

## La collection « Les artistes du livre » de l'éditeur Henry Babou (1928-1933)

Marie-Charlotte Quin, Université de Strasbourg /  
Université de Lausanne [✉](#)

*RELIEF – Revue électronique de littérature française*  
Vol. 18, n° 2 : « Littérisation des patrimoines »,  
dir. Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska, décembre 2024

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press  
Site internet : [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

### Pour citer cet article

Marie-Charlotte Quin, « La collection "Les artistes du livre" de l'éditeur Henry Babou (1928-1933) », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 18, n° 2, 2024, p. 19-38. [doi.org/10.51777/relief21155](https://doi.org/10.51777/relief21155)

## La collection « Les artistes du livre » de l'éditeur Henry Babou (1928-1933)

MARIE-CHARLOTTE QUIN, Université de Strasbourg / Université de Lausanne

### Résumé

La collection « Les artistes du livre » est une entreprise de fixation d'un patrimoine artistique spécifique, celui de l'illustration, dans une période marquée par un large engouement pour les livres illustrés. Henry Babou, éditeur de la collection, adopte un dispositif qui a la particularité de reprendre les codes de l'objet qu'il contribue à sanctuariser, le livre de luxe. Par ailleurs, l'engagement des auteurs, premiers bénéficiaires des effets de l'illustration sur leurs œuvres, contribue à légitimer la pratique, à l'élever au rang d'art. Dans des « lettres-préfaces », ils dessinent à la fois les contours d'une tendance de fond, les caractéristiques spécifiques de la pratique, et les singularités artistiques de l'illustrateur auquel ils s'adressent.

Dès la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image s'impose dans la pratique de la lecture grâce aux nouvelles techniques d'impression de l'image par photogravure. L'illustration devient un argument de vente et un support publicitaire pour les éditeurs qui tentent de reconquérir un public populaire qui se détourne du livre au profit de la presse. Dans le même temps, le livre de luxe est également soumis à des bouleversements esthétiques qui font naître toute une série de réflexions sur ses règles de composition. À partir de 1896, Édouard Pelletan propose des principes qui structurent l'esthétique du beau livre, en réaction à l'exposition du Livre moderne à la Galerie Bing. Face à l'excès d'images et de décorations, il favorise l'équilibre typographique des noirs et blancs, l'attention portée au choix du texte mais également la démocratisation de l'objet. La fin de la Première Guerre mondiale voit progressivement apparaître un nouveau public d'amateurs de belles éditions. Le demi-luxe vient satisfaire la demande sur le marché de l'édition et bouleverse le système de valeurs du livre illustré. Des maisons spécialisées voient le jour qui permettent à une nouvelle génération d'artistes de s'imposer dans l'illustration littéraire et à des auteurs de diversifier la diffusion de leur œuvre.

À partir de 1928, l'éditeur Henry Babou entreprend de constituer une collection qui met à l'honneur ces artistes du livre et leurs œuvres. Chacun des vingt-huit ouvrages de la collection est consacré à un illustrateur et est composé d'un portrait de l'artiste, d'une lettre-préface signée par un auteur contemporain, d'une étude critique, d'une bibliographie et d'une sélection de reproductions originales. L'illustration n'est plus seulement un argument de vente, ni l'objet d'une stratégie éditoriale, mais la trace d'une expression artistique singulière ; les illustrateurs, de leur côté, ne sont plus seulement les collaborateurs secondaires d'une œuvre littéraire qu'ils viennent commenter, décorer, agrémenter. Par ailleurs, en faisant de l'écrivain un acteur du processus de patrimonialisation, l'éditeur contribue à légitimer une pratique qui fait débat, notamment dans son rapport à l'œuvre première, le texte.

### « Les artistes du livre ». Une collection qui fait patrimoine

L'engagement d'Henry Babou s'inscrit dans une production éditoriale marquée dès son premier volume par la maîtrise de l'esthétique du beau livre. *Albert Savarus* d'Honoré de Balzac, édité en 1927, sans illustration, est immédiatement reconnu comme un chef d'œuvre par les commentateurs et les collectionneurs. Dans une chronique bibliophilique écrite par Raymond Geiger, l'éditeur, « nouveau-venu dans la corporation », se fait notamment remarquer par l'excellence de sa maîtrise typographique, une édition « en pure typographie, un vrai bijou »<sup>1</sup>. Dès le mois de septembre 1927, Maurice Rat, en charge de la rubrique « Le coin du bibliophile » dans le journal *Paris-Midi*, fait de l'éditeur « un des descendants du grand éditeur romantique »<sup>2</sup>. En 1928, l'édition du *Dictionnaire portatif et philosophique* de Voltaire illustrée par Jacques Touchet est saluée par la critique bibliophilique<sup>3</sup>. La même année, dans le troisième volume de la collection « Les artistes du livre », Georges Grappe salue, à son tour, « un éditeur de goût » ainsi qu'une collection « fort bien présentée » (n° 3, 1928)<sup>4</sup>. En seulement trois ans, et au moment où la production du livre de luxe atteint son apogée en France<sup>5</sup>, Henry Babou « se révèle un des meilleurs éditeurs d'art »<sup>6</sup> du jour.

Les débuts de l'éditeur sont marqués par la publication d'auteurs classiques : Balzac, Voltaire, mais aussi Beaumarchais et Musset, puis Prosper Mérimée, Henri Heine, Bernardin de Saint-Pierre, et quelques contemporains, plus rares : Henri Duvernois et Émile Henriot, qui participent par ailleurs à la collection « Les artistes du livre »<sup>7</sup>. L'éditeur est également à l'origine d'autres collections spécialisées dans le livre ancien et les techniques du livre et des arts graphiques. En janvier 1930, il inaugure le premier volume de la collection « Les beaux livres d'autrefois », dans laquelle il entend retracer une histoire des livres d'art : « cette collection ne se propose rien de moins que d'embrasser tout l'art du livre, depuis les manuscrits, précurseurs du livre imprimé, jusqu'aux productions du XIX<sup>e</sup> siècle, précurseurs du livre d'aujourd'hui »<sup>8</sup>. Dans le même temps, l'éditeur prépare une autre collection, « La technique du livre et des arts graphiques », qui rassemblera des « volumes permettant de saisir nettement la suite des opérations de la Typographie, la Lithographie, la Phototypie, la Gravure sur

1. Raymond Geiger, « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 5, mai 1928, p. 200.

2. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 25 septembre 1927, p. 5.

3. Raymond Geiger, « Les Beaux livres », *Comoedia*, 5 mai 1928 ; « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 6, juin 1928, p. 239. Le critique note que l'ouvrage est « illustré de façon audacieuse par Touchet ».

4. Les indications bibliographiques relatives à la collection des « Artistes du livre » sont indiquées ainsi dans la suite du texte. Les lettres-préfaces des auteurs ne sont pas paginées.

5. Antoine Coron retrace l'évolution de la production éditoriale illustrée de luxe et relève notamment « l'extraordinaire envol de l'édition de luxe après la Première Guerre mondiale, surtout à partir de 1924, la production passant, selon Mahé, de 470 titres en 1923 à 1128 en 1928 » (« Livres de luxe », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1998, p. 431-432).

6. François Fosca, « Chronique des expositions », *L'Amour de l'art*, n° 5, mars 1929, p. 110.

7. On se réfère au travail de Camille Barjou afin de recenser les éditions illustrées de luxe éditées par Henry Babou (*Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétique (1919-1939)*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2017). Voir l'Annexe 1 à la page 36.

8. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 23 janvier 1930, p. 7. Le premier volume est consacré aux livres du XV<sup>e</sup> siècle.

bois, la Gravure à l'Eau-Forte, à la Pointe Sèche, au Burin, etc...<sup>9</sup> ». Dans cette perspective, la démarche de patrimonialisation est d'autant plus marquée qu'elle repose sur l'institutionnalisation, par la collection, de l'histoire, des techniques et pratiques de l'art du livre.

La collection monographique « Les artistes du livre » vient prendre place dans cet ensemble historique et technique sur les pratiques du livre, comme l'exposition du résultat contemporain de cette grande histoire qui constitue de fait une forme de légitimation, d'introduction du temps présent dans l'histoire de la pratique et de l'objet. Elle s'ouvre avec un volume consacré à un artiste déjà reconnu et particulièrement actif dans l'édition illustrée, Charles-Émile Egli, dit Carlègle. Maurice Rat souligne que l'artiste « a déjà illustré plus de trente volumes et pour une douzaine d'éditeurs différents », mais que « l'album de M. Babou donne au bibliophile la plus fidèle image d'une sélection de leurs plus belles pages »<sup>10</sup>.

Le volume s'ouvre sur un portrait de l'artiste par Léandre, suivi d'une lettre-préface d'Henri Duvernois (fig. 1 et 2), puis d'une étude critique de Marcel Valotaire, par ailleurs directeur de la collection. Raymond Geiger et Maurice Rat, qui ont suivi et salué les entreprises éditoriales d'Henry Babou dans leurs chroniques respectives, participent également aux études de la collection. D'autres figures de la critique artistique et bibliophilique se consacrent à l'écriture de plusieurs études : Raymond Hesse, bibliophile et spécialiste du livre d'art<sup>11</sup>, Claude Roger-Marx ou encore Camille Mauclair (voir Annexe 2). Par l'exercice de leur jugement, ces spécialistes apportent une valeur d'expertise, un « savoir latéral », qui contribue à la reconnaissance de la valeur patrimoniale des illustrations ; ils construisent un discours qui produit « une connaissance de l'objet et sa reconnaissance comme patrimoine »<sup>12</sup>. En plus de prendre place dans l'étude critique (fig. 3), les illustrations font l'objet, dans tous les volumes, d'une sélection de reproductions originales (fig. 4) dont la matérialité à l'œuvre vise une « intensification maximale des caractéristiques qui spécifient l'objet patrimonial<sup>13</sup> ». Par ailleurs, la présentation de reproductions originales issues des ouvrages illustrés permet à la fois de renverser le regard porté sur les travaux de ces artistes, coupés de leur rapport ontologique et secondaire au texte, et de garantir le « statut indiciel<sup>14</sup> » des œuvres, nécessaire à leur patrimonialisation, faisant des livres de la collection de véritables « musées livresques<sup>15</sup> » de l'illustration de l'entre-deux-guerres.

