paraît clairement attribuable à celle des orientations artistiques de Clément Serveau lui-même. Son style propre en peinture a en effet évolué au cours de la période : ses premiers travaux, portraits mondains et grandes compositions allégoriques – qui ont assuré son succès –, relèvent d'un certain « académisme » typé des années 1920 ; à la suite de voyages en Grèce

51. En 1938, au moment où Clément Serveau sollicitait Gio Colucci pour illustrer par exemple *Le Serpent des étoiles* de Jean Giono, cet artiste exposait au Petit-Palais avec Albert Gleizes, Maurice Herbin, Robert Delaunay, Raymond Duchamp-Villon, Férat et Léopold Survage.

III. 14. Bois p. 8, Jean Giono, *Le Serpent d'étoiles*, bois originaux de Gio Colucci, *Le Livre moderne illustré* n° 278, Ferenczi, 1937, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(278).

dans les années 1930, Clément Serveau évolua vers plus de réalisme ; enfin, après-guerre, il se tourna résolument vers un « cubisme à visage humain » comparable à celui de Giorgio Morandi ou de son ami Louis Marcoussis⁵². Alors que l'éditeur Fayard maintenait sa « formule », assez conservatrice, Clément Serveau fit donc évoluer celle de sa *collection* qui, de fait, par le choix des auteurs comme celui des illustrateurs, a dû servir, à la fin de l'entre-deux-guerres, un public plus jeune et plus ouvert que celui de Fayard. Il est intéressant, enfin, de noter que, lorsque l'Occupation arrive, une même « régression » stylistique pour les deux *collections* peut être constatée, avec plus d'illustrations « académiques », autre symptôme d'un retour à l'ordre déjà observé pour les « modes » d'illustration utilisés⁵³.

52. Benoît Decron, *Exposition, Bourbonne-les-Bains, 1995, Clément-Serveau, 1886-1972, peintures, gravures*, musée municipal de Bourbonne-les-Bains, 1995.

53. Cette observation vaut pour les deux *collections* opérant pourtant dans des contextes très différents ; il s'agit donc bien d'un phénomène de société, se traduisant dans les pratiques artistiques. Il faut noter, pour la *collection Ferenczi*, que Clément Serveau avait quitté ses fonctions de directeur artistique dès le début 1940, soit avant l'Occupation et l'« aryanisation » de la maison Ferenczi.

DES COLLECTIONS QUI AURAIENT EU LE TORT DE POPULARISER LE BOIS GRAVÉ ?

Du temps de leur parution jusqu'à maintenant, les *collections* et leurs illustrations ont été diversement reçues. Elles ont été un succès commercial pour les deux éditeurs, preuve de leur acceptation par le public de l'époque et jusque dans les années 1960, public qu'elles ont donc initié à la littérature et à une nouvelle manière d'illustrer. Elles ont constitué également une « rupture » esthétique par rapport à l'édition précédente de vulgarisation en proposant une gravure sur bois épurée et le plus souvent en noir et blanc. Nous pouvons parler d'une sorte de synergie de vulgarisation entre la littérature et l'art à travers ces *collections*. Les opinions émises par les critiques d'art et de bibliophilie à leur propos traduisent en fait le domaine de référence qu'ils utilisent. Claude Roger-Marx salue la parution des deux *collections* comme la mise en œuvre, enfin, des préceptes d'Édouard Pelletan et de Félix Bracquemond quant à la diffusion la plus large possible d'ouvrages de qualité illustrés typographiquement de bois gravés⁵⁴, en se référant aux précédentes collections de vulgarisation :

Voici longtemps que nous souffrions de voir les collections populaires révéler à travers le monde sous un jour médiocre et menteur la qualité du goût français. Elles irritaient par une conception surannée de l'illustration ; de pauvres clichés maigres, falots, exécutés d'après des croquis ou des aquarelles, suivaient pas à pas, avec une puérilité photographique, le texte qu'ils prétendaient éclairer [...]. Fayard, en lançant *Le Livre de demain*, a compris que seule la gravure sur bois était susceptible de fournir une illustration d'un caractère vraiment typographique. Le bois, « ce paysan robuste et sans ruse », écrivait Lepère, se prête merveilleusement à la vulgarisation ; sa voix forte se fait entendre ; il crée sur la page de vigoureux contrastes autrement savoureux que les grêles clichés au trait ou que le gris sale et sans accents des similis. Au lieu de ces taches inutiles, voici la vie vraie⁵⁵.

