

JOURNEE D'ETUDE LES ARCHITECTES DU LIVRE II

RESUMES

ENTRE COMMERCE ET ART

- **Philippe Di Folco (Essayiste, scénariste, enseignant à l'IESA, Paris), « Édouard Pelletan (1854-1912), un Don Quichotte de l'édition passé à la trappe »**

À travers le singulier parcours d'Édouard Pelletan, explorer ici ses productions souvent surprenantes et encore peu connues, comme la revue *L'Estampe et l'affiche*, les tirages limités grand-luxe — dont *La Mandragore* de Jean Lorrain — et bien d'autres merveilles, remarquablement conçues, et, chemin faisant, rencontrer un ensemble de personnalités qui lui était attaché. Comme inspiré, Pelletan était porté par un idéal : reste à savoir lequel et c'est ce que nous tenterons aussi d'exprimer.

- **Jean-Paul Fontaine (Docteur en médecine, membre de la Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, historien du livre et de la bibliophilie), « André Ferroud, éditeur de beaux livres illustrés pour les bibliophiles »**

Fondateur de la « Librairie des amateurs », André Ferroud voulut être éditeur pour les seuls bibliophiles, en choisissant de faire illustrer des textes littéraires consacrés, qui n'avaient jamais donné lieu à des éditions de luxe. C'est ainsi qu'il réussit à produire, de 1886 à 1903, quelques-unes des plus belles éditions du XIX^e siècle.

- **Damiano De Pieri (Doctorant, Université de Vérone/Sorbonne Nouvelle), « "Et moi aussi, je suis éditeur". Entre commerce, renouvellement des arts et des techniques : l'éditeur-marchand d'art »**

Au tournant de la Première Guerre mondiale, on assiste à un essor de l'activité éditoriale émanant des marchands d'art et des galeries parisiennes. Il ne s'agit pas seulement de l'édition de livres d'art comme dans l'exemple de Vollard qui avait, en quelque sorte, ouvert la voie. Les galeristes publient également des périodiques comme *Les arts à Paris* (1918-1934) de Paul Guillaume, *Le Bulletin de l'effort moderne* (1924-1927) de Léonce Rosenberg ou *Le Bulletin de la Vie artistique* (1919-1926) de la galerie Bernheim-Jeune. Tous font appel à des écrivains, à des poètes et à des critiques pour collaborer à ces périodiques à statut hybride, partagés entre la revue d'art et la gazette d'information sur l'actualité artistique ou le courrier relatant l'activité de la galerie. Paul Guillaume s'adresse à Apollinaire, Léonce Rosenberg à Maurice Raynal, Bernheim-Jeune à Félix Fénéon. Une activité qui participe à la multiplication de l'« énonciation éditoriale » qui semble caractériser le contexte de l'avant-garde pour contourner l'« obstruction » des institutions, comme l'affirme Camille Mauclair dans le passage cité dans l'appel : typographes éditeurs comme Paul Birault, revues qui proposent un service d'édition comme dans l'exemple de *Sic* de Pierre Albert-Birot ou qui sont à l'origine d'une maison d'édition comme la revue *Littérature* pour la maison Au Sans Pareil, enfin, librairies qui développent une activité éditoriale comme dans l'exemple d'Adrienne Monnier. D'ailleurs, Kahnweiler, dans ses souvenirs, affirme à propos des auteurs publiés en tant qu'éditeur : « D'autre part ces poètes n'avaient pas d'éditeur » (*Entretiens avec Francis Crémieux : mes galeries et mes peintres*, Paris, Gallimard, 1998). Je voudrais esquisser l'activité éditoriale des galeries d'art pour essayer d'en dégager certains principes à travers une démarche comparative axée sur des problématiques. Quelles sont les motivations d'associer à

l'activité principale de la galerie celle de l'édition ? Quelles sont les différences et les ressemblances entre ces galeristes-éditeurs ? Si Vollard semble répondre surtout aux possibilités et aux disponibilités d'un amateur et passionné, Rosenberg conçoit l'édition comme un instrument de défense et d'illustration du cubisme et de ses peintres dont il crée une véritable collection monographique à l'aide de la phototypie (« Les maîtres du cubisme » en deux versions, une de luxe et l'autre « ordinaire »). Kahnweiler adopte en revanche la posture d'un véritable éditeur qui publie des auteurs peu connus, illustrés par les peintres de sa galerie. Comment interagissent alors l'activité éditoriale avec celle de la galerie ? Existe-il un projet éditorial ? Quel est le public visé ? Ces marchands d'art sont en effet le nœud d'un réseau « semi-institutionnalisé » (Sapiro, 2006) qu'ils contribuent à animer, légitimer et institutionnaliser (les galeries sont aussi des dépositaires et des distributeurs de l'édition d'avant-garde, revues et livres, Paul Guillaume à travers la publicité finance la revue *Sic*, Rosenberg la revue *Littérature* ; ces deux derniers organisent également des rendez-vous littéraires). Je souhaiterais me focaliser en particulier sur l'aventure de Léonce Rosenberg, Daniel-Henry Kahnweiler et, si j'ai la possibilité de consulter les archives qui sont inexplorées, de Jeanne Bucher.