9. Les différentes collections de l'éditeur sont décrites dans un [encart publicitaire](#) publié dans *L'Ami du lettré* de l'année 1929.

10. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928, p. 7.

11. Raymond Hesse, *Le Livre d'art du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du livre, 1927 ; *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, Grasset, 1929 ; *Histoire des sociétés de bibliophiles en France de 1820-1939*, 2 vol., Paris, L. Giraud-Badin, 1931.

12. Jean Davallon, « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, n° 99, 2017, p. 25.

13. Jean Davallon, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 54.

14. *Ibid.*, p. 17.

15. David Martens, « Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020.

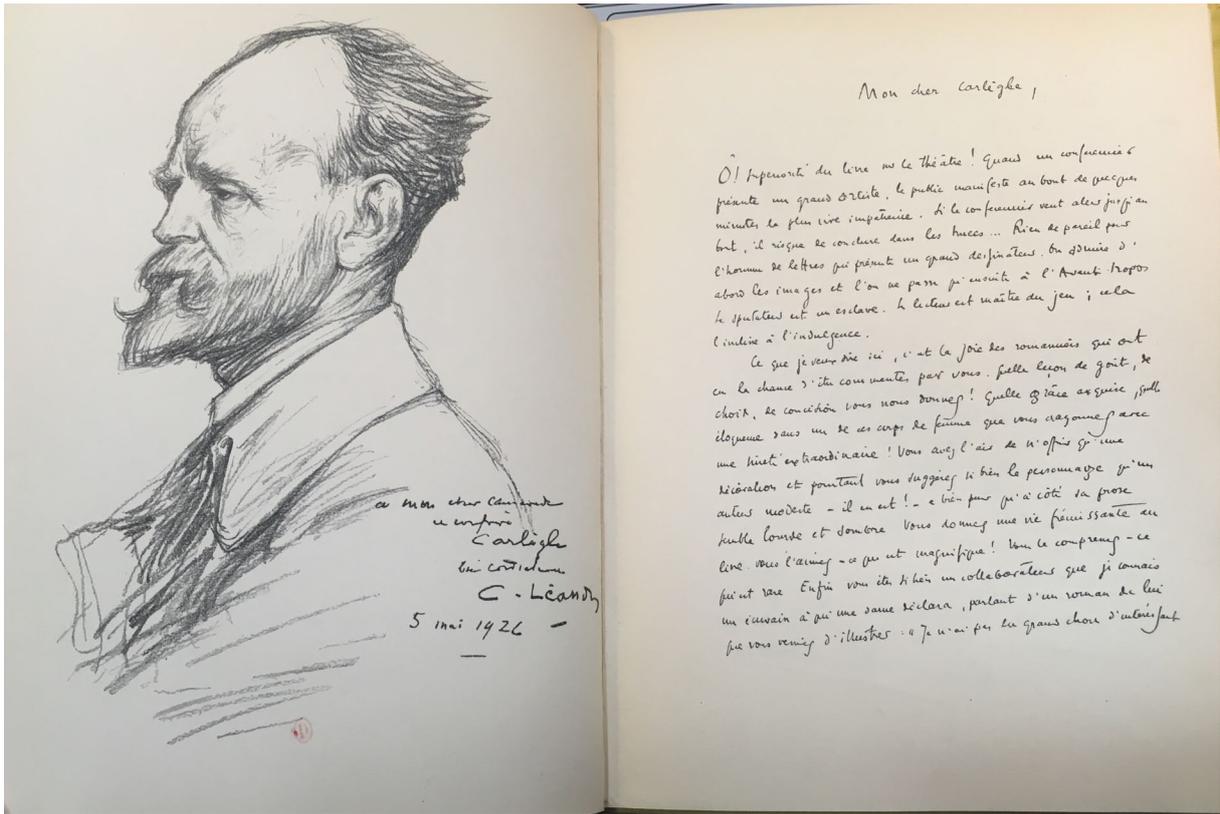


FIG. 1. Portrait de Carlègle par Léandre (1926), dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

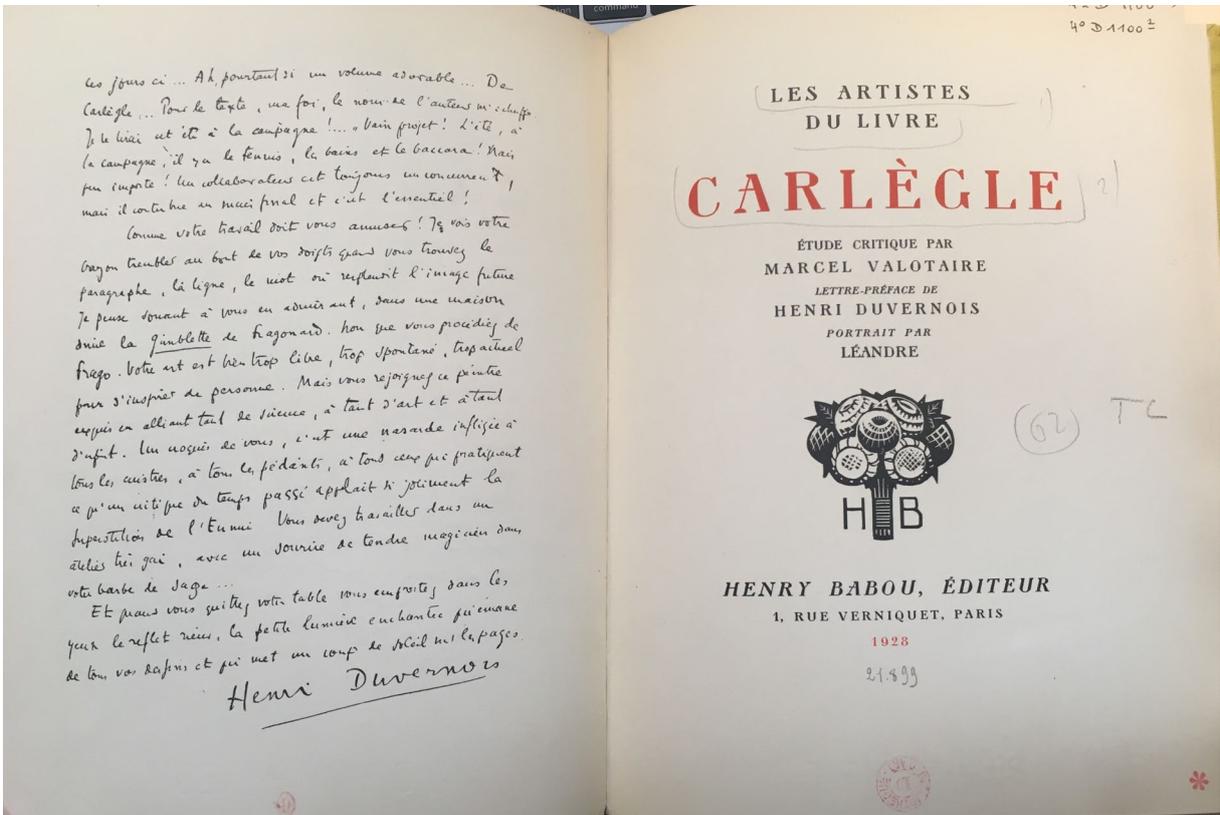


FIG. 2. Henri Duvernois, « Lettre-préface », dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

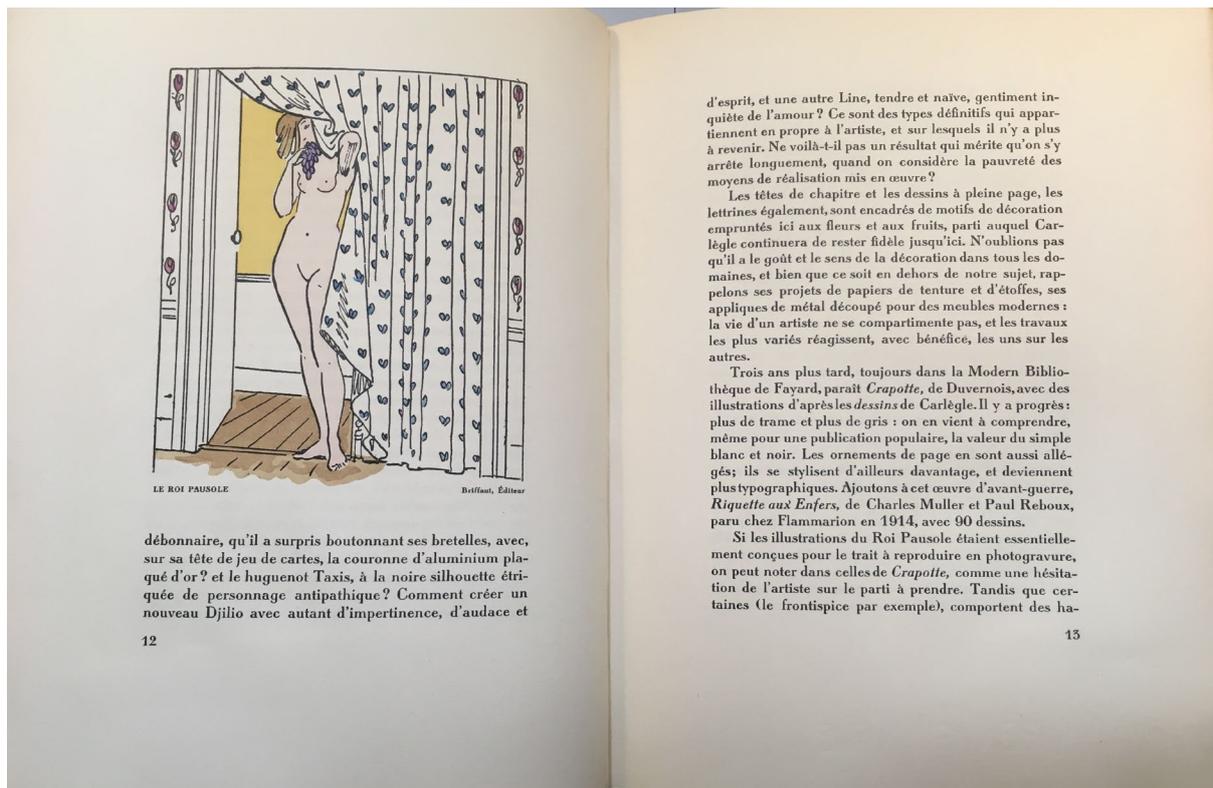


FIG. 3. Extrait d'une étude critique par Marcel Valotaire, dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