L'historien du livre Jean-Alexis Néret souligne le succès et la qualité des illustrations des *collections* :

Étant donné la modicité de leur prix, ces deux collections mensuelles méritent la plus grande attention. Tous ceux qui ne pouvaient se procurer les illustrés de luxe trouvaient ici un « témoignage », car si certaines compositions avaient été trop hâtives, d'autres auraient pu largement supporter la vente à petit nombre. Entre autres, les illustrations inédites de Serveau pour *Églantine*, *Suzanne* et *le Pacifique* de Giraudoux, *Pour que ma joie demeure* de Giono, sont remarquables. Dans la collection Fayard, on rechercha plus de fantaisie, et on sentait un besoin de divertissement plus marqué. On citera les bois de Daragnès pour *La Belle Enfant*, ceux de Foujita pour *Le Roi Pausole*, les illustrations de Paul-Émile Colin pour *Marie-Claire*, les illustrateurs des *Trois Contes* (Deslignères, Lebedeff, Le Meilleur), etc.⁵⁶

Bon nombre de critiques d'art, de spécialistes de l'édition de luxe ou de l'estampe portent un jugement évidemment plus critique sur les gravures des *collections*. Parmi ces nombreuses appréciations plus ou moins négatives, nous citons celle de Jean Adhémar :

54. Le graveur et critique d'art Félix Bracquemond et l'éditeur Édouard Pelletan édictèrent vers 1900 ces principes rappelés par exemple par Paul Angoulvent : Frantz Calot, Louis-Marie Michon et Paul Angoulvent, *L'art du livre en France : des origines à nos jours*, Paris, Delagrave, 1931, p. 193. Félix Bracquemond et Édouard Pelletan ne mirent cependant pas en pratique leurs préceptes...

55. Claude Roger-Marx, « l'Art du Livre », *Mercur de France*, n° 507, 34^e année, Tome CLXIII, 1^{er} mai 1923, p. 786. Quelques mois plus tard, et dans la même rubrique du *Mercur de France*, Claude Roger-Marx saluait en termes équivalents le lancement de la collection *Ferenczi*.

56. Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français : des origines à nos jours*, Paris, Lamarre, 1953, p. 331.

III. 15. Bois p. 8, Edmond Jaloux, *L'Âge d'or*, bois originaux de Kayser, *Le Livre moderne illustré* n° 352, Ferenczi, 1941, BnF, Imprimés, 8-Z-22172(352).

Fayard et Ferenczi publient des livres à bon marché illustrés de sorte de linoléum, d'imitations de gravure sur bois qui donnent au public simple et jeune le goût de l'illustré, mais non pas celui de la gravure authentique⁵⁷.

D'autres critiques de bibliophilie ont des jugements nuancés et souvent complexes, dépréciant les illustrations des *collections* dans leur ensemble, par le fait même qu'il s'agissait d'une entreprise de

vulgarisation, mais appréciant les travaux individuels des artistes dans ces mêmes *collections*. Le plus caractéristique de ces jugements quelque peu contradictoires est celui émis par Jean-Daniel Maublanc. Après avoir critiqué le travail bâclé des illustrateurs intervenants et la mauvaise qualité d'impression dans les deux *collections*, Jean-Daniel Maublanc commente l'œuvre de Clément Serveau :

Et Clément Serveau, architecte du livre, s'est donné plus spécialement, comme les tailleurs d'images de jadis, au livre populaire, à ce livre bon marché que j'ai peut-être malmené plus haut. Clément Serveau, en dirigeant une collection à gros tirages, a pu donner ainsi de belles planches et confier l'illustration de nombreux ouvrages à des spécialistes de talent. J'ai dit beaucoup de mal de ces collections populaires, mais la faute en incombe aux éditeurs et non aux artistes [...]. Fort d'une vaste culture, chef d'équipe intelligent et noblement compréhensif, il [Clément Serveau] possède un métier très personnel [...]. Clément Serveau devrait prendre place dans ce panorama succinct de la xylographie française à travers les âges et une place historique, puisqu'elle commande à une révolution dans l'édition, et l'a conduite à ses fins⁵⁸.

57. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 144.

58. Jean-Daniel Maublanc, *Images*, Paris, La Pipe en écume, 1943, p. 108.

Le rôle des *collections* Fayard et Ferenczi dans le renouveau de la gravure sur bois pendant l'entre-deux-guerres en France se révèle un peu paradoxal. Elles n'ont pas contribué au lancement de ce mouvement, entamé bien avant la Première Guerre mondiale, et les éditeurs Fayard et Ferenczi ont su, au contraire, saisir l'opportunité de la mode du bois gravé dans les années 1920 pour lancer leurs *collections*. Elles ont certainement, en revanche, joué un rôle dans le reflux de cette technique d'expression, au moins dans l'édition de luxe, comme leur ont reproché nombre de critiques de bibliophilie, dont Noël Clément-Janin :

L'intrusion dans la gravure sur bois de xylographes malhabiles et la formidable production qui, de 1919 à 1925, fut la conséquence de cette invasion, amena rapidement la pléthore puis la lassitude. Le lancement des collections Fayard et Ferenczi, qui se qualifiaient de « bibliophilie à bon marché », porta, non au bois, mais aux éditions ornées de bois, un coup sensible. Le bibliophile n'aime pas à rencontrer, hors du livre de luxe, les procédés d'illustration qu'on lui a prônés⁵⁹.