COLLECTIONNEURS ET CREATEURS

- **Jean-Louis Haquette, « Un bibliophile rémois architecte du livre : Victor Diancourt et *La Guirlande de Julie* »**

Homme politique et bibliophile champenois, Victor Diancourt (1825-1910) combine les diverses pratiques de la bibliophilie du XIX^e siècle. Il collectionne les œuvres du passé, mais souscrit aussi aux projets éditoriaux bibliophiliques de son époque. À la recherche de la rareté et de l'exemplaire unique, il confie à des illustrateurs des exemplaires imprimés à « enluminer » d'aquarelles originales. Il finit par devenir le commanditaire de plusieurs ouvrages entièrement calligraphiés et illustrés. Parmi ceux-ci se signale particulièrement *La Guirlande de Julie*, qui reprend les textes du célèbre recueil composé par le marquis de Montausier pour Julie d'Angennes au XVII^e siècle. C'est l'histoire et la signification de cette entreprise qu'on se propose d'explorer principalement dans cette intervention.

- **Willa Silverman, « Esthetic Languages of the Book in Fin-de-Siècle France: The Case of Henri Vever (1854-1942) »**

Henri Vever, une personnalité d'un tempérament artistique intense à l'avant-garde du renouveau des arts décoratifs de la fin du XIX^e siècle, s'imposa comme joaillier ; sa prestigieuse entreprise parisienne familiale remporta les Grands Prix des Expositions universelles de 1889 et 1900. Il était aussi un collectionneur, d'abord de la peinture française moderne mais également des arts décoratifs japonais, islamiques et moghols, y compris les arts du livre. En tant que bibliophile, Vever était un habitant de « la nouvelle bibliopolis », faisant écho au titre fantaisiste du traité de l'imprésario bibliophilique Octave Uzanne.

LE LIVRE COMME ARCHITECTURE

- **Pascale Cugy (Boursière/Stipendiatin, Centre allemand d'histoire de l'art/Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris), « “Nul art n'est plus voisin de l'architecture que la typographie.” Henri Focillon et l'art du livre »**

Fils d'un graveur d'interprétation, Henri Focillon (1881-1943) eut d'abord des ambitions littéraires, concrétisées à travers de nombreuses publications dans des revues et la parution de quelques ouvrages à compte d'auteur durant ses jeunes années. Devenu historien de l'art, il perpétua cette activité d'écriture sur un mode plus intime et confidentiel à Lyon et à Paris, travaillant avec Marius Audin ou collaborant avec Léon Pichon pour l'édition d'écrits personnels

(L'Île oubliée, 1920) comme pour la réédition de textes de Virgile, Diderot, Chateaubriand, Louise Labé ou encore Baltasar Gracián. Les préfaces qu'il livra pour des expositions dédiées à l'art du livre témoignent d'une conception étroitement liée à ses travaux sur l'architecture et la sculpture médiévales, marquée par les idées qu'il développait sur « la vie des formes ». Comparant les pages d'un volume relié aux cathédrales, il y présente le livre comme une matière essentiellement tridimensionnelle, « œuvrée par de savantes et diligentes mains, matière ordonnée, façonnée, douée de vie enfin », avant de décrire les ouvrages imprimés comme des « maisons où nous logeons les pensées des maîtres, et secondement les pensées de tout le monde ». Il met en avant dans ces écrits l'importance du rôle de la main et de la dimension artisanale, conformément à sa vision ruskinienne de l'art et de la vie. Les ouvrages de faible tirage qu'il réalise avec Léon Pichon, marqués par une collaboration étroite entre auteur, graveur, typographe et imprimeur, témoignent de la même manière de sa volonté de revivification des traditions. Nous souhaiterions explorer ce pan méconnu de la carrière de Focillon, principalement à travers l'étude de la conception du livre qu'il afficha et des ouvrages qu'il réalisa avec Léon Pichon.

- **Marie-Françoise Cachin (Professeur émérite, Université Paris Diderot), « Livre idéal, livre cathédrale : William Morris et l'architecture du livre »**

William Morris est indubitablement connu davantage pour sa critique sociale et son roman utopique *News from Nowhere* paru en 1890 que pour ses quelques essais, entretiens ou conférences, exprimant son intérêt pour le livre. Le plus célèbre de ces textes, intitulé « The Ideal Book » (1893), sera à la base de mon intervention dans laquelle je souhaite mettre en évidence sa conception de l'architecture du livre qui, loin de rester abstraite, l'a amené à se lancer dans une « aventure typographique », la Kelmscott Press. William Morris y exercera une activité essentielle, non seulement en tant qu'éditeur, mais aussi comme créateur de nouveaux caractères, typographe, calligraphe et illustrateur.

- **Florence Alibert (Maître de conférences, conservateur des bibliothèques, Université d'Angers), « Lucien Pissarro et les Eragny Press »**

« Méfie-toi des Préraphaélites » est le conseil que le peintre Camille Pissarro donna à son fils en 1890. L'examen de certaines productions des Eragny Press, fondées par Lucien Pissarro à Londres en 1894, montre que ce conseil paternel fut assez peu suivi. Si l'empreinte tutélaire d'artistes comme William Morris peut en effet apparaître dans quelques volumes des Eragny Press, d'autres influences artistiques se mêlent ensuite aux références britanniques : le post-impressionnisme, le japonisme, l'Art nouveau. Les livres créés par Lucien Pissarro seraient alors le résultat singulier d'un art de la synthèse de différents courants esthétiques, insulaires ou continentaux, en vogue autour de 1900. La question du syncrétisme esthétique de ces livres est sans doute au centre de l'échec commercial relatif des Eragny Press. Comment concilier en effet des courants artistiques aux rendus visuels parfois antagonistes et trouver un public ? L'art du livre de Lucien Pissarro était-il trop français pour les britanniques ou trop britannique pour les français ?