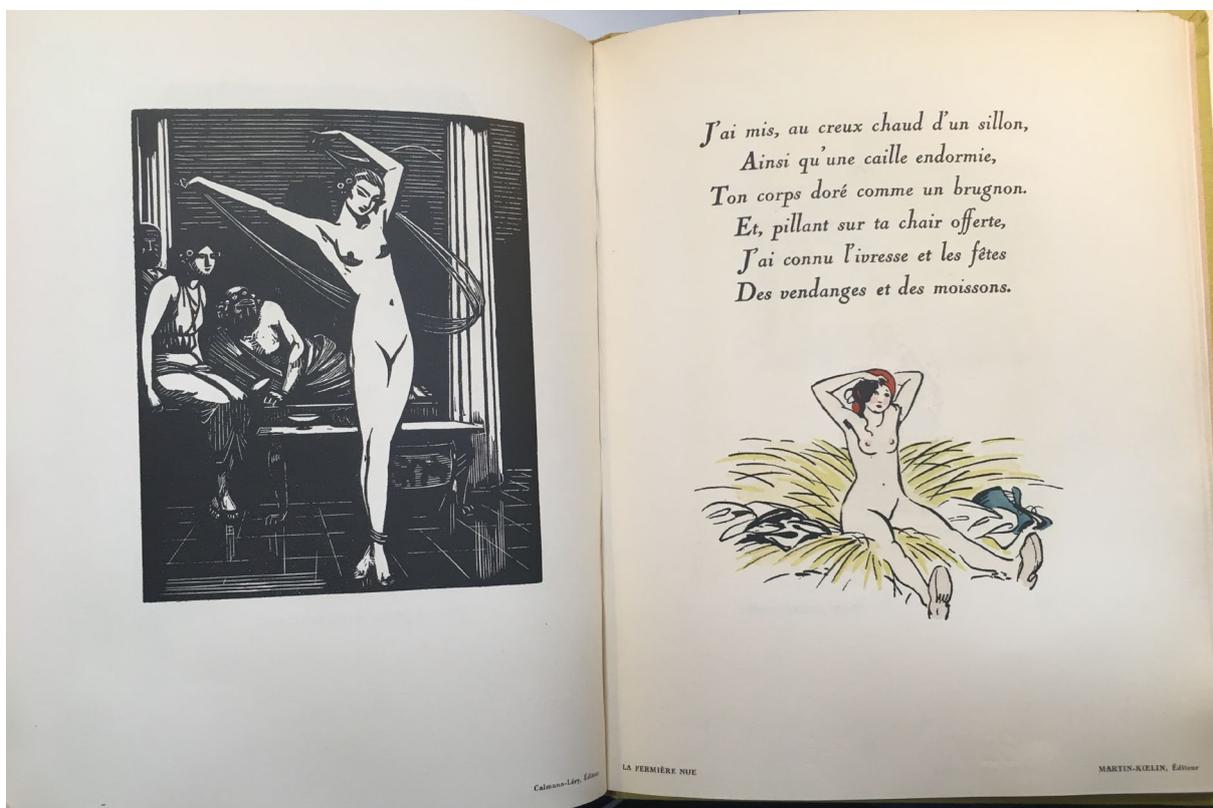


FIG. 4. Carlègle, illustrations pour *Thaïs* (Calmann-Lévy, 1925) et *La fermière nue* (Martin Kaelin, 1928), dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

L'authenticité des reproductions est un élément central de l'entreprise éditoriale de Babou, immédiatement soulevé par Maurice Rat :

Outre l'intérêt que peuvent présenter des monographies (critiques et bibliographiques) consacrées à des illustrateurs de renom, les nombreuses illustrations qui feront du texte un album seront particulièrement précieuses aux amateurs. M. Henry Babou se propose, en effet, de reproduire les œuvres par les procédés mêmes qui permirent les originaux. Il tirera, chaque fois qu'il le pourra, sur les bois gravés par l'artiste. Il fera colorier au pochoir les volumes illustrés d'aquarelles. Il donnera des fac-similés des eaux-fortes. Il reproduira les pages des livres sans les caractères d'éditions originales, sans réduction et sans nul truquage. Il n'imprimera jamais sur papier couché, simulera par un pointillé (le format choisi étant l'in quarto écu) les dimensions des pages des volumes<sup>16</sup>.

De la même manière, Raymond Geiger écrit à propos du premier volume : « M. Valotaire s'est attaché à montrer la valeur de cet artiste. Trente pages d'un bon texte, reproduisant les illustrations de tous genres, absolument conformes aux originaux<sup>17</sup> ». Il s'agit pour l'éditeur de mettre en *valeur* ces artistes trop peu considérés, dits « mineurs » par certains<sup>18</sup>, et de leur offrir une vitrine digne de leur art, qui reprend les codes de l'édition de luxe.

Maurice Rat observe encore que l'éditeur Henry Babou « vient d'entreprendre de combler une lacune<sup>19</sup> ». Pourtant, en plus des chroniques spécialisées dans de nombreux journaux quotidiens, plusieurs revues spécialisées répondent déjà à l'engouement croissant des lecteurs pour la bibliophilie. Dès 1921, *Byblis. Miroir des arts, du livre et de l'estampe* fait paraître quatre volumes par an, puis *Plaisir de bibliophile. Gazette trimestrielle des amateurs de livres* est créée en 1925 par René Hilsum à la tête de la maison d'éditions Au Sans Pareil. Le *Crapouillot* dans sa forme renouvelée après la Première Guerre mondiale consacre de nombreuses pages aux illustrateurs qui gravitent autour du Salon de l'Araignée et édite un numéro spécial chaque année pour Noël : *Le Jardin du bibliophile*. On compte encore la revue *Arts et métiers graphiques* ou l'almanach *L'Ami du lettré*. Toutes ces revues participent à l'actualité et à la promotion du livre illustré et de ses acteurs. Elles usent également largement de reproductions des illustrations pour donner à voir les œuvres. Henry Babou a sans doute été inspiré par toutes ces publications périodiques, notamment *Byblis*, la plus luxueuse, créée par Louis Barthou et tirée à 600 exemplaires comme « Les artistes du livre »<sup>20</sup>. Toutefois, l'entreprise d'Henry Babou se singularise par le choix de faire œuvre éditoriale dans une collection qui offre les mêmes exigences de composition et d'impression que les livres dont il est question. Par ailleurs, il met les artistes à l'honneur de façon individuelle, contribuant ainsi à légitimer une personnalité plus qu'une pratique, ou un groupe. En 1930, Yvonne Périer souligne dans *Le Crapouillot* l'intérêt des bibliophiles pour la collection Babou et note à ce

---

16. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928.

17. Raymond Geiger, « Les Beaux Livres », *Comoedia*, 7 avril 1928.

18. « L'excellent éditeur Henry Babou vient d'inaugurer, avec un "Carlègle" qui est une belle réussite, une collection de volumes consacrés à ces artistes "mineurs" » (*Paris-Midi*, 26 mars 1928, p. 2).

19. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928.

20. Louis Barthou écrit la lettre-préface adressée à l'illustrateur Louis Legrand dans le volume n° 21 de la collection.

propos « un certain éclectisme dans le choix, ce qui fait que la collection donnera une idée de la production de toute une époque et non d'une seule école<sup>21</sup> ». De la même manière, l'annonce du premier volume dans *Paris-Midi* faisait de la collection une entreprise qui valait pour sa représentativité de l'art du temps présent : « Il s'agit des illustrateurs qui resteront peut-être comme les meilleurs représentants de l'art de notre époque<sup>22</sup>. »