En réalité, dès 1923, nombre d'artistes et d'illustrateurs avaient déjà délaissé la gravure sur bois (Gromaire, Laboureur, Carlègle, Daragnès etc.) mais, une fois ce reflux consommé à la fin des années 1920 dans l'édition de luxe, les *collections* sont devenues une sorte de bastion où se pratiquait encore cette technique, qu'elles ont donc contribué à diffuser et faire connaître en particulier en province. Alors que la SGBO voyait ses activités décliner dès 1928, divers groupements d'artistes pratiquant la gravure sur bois se sont constitués hors de la capitale dans les années 1930, comme *Le Bois gravé Lyonnais* créé en 1929 auquel ont participé les graveurs Philippe Burnot, Jean Chièze et Louis Bouquet. Après avoir été pratiquement oubliées jusqu'en 2000, les *collections* et leurs gravures connaissent actuellement un relatif regain d'intérêt. Nombre de sites internet portant sur les illustrateurs ou les auteurs littéraires des *collections* mentionnent les titres concernés et reproduisent souvent des bois. Trois expositions ou événements ont été consacrés jusqu'ici aux *collections* et à leurs gravures, limités en fait tous à la *collection* Fayard⁶⁰. Au plan universitaire, Stéphanie Danaux a rédigé une thèse en histoire de l'art portant sur des collections illustrées québécoises de l'entre-deux-guerres. Elle montre que l'éditeur, Albert Lévesque, et les illustrateurs de ces collections se sont inspirés, pour leurs productions, de l'exemple des *collections* Fayard et Ferenczi⁶¹. Stéphanie Danaux apporte, de ce fait, un certain nombre d'éléments sur les *collections*⁶². Aurora Bagiag s'est intéressée aux éditions illustrées de l'écrivain, d'origine roumaine, Panaït Istrati, et commente un ouvrage de la *collection* Ferenczi⁶³. Ces travaux de Stéphanie Danaux ou

59. Noël Clément-Janin, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, Paris, René Kieffer éditeur, 1931-1932, p. 163.

60. Exposition organisée par M. Hubert Treichler : « Le Livre de demain, 24 années d'illustrations de l'entre-deux-guerres par la gravure sur bois », bibliothèque municipale de Riedisheim, 2004.

Exposition de l'association Estampe d'Aquitaine organisée à l'occasion de l'assemblée générale du 4 mars 2010 : *Le Livre de demain*, Arthème Fayard & Cie éditeurs, Paris, « La célèbre collection à couverture bouton d'or dans laquelle ont été publiés les chefs-d'œuvre des meilleurs auteurs contemporains », bibliothèque municipale de Bordeaux.

Exposition organisée par M. Pierre-Jean Foulon : Les bois gravés du *Livre de demain* (1923-1947) ou les surprenantes images d'une collection populaire, exposition du 8 mars au 10 août 2013, Maison de l'imprimerie, rue Verte 1, B-6530 Thuin.

61. Les *collections* Fayard et Ferenczi étaient distribuées dans les pays francophones, dont le Canada.

62. Stéphanie Danaux, « Trois collections de livres illustrés des éditions Albert Lévesque (1926-1937) : un cas de transferts culturels France-Québec ? », *Mens*, vol. 5, n° 2 (printemps 2005), 2005, p. 397-430.

63. Aurora Bagiag, « Panaït Istrati, Les Chardons du Baragan, De quelques éditions illustrées », *Signes du feu : L'image du foyer dans la littérature, les arts et la culture*, éditions Orizons, diffusion l'Harmattan, 2009, p. 231-256. L'ouvrage des *collections* étudié est le titre : Panaït Istrati, *Les Chardons du Baragan*, bois en couleurs de Maurice Delavier, *Le Livre moderne illustré* n° 81, Ferenczi, 1929. Bon nombre des ouvrages des *collections*, comme celui étudié par Aurora Bagiag, constituent les premières ou même les seules éditions illustrées de ces romans.

d'Aurora Bagia rendent plus perceptible l'absence jusqu'ici d'une étude d'ensemble des *collections* et de leurs illustrations. Le présent travail devrait faciliter des études ultérieures comparatives ou spécifiques à tel ou tel auteur ou artiste.

DES ILLUSTRATIONS EN RÉSONANCE AVEC LE CLIMAT SOCIAL ET POLITIQUE DE LA PÉRIODE

Deux des caractéristiques du corpus des *collections Fayard* et *Ferenczi*, œuvre collective et durée de production, lui confèrent une valeur de témoignage sur l'époque. Par la pluralité des illustrateurs sollicités et les orientations différentes des deux *collections*, ce corpus est sans doute un témoin assez fidèle de l'activité artistique de l'entre-deux-guerres. Un travail d'analyse et d'interprétation, encore à approfondir, devrait également amener à considérer ce corpus en tant que reflet, dans le domaine artistique, du climat social et politique de la période. Nous avons déjà commenté, par exemple, la « régression artistique » observée sous l'Occupation pour les illustrations des deux *collections*. Il est possible aussi d'interpréter les options successives d'illustration de la *collection Ferenczi* en termes d'adaptation au contexte social et politique. La gravure sur bois en noir et blanc pouvait convenir pour les textes sur la Grande Guerre et les premières années de parution. Mais, très vite, cette gravure stricte a pu apparaître comme en décalage avec l'esprit « années folles », ce qui pourrait expliquer le parti pris par Ferenczi, à partir de 1928, de la couleur puis des illustrations diverses⁶⁴. Clément Serveau serait ensuite revenu, en 1936, à la gravure sur bois en noir et blanc, celle-ci étant perçue, de nouveau, comme en résonance avec l'ambiance de ces années sombres. Nous pouvons également observer, pour les deux *collections*, une occurrence plus importante, à partir des années 1930-35, de gravures sur bois à fond noir⁶⁵. À ce stade, nous postulons qu'il pourrait s'agir d'une traduction par les artistes de leur perception, consciente ou non, du lourd climat de montée des fascismes qui régnait alors⁶⁶. L'un des derniers bois de la *collection Ferenczi* illustre sans doute assez bien ce propos (ill. 15). Sous une lumière sourde, une sirène semble saluer le lecteur... Il s'agit du frontispice de *L'Âge d'or* d'Edmond Jaloux, publié sous l'Occupation dans la *collection* « aryanisée ». Mais les nouveaux gérants des éditions « ex-Ferenczi » n'avaient pas dû vérifier l'identité de l'artiste. Il s'agit d'Edmond Kayser (1882-1965), qui s'était peu avant réfugié en zone libre du fait de ses origines juives⁶⁷. Le jour s'est donc estompé avec les dernières illustrations des *collections Fayard* et *Ferenczi*. L'ère du bois gravé était définitivement révolue.

64. L'observateur anglo-saxon du livre français, John Lewis, s'étonne, par exemple, de la vogue en France du bois gravé en noir et blanc dans les années 1920 : "Pelletan's ideals, and his ideas of the « typographic book », so un-french in their unexuberant attitude, survived his death by barely two decades" [« Les idéaux de Pelletan, et ses idées sur le "livre typographique", si peu françaises dans leur austérité, ont survécu à son décès d'une vingtaine d'années »]. John Lewis, *The 20th century book: its illustration and design*, London, the Herbert press, 1984, p. 162-163.

65. Corrélativement, les rayons de lumière, souvent matérialisés dans les gravures sur bois du fait des difficultés à traduire les ombres, apparaissent sous forme de traits blancs sur fond noir, et non plus de traits noirs, quelque peu paradoxaux, sur fond blanc (ill. 3). L'une et l'autre modalité de transcription relèvent cependant de la convention.

66. Cette expression artistique sous forme de dessins en clair sur fond sombre, observée dans les *collections*, pourrait relever, sous réserve d'un inventaire à approfondir, d'une tendance plus générale de la période, à l'instar par exemple des linogravures d'Henri Matisse : Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 165.

67. *L'Âge d'or*, paru en juin 1941, était certainement prêt à l'impression avant l'Occupation, ce qui explique l'intervention de l'illustrateur Kayser – que nous identifions comme Edmond Kayser –, puisque l'intitulé de l'éditeur, en couverture de l'ouvrage, reste « J. Ferenczi et Fils » alors que toutes les parutions de la *collection* « aryanisée » depuis début 1941 mentionnent comme éditeur *Le Livre moderne*. En pendant à ce frontispice sombre, le texte d'Edmond Jaloux commence par la phrase suivante : « Jamais je n'avais vu jour aussi lumineux [...], l'ombre elle-même était un vivier de rayons ». L'artiste s'est clairement éloigné du texte pour traduire ses sentiments, que nous pensons inspirés par l'actualité politique.