Henry Babou ne reprend pas le modèle périodique mais conserve l'effet sériel par le choix du dispositif éditorial de la collection. En effet, plutôt qu'un dictionnaire, ou tout autre volume qui pourrait donner à voir les particularités de cet art tel qu'il est pratiqué à l'époque, il adopte la formule de la collection, qui répond à la fois à la construction d'un ensemble homogène reposant sur une unité esthétique, tout en permettant l'expression de singularités et d'individualisations. Christine Rivalan Guégo souligne également que la collection joue un rôle important dans « la construction et la structuration des disciplines ou bien encore dans la synthèse de réflexions dans un domaine<sup>23</sup> ». Dans cette perspective, le nom « Les artistes du livre » identifie l'unité de l'objet visé, témoigne de la « spécialisation » de l'objet comme « statut de marque indépendante »<sup>24</sup>, et participe ainsi d'une légitimation patrimoniale du champ spécifique. Ainsi, alliée à la vitrine offerte par les reproductions fidèles des œuvres, la collection s'apparente à l'expérience de la galerie, rythmée par ses expositions successives et participe d'une forme de muséification. Par ailleurs, la collection, en tant que dispositif éditorial, recèle des particularités de réception qui répondent à la pratique de la conservation, inhérente à la valeur patrimoniale d'un objet<sup>25</sup>. Cependant, elle a la particularité de ne pas seulement « rendre accessible et visible » tout en préservant « l'intégrité et l'authenticité » des objets dans leur matérialité, nécessitant « de résister à toute réduction de l'objet patrimonial à un bien marchand »<sup>26</sup>, mais plus paradoxalement, d'entretenir la valeur marchande, et même de l'augmenter sur le marché de la librairie<sup>27</sup>. L'originalité de l'objet patrimonial considéré, les images et gravures extraites d'éditions illustrées, questionne la qualité de « marchandise » ou de « produit » liée à la patrimonialisation. Les livres illustrés dont il est question dans les différents volumes demeurent des marchandises, bien qu'aucune mention de prix ne soit indiquée. En effet, tirée à seulement 600 exemplaires, la collection s'adresse à un public d'amateurs déjà connaisseurs, certainement collectionneurs et bibliophiles, pour lesquels la bibliographie de l'œuvre illustrée par l'artiste, présentée en fin de volume, constitue une ressource spécifique. En faisant des illustrations des objets de patrimoine dignes

21. Yvonne Perier, « Bibliophilie. La bourse du livre », *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> décembre 1930.

22. *Paris-Midi*, 26 mars 1928, p. 2.

23. Christine Rivalan Guégo, « La collection éditoriale comme réponse aux nouveaux enjeux de l'édition au début du xx<sup>e</sup> siècle », dans Christine Rivalan Guégo, Patricia Sorel, Miriam Nicoli et François Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale. Europe/Amérique XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 72.

24. Jacques Michon, « La collection sans cesse réinventée », dans Rivalan Guégo, Sorel, Nicoli et Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale, op. cit.*, p. 9.

25. Davallon, *Le Don du patrimoine, op. cit.*, p. 157.

26. *Ibid.*, p. 54.

27. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre décrivent la forme de mise en valeur de la « collection » (*Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017, p. 279).

d'être acquis et/ou conservés, Henry Babou participe à leur conférer un statut de rareté<sup>28</sup>, à les soustraire progressivement au système marchand<sup>29</sup>. Par ailleurs, la médiatisation proprement éditoriale entreprise par Henry Babou fait du support même de médiatisation un nouvel ensemble à collectionner, à la fois support de patrimonialisation et lui-même objet de patrimoine.

Les trois premiers volumes publiés en 1928 sont rapidement épuisés<sup>30</sup>. Le succès de la collection est assuré. Les deux années qui suivent voient la publication de sept, puis huit nouveaux volumes dans la collection, avant qu'elle ne disparaisse progressivement. L'éditeur publie encore quatre volumes en 1931 puis les deux derniers en 1932 et 1933. Son activité ralentit à partir de 1931 sous l'effet de la crise économique qui touche violemment le marché de l'édition. Les revues spécialisées citées précédemment disparaissent également en 1931. Beaucoup d'éditeurs voient leur activité mise à rude épreuve tandis que d'autres, comme Henry Babou, sont contraints de mettre la clé sous la porte<sup>31</sup>. Antoine Coron insiste sur le caractère exceptionnel de la dépression de 1931 : il montre qu'elle « toucha tous les métiers du livre et modifia considérablement le paysage éditorial [...]. Les éditeurs occasionnels abandonnèrent cette activité secondaire, ceux qui s'y consacraient entièrement disparurent<sup>32</sup>. » Ainsi ne paraissent pas les volumes qui auraient dû être consacrés à Edgar Chahine, Chas-Laborde, Maurice Denis, Gustave Doré, Raphaël Drouard, Fragonard, Gavarni, Johannot, Lepère, Moreau, Naudin, Rops, Schmied, ni la suite de la collection « Les beaux livres d'autrefois », ni celle consacrée aux techniques du livre et des arts graphiques. À partir de 1938, Pierre Mornand, collaborateur pour le volume consacré au XVII<sup>e</sup> siècle dans la collection « Les beaux livres d'autrefois » en 1931, entreprend de poursuivre le travail d'Henry Babou en publiant plusieurs ouvrages consacrés aux « artistes du livre »<sup>33</sup>. Cependant, la forme des ouvrages qu'il publie se rapproche plus de la revue que du livre de luxe dont Henry Babou avait à cœur de reproduire les effets dans sa collection.

---

28. « Les choses ne sont pas collectionnées parce qu'elles seraient rares, mais [...] leur rareté provient du fait même qu'elles sont collectionnées » (*ibid.*, p. 279). Boltanski et Esquerre notent que dans la pratique de la collection, l'objet trouve sa valeur dans le manque. Voir aussi leur description de la pratique de la bibliophilie (*ibid.*, p. 252-254).

29. Marine Le Bail, *L'Amour des livres la plume à la main. Écrivains bibliophiles du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 51-52.

30. *L'Ami du lettré*, 1929.

31. Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, 2004, p. 333. Pascal Fouché évoque une « hécatombe entre 1932 et 1935 » (« L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Chartier et Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, p. 232).

32. Coron, « Livres de luxe », art. cit., p. 433.

33. Pierre Mornand, *11 artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1938 ; *8 artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1939 ; *6 artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1940 ; *Trente artistes du livre*, Paris, Marval, 1945 ; *Vingt-deux artistes du livre*, Paris, Cymboliste, 1948 ; *Vingt artistes du livre*, Paris, Cymboliste, 1950. Par ailleurs, au moment où Henry Babou publie les premiers volumes de sa collection, Pierre Mornand éditait *L'art du livre et l'histoire de l'imprimerie* aux éditions Meynial (1929). Il a également dirigé la publication de la revue *Le bibliophile : Revue artistique et documentaire du livre ancien et moderne* entre 1931 et 1933.

### Les lettres-préfaces. Des auteurs au service des illustrateurs

Les illustrations étant coupées de leur support original, la littérature est mise à contribution dans le processus de patrimonialisation par un autre biais, celui de l'écrivain dans ce qu'il a de plus authentique, le geste d'écriture. Chaque volume s'ouvre avec un double dispositif d'identification de l'artiste, un portrait et une lettre-préface manuscrite, qui reprend la dissociation sémiotique à l'œuvre dans le livre illustré.

Le format épistolaire, en investissant les codes de la confiance et de l'intime, suggère immédiatement une forte proximité entre l'auteur et l'artiste auquel il s'adresse. De même, l'usage de la lettre dans les volumes de la collection relève d'une double réception. Elle est à la fois adressée à l'artiste et, compte tenu de sa place en « préface », également au lecteur qui accède immédiatement à une connaissance de l'ordre de la confiance, de la sphère intime<sup>34</sup>. Le choix d'introduire ces ouvrages par une lecture qui relève de l'inédit et de l'exceptionnel, est accentué par leur reproduction manuscrite. En effet, il n'est pas seulement question de lire les auteurs, mais de les voir, de déceler leur identité singulière dans la forme d'écriture<sup>35</sup>. Les lettres manuscrites sont des gages d'authenticité qui relèvent du même système de valeurs que les reproductions originales des illustrations, soit la valeur d'authenticité définie par la continuité du lien entre l'état actuel et l'original<sup>36</sup>. L'écriture manuscrite relève du même statut indiciel propre au processus de patrimonialisation, témoin matériel du passé, présent dans l'exposition des illustrations dans leur format original. Ainsi, le discours formulé par les auteurs semble secondaire face à l'intérêt symbolique porté par le manuscrit, celui de la trace du processus de création comme relique<sup>37</sup>. La lettre, ainsi présentée, rejoint également la pratique bibliophilique du truffage, qui désigne les ajouts, dans un ouvrage, de dédicaces, lettres ou notes, souvent autographes. On retrouve aussi dans la trace laissée par le geste de l'auteur, outre une identité graphique et la lecture d'un caractère, la *présence* de l'autorité littéraire mise en relation avec le trait de l'illustrateur donné à voir dans la présentation iconographique de l'œuvre de chacun. Dans le cas de Colette, la lettre a d'autant plus valeur d'original qu'elle est présentée sur son traditionnel papier de correspondance bleu (fig. 5 et 6).

---

34. La question de la publication des correspondances d'auteur est à ce sujet également intéressante. Elles sont une source de connaissance de premier ordre, notamment pour l'étude des socialisations, mais constituent une intrusion non voulue par les auteurs. Elles jouent également un rôle important dans la patrimonialisation d'une figure littéraire.

35. David Martens, « Photographies de mains d'écrivains », *Littérature*, n° 195, « Visibilités littéraires », 2019, p. 112.

36. Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017, p. 235.

37. *Ibid.*, p. 117.

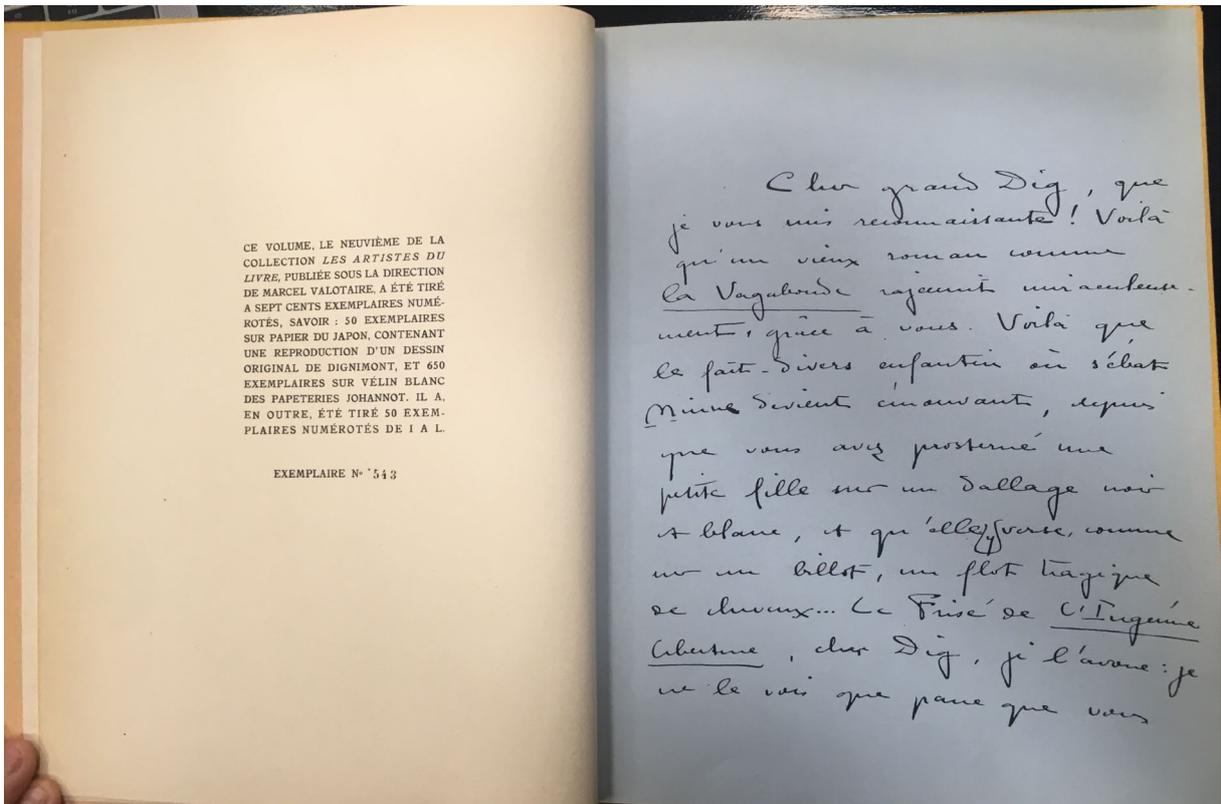
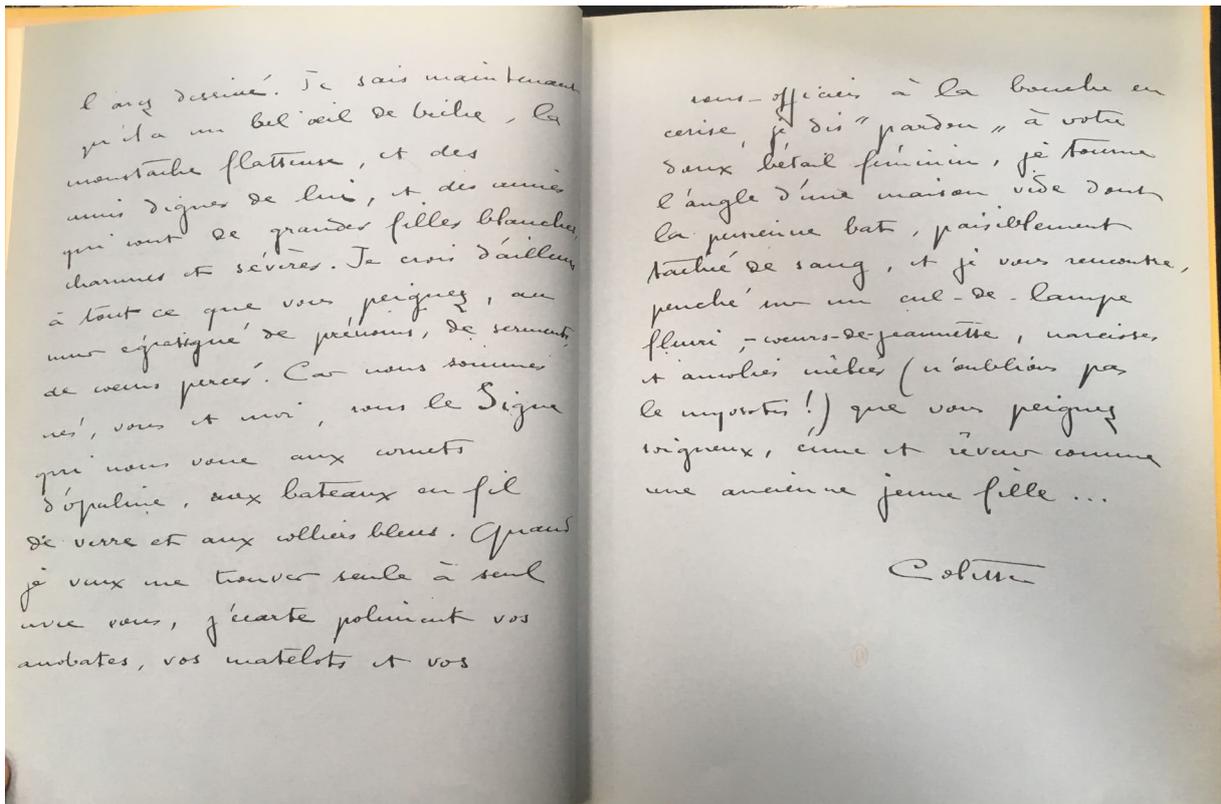


FIG. 5 et 6. Colette, « Lettre-préface » pour *Dignimont*,  
 Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 9, 1928.

Le caractère très privé duquel relève le texte littéraire est entretenu par l'éditeur, qui favorise des rapports d'exclusivité dans l'exercice. En effet, chaque volume est introduit par un auteur différent, contrairement aux portraits dessinés ou photographiques, dont plusieurs sont réalisés par le même artiste. Par ailleurs, presque chaque auteur a vu son œuvre passer entre les mains de l'illustrateur qu'il introduit. Jean Giraudoux a certainement l'image la plus expressive pour qualifier le statut de ces discours de préface, qu'il rapproche du départ du coureur cycliste poussé par la main amie :

Sur les vélodromes, au départ, les champions cyclistes aiment à se faire lancer par un camarade [...]. L'élan donné par une main amie, même si elle est maladroite et fait vaciller la bicyclette, leur paraît de meilleur présage que la poussée du manager. Acceptez donc que je vous dise quelques mots, parlant à votre dos et la main à votre selle, avant le coup de pistolet. (n° 4, 1929)

Toutes les lettres témoignent des liens d'amitié qui unissent les auteurs et les illustrateurs. Plus intimes que les analyses esthétiques qui suivent, les auteurs affichent même pour certains leur incompetence. Tristan Bernard confie ainsi à propos des éloges qu'il adresse à Pierre Bonnard : « mon ignorance complète des termes d'art m'interdit de les exprimer convenablement. J'en suis réduit à dire simplement au lecteur que je vous aime et à lui conseiller vivement de regarder vos tableaux » (n° 19, 1931). De son côté, Pierre Bellanger affiche une illégitimité de reconnaissance dans le milieu des arts et des lettres. Sollicité par Paul Jouve, l'auteur souligne le paradoxe de sa demande : « comme il serait bien plus légitime de renverser les rôles. C'est vous qui devriez me présenter. Car vous êtes célèbre dans le monde entier, et je ne suis guère connu que dans mon quartier, je veux dire le quartier des brideurs, si ce n'est celui des bibliophiles. » (n° 22, 1931).

Les postures d'incompétence ou d'illégitimité de certains auteurs posent la question de la valeur de ces écrits dans le processus de patrimonialisation en cours. Plutôt qu'un savoir, ils revendiquent un amour de l'art, de l'ordre de l'affect et du sentiment. Ainsi, tandis que Claude Roger-Marx, critique et historien d'art, fait l'étude de l'œuvre de Pierre Bonnard en « termes d'art », l'écrivain ignorant souligne les ressorts d'une amitié particulière, non soumise à la concurrence, ni au jugement des pairs, partageant plutôt dans leur art respectif les mêmes intérêts :

Ce que je voudrais dire avec un peu moins d'incompétence, c'est le plaisir que j'ai toujours eu à causer avec vous, comme avec Vuillard, comme avec Roussel, de mon métier à moi, et la fierté que j'ai éprouvée en constatant que vous, devant votre toile, moi devant mon papier, nous avons des préoccupations qui se ressemblaient un peu. C'est très rare que nous puissions parler de notre travail avec nos confrères de lettres. (n° 19, 1931)

Bien souvent, l'illustrateur est jugé plus proche de l'écrivain que ses propres pairs. Ainsi, Maurice Magre reconnaît dans les dessins d'Edouard Chimot une même *manière* : « Je ne vous redirai pas combien est proche de moi votre manière douloureuse et vraie de sentir et de traduire le désir qui passe sur les visages. » (n° 20, 1931). D'autres dessinent comme des poètes et deviennent des *alter ego*. Gérard d'Houville décrit ainsi le travail d'André Marty :

« Vous gravez avec une finesse aigüe et stricte une image qui, ainsi fixée, avec une si parfaite exactitude est cependant évocatrice, et de sa réalité minutieuse nous fait un rêve. Vous êtes un poète, un vrai poète. » (n° 12, 1930). Paul-Boncour reconnaît, lui aussi, dans le travail de Gabriel Belot, celui d'un poète-dessinateur : « La forêt ! vous l'avez comprise et traduite, non seulement en peinture, mais en poète, en grand poète. » (n° 13, 1930). Ils sont des amis, des semblables et surtout des admirateurs du geste de l'autre. Maurice Genevoix, de son côté, se souvient d'un printemps partagé en Sologne avec Mathurin Méheut : « Vous dessiniez l'album sur les genoux. Je pêchais à la ligne dans l'étang. Je faisais semblant de pêcher, je vous regardais dessiner. Dessiniez-vous ? Je n'en sais rien. Je crois que c'était autre chose. » L'auteur observe l'artiste au travail, fasciné par un geste empreint de mystère, le geste magique du dessinateur dont « les croquis semblaient naître seuls » (n° 7, 1929). Henri Focillon commence son propos sur Auguste Brouet par ces mots : « Qui ne connaît pas les sorciers ignore le vrai visage de l'univers », et décrit sur le même mode son rapport aux textes : « il montre les profondeurs du texte comme l'évocation d'une rêverie qui y demeurerait cachée [...] c'est un poète qui, par un chemin détourné, d'une course errante, accompagne d'autres poètes et nous entraîne avec eux. » (n° 14, 1930). L'illustration recèle le pouvoir magique de révéler une profondeur cachée, inaccessible, même à l'écrivain Georges Duhamel qui écrit à Berthold Mahn : « Achève, illustre, enrichis, complète tous ceux de mes livres que tu n'as pas encore honorés d'un coup de crayon [...]. Montre-moi donc mes créatures. Fais tomber sur elle un rayon de la lumière affectueuse et pénétrante. » (n° 16, 1930). La valeur de l'art accordée par ces textes n'est pas seulement esthétique, mais ressort d'une forme de magie aux yeux des écrivains. Colette adopte le même discours à propos de l'illustration de *La Vagabonde* par André Dignimont qui retrouve une « miraculeuse » jeunesse : « Voilà qu'un vieux roman comme *La Vagabonde* rajeunit miraculeusement, grâce à vous ». La magie de l'illustration ne réside pas seulement dans ce renouveau visuel mais aussi dans son pouvoir immersif :

Le Frisé de *L'Ingénue libertine*, cher Dig, je l'avoue : je ne le vois que parce que vous l'avez dessiné. Je sais maintenant qu'il a un bel œil de biche, la moustache flatteuse, et des amis dignes de lui, et des amies qui sont de grandes filles blanches, charnues et sévères. Je crois d'ailleurs à tout ce que vous peignez [...]. Car nous sommes nés, vous et moi, sous le Signe qui nous voue aux cornets d'opaline, aux bateaux en fil de verre et aux colliers bleus. Quand je veux me trouver seule avec vous, j'écarte poliment vos matelots et vos sous-officiers à la bouche en cerises, et je dis « pardon » à votre doux bétail féminin, je tourne l'angle d'une maison vide dont la persienne bat, paisiblement tachée de sang, et vous rencontre, penché sur un cul-de-lampe fleuri, cœurs-de-jeannette, narcisses [...]. (n° 9, 1929).

Colette décrit une union qui n'est pas de l'ordre de la seule amitié mais du partage d'une même sensibilité, et d'une même manière qui vise à dissiper l'opposition traditionnelle qui sépare le texte et l'image. En effet, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique de l'illustration s'inscrit dans un champ sémantique très polarisé qui oppose d'un côté « l'image et ses dangereuses dérives » et de l'autre « le texte qui continue de concentrer l'essentiel des éléments de valeurs

symboliques »<sup>38</sup>. De même, la place seconde de l'illustration dans l'ordre d'exécution rejoint le *topos* ancien en Histoire de l'art du caractère inférieur de l'image par rapport au texte, largement repris par les détracteurs de l'illustration.

Double des écrivains sous leur plume, les illustrateurs bénéficient également des ressorts médiatiques des figures d'auteurs mobilisés. En effet, l'autorité de l'écrivain se situe autant dans son discours que dans l'impact du statut de la figure d'auteur. Les noms des auteurs sollicités fonctionnent comme des marques, des autorités institutionnelles et médiatiques ; certains ont reçu le Prix Goncourt (Maurice Genevoix, 1925), d'autres sont primés par l'Académie française (Gérard d'Houville, 1918 ; Émile Henriot, 1924). La figure de l'auteur, associée à ces artistes souvent peu connus par le public, leur apporte une nouvelle visibilité. Il s'opère une captation du capital symbolique des auteurs par affichage du capital relationnel.

Bien que ces lettres soient avant tout des cautions de légitimation souvent amicales qui relèvent d'une valeur d'attachement aux œuvres<sup>39</sup>, elles sont aussi parfois des morceaux de réflexion sur la pratique de l'illustration. Dès le premier numéro, Henri Duvernois avance de nombreux commentaires sur l'art d'illustrer de l'artiste<sup>40</sup>. D'abord, il salue le lecteur assidu, patient et consciencieux. Il admire l'attention toujours portée vers l'image future du lecteur enquêteur, explorateur : « Comme votre travail doit vous amuser ! Je vois votre crayon trembler au bout de vos doigts quand vous trouvez le paragraphe, la ligne, le mot où refleurit l'image future » (n° 1, 1928). Dans la même perspective, Émile Henriot partage avec Sylvain Sauvage une même culture littéraire, Voltaire, Henri de Régnier, Casanova, Restif, et leur lecture : « vous les avez lus, et c'est là le point remarquable de votre affaire » (n° 8, 1929). De même, Jean Giraudoux connaît le lecteur attentif aux images qu'est Laboureur : « Vous qui prétendez dans les illustrés n'aimer que les images, je sais que vous les supportez aussi dans la prose non illustrée... » (n° 4, 1929).

Henri Duvernois pose également la question de la valeur décorative de l'illustration, simple agrément visuel dont le sens ne serait pas la vocation première : « Vous avez l'air de n'offrir qu'une décoration et pourtant vous suggérez si bien le personnage qu'un auteur modeste [...] a bien peur qu'à côté sa prose semble lourde et sombre. » (n° 1, 1928). De la même manière, Pierre Mac Orlan célèbre les « arabesques décoratives et singulièrement évocatrices » (n° 2, 1928) de Charles Martin et Henri Duvernois évoque encore « l'éloquence » de Carlègle, une éloquence proprement plastique. Tous deux posent finalement la question de la réception différenciée du texte et de l'image dans le livre illustré et du pouvoir expressif de l'illustration, instantanément saisi par l'œil du lecteur. Henri Duvernois commente encore : « Quelle leçon de goût, de choix, de concision vous nous donnez » (n° 1, 1928). Le travail de transposition à l'œuvre dans la pratique de l'illustration repose sur une série de modifications

---

38. Marine Le Bail, « Quand le livre s'affiche. La couverture en illustration et trompe-l'œil », *Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, 8 janvier 2020.

39. Heinich, *Des valeurs*, op. cit., p. 28.

40. Les dessins de l'artiste accompagnaient déjà *Crapotte* édité dans la « Modern-Bibliothèque » de Fayard en 1918.

induites par le changement de système sémiotique. L'instantanéité de l'image et son présupposé figuratif nécessitent de transformer le discours, d'opérer des choix et de condenser le discours écrit, en une image de mémoire<sup>41</sup>. À propos de l'art d'Hermann-Paul, Francis de Miomandre soulève justement sa capacité à voir de façon plastique : « Vous abordez tranquillement les sujets les plus difficiles : sûr de pouvoir transformer en matière plastique jusqu'à l'abstraction même, tellement vous savez voir concret et vivant » (n° 5, 1929).

On observe chez les écrivains une polyphonie lexicale pour désigner l'illustration très révélatrice des questionnements qui accompagnent la pratique. Georges Duhamel exhorte Berthold Mahn à achever, illustrer, enrichir, compléter ses textes, Henri Duvernois évoque le « commentaire » tandis que Miomandre parle d'interprétation, Gérard d'Houville souligne le mouvement d'appropriation opéré par André Marty : « Avec adresse et sûreté vous captez les rêves de l'auteur et les refaites vôtres » (n° 12, 1930), Émile Henriot admire de son côté, « ces traductions que vous nous faites des livres que vous avez choisis pour nous les rendre nouveaux » (n° 8, 1929). L'emploi du terme traduire pour qualifier l'illustration est particulièrement intéressant parce qu'il contribue à réduire la frontière sémiotique entre le texte et l'image comme si la représentation figurée était un geste d'écriture équivalent. Il suppose, comme pour la traduction d'une langue à l'autre, une adaptation, des choix, une transformation qui tout en nécessitant une fidélité au texte ne constitue pas une copie. L'écart de l'un à l'autre suggère à la fois la différence sémiotique et la proximité de sens<sup>42</sup>. Pelletan avait déjà adopté ce terme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lorsqu'il posait les principes de composition de l'édition illustrée. Il souhaitait réduire l'écart visuel dans l'espace de représentation par une union plastique du mot et de l'image à travers l'emploi de la gravure sur bois, celle dont « le sens typographique est en harmonie avec la lettre, celle qui se tirant en relief, offre, avec le caractère d'imprimerie, des valeurs concordantes et rappelle, par le noir de l'encre et les blancs du papier, l'effet du mot imprimé<sup>43</sup> ». Émile Henriot est justement sensible à ce trait caractéristique de l'illustration de Sylvain Sauvage : « Et puis, non seulement vous savez illustrer un livre, mais vous voulez que l'illustration et la typographie marchent ensemble. » (n° 8, 1929). Plus poétiquement, Paul-Boncour décrit l'esthétique en noir et blanc de Gabriel Belot : « c'est dans les grandes planches sombres que débordent votre âme lyrique, dans la magie profonde des noirs et des blancs où chantent les grands silences de la forêt » (n° 13, 1930).

La proximité entre les écrivains et les illustrateurs donne également lieu à des portraits sociologiques. Des traits communs se détachent des différentes lettres, pauvreté, marginalisation, diversité des activités mais aussi des jalons de formation et des lieux de socialisation. Jugeant que Lobel-Riche n'a plus besoin d'un discours de promotion : « Tu es de ceux qui se peuvent passer du coup d'encensoir des camarades », Alphonse Séché entreprend de racon-

41. Ségolène Le Men, « Iconographe et illustration », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (dir.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 11.

42. Marie-Charlotte Quin, « Poétique du paysage dans les livres illustrés de Colette, du grand large à la faune sous-marine », dans Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Alberto Roncaccia (dir.), *Traduire, illustrer, réécrire, mettre en scène*, Florence, Franco Cesati Editore, 2023, p. 59-76.

43. Anne-Christine Royère et Julien Schuh (dir.), *L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, Reims, EPURE, coll. « Héritages critiques », 2015, p. 277.

ter une histoire, « une histoire du temps passé » qu'il entame sous les auspices du conte : « Il était une fois un pâle garçon qui sortait du régiment. Il se mit à courir les journaux amusants pour placer des dessins qu'un copain-fraternel et lui fabriquaient la nuit. Le jour il rêvait littérature ! » L'auteur retrace la trajectoire biographique de l'artiste, ses différentes positions occupées dans le champ de l'art, de l'illustration et de la gravure. Il évoque notamment la difficulté de leur situation avant la guerre :

Pour tous, le pain était cher, l'avenir incertain. Mais celui-là avait confiance en son destin. Il le disait. Et il avait bien raison. Les médiocres souriaient. Et ils avaient tort. Les années se sont succédées, le petit homme trapu à l'accent lyrique – je veux dire méridional ! – est devenu l'un des maîtres aquafortistes de sa génération, l'un des artistes du livre les plus réputés d'aujourd'hui. (n° 11, 1930)

Pierre Mac-Orlan évoque, à propos de Charles Martin, leur passé commun d'artiste à Montmartre : « aux jours les plus sombres de Montmartre quand les uns et les autres nous cherchions notre route à travers mille fausses pistes qui se chevauchaient. Il reste encore dans notre mémoire le souvenir de quelques soirées au milieu des amis aujourd'hui disparus. » (n° 2, 1928).

Déjà actifs avant la Première Guerre mondiale, les artistes évoluaient principalement dans les sphères de la presse humoristique, dans le milieu de la mode et de la publicité. Dans son étude critique de l'œuvre de Carlègle, Marcel Valotaire souligne l'importance des journaux dans la formation de cette nouvelle génération d'illustrateurs :

Véritable terrain d'entraînement, [...] où s'assouplit et se discipline le talent, devant les exigences de la reproduction photomécanique. Il faut dessiner simple, net, sans pignochages, se dépouiller du moindre superflu ; il faut apprendre à préciser sa pensée et sa vision pour atteindre une expression quasi-synthétique. (n° 1, 1928, p. 9)

Georges Grappe se souvient avoir gardé le numéro du journal *La Vie parisienne* du 19 décembre 1898 dans lequel figurait un dessin de Joseph Hémard. Francis de Miomandre se remémore ses lectures illustrées par Hermann-Paul dans *l'Assiette au beurre* vingt-cinq ans plus tôt. L'apparition des revues de mode illustrées, sous l'influence de Paul Poiret, joue également un rôle important dans la formation de ces artistes, notamment *La Gazette du bon ton* dirigée par Lucien Vogel. Dans son étude de l'œuvre illustrée d'André Marty, Jean Dulac insiste d'ailleurs sur l'influence de la mode, ses revues et catalogues illustrés : « Il ne faut pas méconnaître le rôle joué par la mode dans le développement des artistes de cette génération [...]. *La Gazette du Bon Ton*, sous l'impulsion de Vogel, consacrait ce mariage de l'art et de la mode. » (n° 12, 1930, p. 16)

La guerre bouleverse le quotidien de cette nouvelle génération d'artistes, mobilisée et envoyée sur le front. Pierre Mac Orlan se souvient de ce destin partagé avec Charles Martin :

Ce fut en 1914 que tu revêtis l'uniforme de l'infanterie pour te mêler à la guerre dont tu fixas les vertiges en quelques arabesques décoratives et singulièrement évocatrices. Comme je fus mêlé moi-même aux occupations tragiques de l'infanterie, ton amitié m'associa à ce curieux livre de guerre où les obus, les

mitrailleuses, les fusées éclairantes et tous les phénomènes explosifs de 1918 se réalisaient sous les aspects d'une féerie dont personne n'avait prévu les apothéoses d'artifice. Cette élégance lettrée, qui fut toujours l'essence même de tes créations, tu sus l'associer sans ostentation aux heures les plus rudes du cataclysme. (n° 2, 1928)

L'auteur évoque *Sous les pots de fleurs*, un ensemble de proses et de dessins à la plume réalisé par l'artiste au front entre 1914 et 1917<sup>44</sup>. La fin de sa lettre résonne tout à la fois comme une déclaration d'amitié et une synthèse de l'art de l'illustrateur :

Mon vieux camarade, cette ligne décorative par quoi l'humanité se révèle devant tes yeux, tu sais la conduire jusqu'au bout de ta propre émotion. Elle englobe ainsi dans son arabesque savante le visage d'un soldat-fantôme des nuits d'Avocourt et les tendres figures des chevalières de la Mode et du Bon Ton. (n° 2, 1928)

On observe également dans de nombreuses lettres un discours sur le travail, le métier de l'illustrateur. Alphonse Séché évoque à propos de Lobel-Riche « labeur, conscience jamais satisfaite, qui te pousse hors des formules où stagnent les artistes dont l'ambition et le don créateur se contentent trop facilement » (n° 11, 1930). Francis de Miomandre souligne la solitude, le courage, la patience d'Hermann-Paul : « Pendant de longues années, vous n'avez fait que vous recueillir et travailler. Votre labeur est immense. Même ceux qui connaissent tous vos ouvrages publiés ignorent les trésors accumulés dans vos cartons, ne savent pas tous vos projets. » (n° 5, 1929). Quant à Maurice Genevoix, il décrit la « longue attention » et « ce patient, cet acharné labeur » de Mathurin Méheut (n° 7, 1929). Ils sont des travailleurs forcenés qui cultivent une forme de marginalité, d'isolement. Hérité du XIX<sup>e</sup> siècle, le métier d'illustrateur évolue avec les tendances et des débats de son temps<sup>45</sup>. L'extraordinaire engouement pour le livre illustré dans l'entre-deux-guerres ouvre pour de nombreux artistes des perspectives sans précédent. Beaucoup y trouvent une source de revenus régulière ; d'autres mettent leurs compétences au service des maisons d'édition, souvent comme directeur artistique pour la production illustrée. À propos de Charles Martin, Pierre Mac Orlan évoque la « négligence de tous les éléments qui doivent contribuer au succès » et une attitude qu'il maintient volontairement « en dehors des protocoles que la vie exige d'un artiste » (n° 2, 1928). De la même manière Louis Barthou relève la sincérité et la constance de Louis Legrand qu'il connaît depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « les raffinements de civilisation, auxquels vous avez pris plus de part que de goût, n'ont pas altéré les qualités de votre nature première, sa droiture, sa modestie, son désintéressement » (n° 21, 1931). Certains portraits tendent finalement plus vers la description psychologique ou morale, encore une façon de rendre leur art plus authentique<sup>46</sup> : « Avez-vous jamais dit du mal de quelqu'un ? D'un éditeur peut être, ou d'un bibliophile, et qui, à n'en pas douter méritaient vos reproches. » (n° 21, 1931).

---

44. L'ouvrage est édité aux éditions Meynial en 1917. Les textes sont adressés aux amis du *Bon ton*.

45. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Droz, 2005.

46. Nathalie Heinich rapproche d'ailleurs les valeurs d'effort, de métier d'application à la moralité (*Des valeurs, op. cit.*, p. 240-242).

Les illustrateurs comme Paul Jouve, Pierre Bonnard, considérés comme des « artistes mineurs », acquièrent sous les plumes des écrivains le statut d'artiste et même celui de *grand* artiste ; Edouard Chimot est quant à lui un « véritable artiste » (n° 20, 1931). Francis de Miomandre, de son côté, évoque la « virtuosité inconsciente » d'Hermann-Paul, « le plus fort des graveurs de notre temps » : « Vous êtes un des seuls hommes d'aujourd'hui à qui j'appliquerais sans hésiter le nom de grand artiste » (n° 5, 1929). Louis Barthou distingue justement le peintre de l'artiste du livre mais renvoie l'illustrateur à son devoir, son métier : « Certes, il ne faut pas emprisonner un peintre tel que vous dans l'illustration. Mais, quand on est à un tel degré un "artiste du livre", on doit aux amateurs qui vous admirent des comptes, c'est-à-dire des livres. » (n° 21, 1931)

### **Le patrimoine est-il une affaire de sentiment d'appartenance ?**

La question du patrimoine et celle de sa construction impliquent nécessairement celle de la légitimité de l'objet en train de devenir patrimoine et celle de celui qui en porte le discours, qui contribue à cette construction, au changement d'état de l'objet évalué. Dans le cas de la collection « Les artistes du livre », les études critiques portent la « valeur de jugement<sup>47</sup> », le discours scientifique sur le patrimoine en devenir. Elles dressent un discours de connaisseurs. L'appareil iconographique, d'un autre côté, participe de l'exposition de la matérialité des objets, de leur mise en présence, d'une expérience physique de l'œuvre. Dans ce dispositif, qu'apportent les discours tenus dans ces lettres signées par des auteurs amis qui se disent parfois incompetents ou illégitimes ? Leurs contributions sont en effet empreintes d'affect, de sentiment, de subjectivité. Pourtant, malgré ce statut particulier, elles semblent participer d'autant plus activement à la construction du patrimoine du livre illustré contemporain.

À l'image de l'engagement des écrivains dans des portraits de régions auxquels ils sont liés, les lettres recèlent une part d'attachement<sup>48</sup> aux hommes et parfois aussi à des lieux. Dans le cas des portraits de pays, Xavier Canonne observe qu'« on est au-delà du tourisme », ou de la simple préface dans notre cas, mais « que l'on est dans la fabrication d'une mythologie et que ce processus passe inévitablement par l'écriture, le recours aux écrivains »<sup>49</sup>. Justement, de nombreux artistes et écrivains qui participent à la collection s'inscrivent dans un territoire qu'ils valorisent à différentes occasions, parfois même ensemble. Ainsi, Georges Duhamel et Berthold Mahn collaborent pour un ouvrage de luxe édité à Strasbourg par la Librairie de la Mésange en 1931 : *L'Alsace entrevue ou l'aveugle et le paralytique*. La diversité des activités de l'illustrateur décrite par l'écrivain dans « Les artistes du livre » est également l'occasion de montrer le caractère régionaliste de ses engagements :

---

47. *Ibid.*, p. 30-32.

48. *Ibid.*, p. 28-30.

49. Xavier Canonne, « Des livres qui donnent envie de voyager », dans Anne Reverseau (dir.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2017, p. 297.

[...] peintre en Normandie, faire une ribambelle de portraits en Belgique, surveiller ton exposition de Strasbourg, préparer un bouquin sur les Pyrénées, dessiner à Lyon pour les uns, prendre des croquis en Bourgogne pour les autres, parce que tout le monde veut t'avoir, parce que, maintenant, tout le monde t'aime. (n° 16, 1930)

Maurice Genevoix aussi est l'auteur de livres régionalistes inspirés par la Sologne et le Val de Loire. Mathurin Méheut est plutôt connu pour son attrait pour les paysages de Bretagne comme Louis Legrand. À y regarder de plus près, on pourrait certainement dessiner une géographie littéraire et graphique. Henry Babou s'engage également dans une tendance régionaliste en éditant *Grignan* d'Émile Henriot avec des illustrations de Prat en 1931, mais aussi *Avignon*, regroupant les textes d'André Hallays et les illustrations de Louis Montagné dès 1928. L'Exposition internationale des Arts et des Techniques de 1937, placée sous le signe du régionalisme, marque la résonance de cette tendance dans les arts<sup>50</sup>.

Malgré une collection dont on ne peut qu'imaginer l'ampleur si la crise n'était venue frapper le marché de l'édition, Henry Babou a contribué à donner une valeur tout à la fois esthétique et symbolique à ces artistes du livre. Les auteurs qui, comme Colette, ont bénéficié d'un marché favorable en multipliant les rééditions de leurs textes avec des images<sup>51</sup>, participent, dans la collection, à la création d'un discours sur les illustrateurs qui relève de l'attachement et de la mythologie et dont l'authenticité est portée par un engagement physique, de leur main.

### Annexe 1. Les éditions de luxe illustrées Henry Babou<sup>52</sup>

1927 : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, illustrations d'Henri Montassier reproduites par Jean Saudé

1929 : *Maxime* d'Henri Duvernois, illustrations de Carlègle

1929 : *Via crucis* d'Augusto d'Halmar, illustrations d'Hermann-Paul

1930 : *Le Vase étrusque* de Prosper Mérimée, illustrations de Paul Brissaud

1930 : *La Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre, illustrations de Pierre Dubreuil

1930 : *Grignan* d'Émile Henriot, illustrations de Loÿs Prat

1931 : *Emmeline* d'Alfred de Musset, illustrations de Jean Dulac

1931 : *Intermezzo* d'Henri Heine, illustrations de Raphaël Drouart

---

50. Anne-Marie Thiesse, « La littérature régionaliste en France (1900-1940) », *Tangence*, n° 40, 1993, p. 49-64.

51. Marie-Charlotte Quin, *Colette illustrée (1900-1954). Trajectoires éditoriales d'une œuvre en images*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2024. Voir aussi Marie-Charlotte Quin, « Naissance d'une femme d'affaires. Colette et ses éditeurs (1900-1939) », dans Guy Ducrey (dir.), *Colette, réinventer le métier d'écrire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2023, p. 157-179.

52. Cette liste est basée sur la thèse de Camille Barjou (*Livre de luxe et livre d'artiste en France, op. cit.*)

## Annexe 2. Tableau récapitulatif de la collection « Les artistes du livre »

n°	Date	Artiste	Étude critique	Lettre-préface	Portrait
1	1928	Carlègle	Marcel Valotaire	Henri Duvernois	Léandre
2	1928	Charles Martin	Marcel Valotaire	Pierre Mac Orlan	André Dignimont
3	1928	Joseph Hémond	autobiographie	Georges Grappe	autoportrait
4	1929	Laboureur	Marcel Valotaire	Jean Giraudoux	Dunoyer de Segonzac
5	1929	Hermann-Paul	Raymond Geiger	Francis de Miomandre	Valentine Hugo
6	1929	Pierre Brissaud	Jean Dulac	Robert Burnand	Jacques Brissaud
7	1929	Mathurin Méheut	Raymond Hesse	Maurice Genevoix	Soulas
8	1929	Sylvain Sauvage	Marcel Valotaire	Émile Henriot	E. Dufour
9	1929	André Dignimont	André Warnod	Colette	Charles Martin
10	1929	Georges Barbier	Jean-Louis Vaudoyer	Henri de Régnier	Charles Martin
11	1930	Lobel-Riche	Gabriel Boissy	Alphonse Séché	autoportrait
12	1930	André Marty	Jean Dulac	Gérard d'Houville	Dunoyer de Segonzac
13	1930	Gabriel Belot	Camille Mauclair	Paul-Boncour	Steinlen
14	1930	Auguste Brouet	Raymond Hesse	Henri Focillon	autoportrait
15	1930	Fernand Siméon	Luc Benoist	Jean Jacques Brousseau	Laure Albin Guillot
16	1930	Berthold Mahn	Raymond Geiger	Georges Duhamel	autoportrait
17	1930	Marcel Vertès	André Salmon	Paul Morand	Jean Oberlé
18	1930	Louis Morin	Raymond Hesse	Dominique Bonnaud	Léandre
19	1931	Pierre Bonnard	Claude Roger Marx	Tristan Bernard	Odilon Redon
20	1931	Edouard Chimot	Maurice Rat	Maurice Magre	autoportrait
21	1931	Louis Legrand	Camille Mauclair	Louis Barthou	autoportrait
22	1931	Paul Jouve	Camille Mauclair	Pierre Bellanger	Laure Albin-Guillot
23	1932	Jacques Touchet	Henry Babou	Germaine Beaumont	autoportrait
24	1933	Jules-Léon Perrichon	Pierre Pontramié	Claude Aveline	autoportrait

## Bibliographie

BARJOU Camille, *Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétique (1919-1939)*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2017.

BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

CORON Antoine, « Livres de luxe », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1998, p. 425-463.

DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.

— « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, n° 99, 2017.

FOSCA François, « Chronique des expositions », *L'Amour de l'art*, n° 5, mars 1929, p. 110. Disponible sur [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)

FOUCHÉ Pascal, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1998, p. 210-268.

- GEIGER Raymond, « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 5, mai 1928, p. 200.
- « Les Beaux livres », *Comoedia*, 5 mai 1928. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 6, juin 1928, p. 239. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- « Les Beaux Livres », *Comoedia*, 7 avril 1928. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 5, mai 1928, p. 200. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- HEINICH Nathalie, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.
- HESSE Raymond, *Le Livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, Grasset, 1929.
- KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Droz, 2005.
- LE BAIL Marine, « Quand le livre s'affiche. La couverture en illustration et trompe-l'œil », *Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, 8 janvier 2020. [doi.org/10.58079/u082](https://doi.org/10.58079/u082)
- *L'Amour des livres la plume à la main. Écrivains bibliophiles du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.
- LE MEN Ségolène, « Iconographe et illustration », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (dir.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 9-17.
- MARTENS David, « Photographies de mains d'écrivains », *Littérature*, n° 195, « Visibilités littéraires », 2019, p. 99-121.
- « Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020. [doi.org/10.4000/recherchestravaux.2308](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2308)
- MICHON Jacques, « La collection sans cesse réinventée », dans Christine Rivalan Guégo, Patricia Sorel, Miriam Nicoli et François Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale. Europe/Amériques XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 7-10.
- PARINET, Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, 2004.
- PERIER Yvonne, « Bibliophilie. La bourse du livre », *Le Crapouillot*, 1<sup>er</sup> décembre 1930. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- POLLAUD-DULIAN Emmanuel, *Le Salon de l'Araignée 1920-1930*, Paris, Michel Lagarde, 2013.
- QUIN Marie-Charlotte, « Poétique du paysage dans les livres illustrés de Colette, du grand large à la faune sous-marine », dans Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Alberto Roncaccia (dir.), *Traduire, illustrer, réécrire, mettre en scène*, Florence, Franco Cesati Editore, 2023, p. 59-76.
- « Naissance d'une femme d'affaires. Colette et ses éditeurs (1900-1939) », dans Guy Ducrey (dir.), *Colette, réinventer le métier d'écrire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2023, p. 157-179.
- *Colette illustrée (1900-1954). Trajectoires éditoriales d'une œuvre en images*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2024.
- RAT Maurice, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 25 septembre 1927, p. 5. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 26 mars 1928, p. 2. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928, p. 7. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 23 janvier 1930, p. 7. Disponible sur [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr)
- RIVALAN GUÉGO Christine, « La collection éditoriale comme réponse aux nouveaux enjeux de l'édition au début du XX<sup>e</sup> siècle », dans Christine Rivalan Guégo, Patricia Sorel, Miriam Nicoli et François Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale. Europe/Amériques XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 71-86.
- ROYÈRE Anne-Christine et SCHUH Julien (dir.), *L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, Reims, EPURE, coll. « Héritages critiques », 2015.