

UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE
École doctorale VI, Histoire de l'Art et
Archéologie
Thèse de Doctorat d'Histoire de l'Art

Philippe LE STUM

LA BRETAGNE DANS LA
GRAVURE SUR BOIS
(1850-1950)

Thèse dirigée par Marianne GRIVEL

Soutenue le / / 2013

Jury :

- **Jean-Paul Bouillon**, Professeur émérite des Universités
- **Daniel Le Couédic**, Professeur des Universités (rapporteur)
- **Emmanuel Pernoud**, Professeur des Universités (rapporteur)
- **Valérie Sueur-Hermel**, Conservateur au Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France

UNE REGION-TEST POUR L'HISTOIRE DE LA GRAVURE SUR BOIS

De toutes les régions de France, la Bretagne est celle qui attira le plus les artistes entre le milieu du XIXe siècle et celui du suivant. Si sa présence dans la peinture est aujourd'hui bien connue, il n'en va pas de même de sa place dans le domaine de l'estampe. L'objet de cette thèse est en premier lieu de contribuer à combler cette lacune en analysant la place de la région, en tant que thème et source d'inspiration, chez les graveurs sur bois français et étrangers durant cette période. La méthodologie adoptée dans la présentation de la production recensée et son analyse tiennent compte, en second lieu, du fait qu'il n'existe pas à ce jour d'histoire globale, à la fois chronologique et technique, de la gravure sur bois moderne en France. Par l'importance du corpus établi, le nombre des créateurs recensés et leur diversité d'origine ou d'approche esthétique, notre exemple régional s'est ainsi révélé assez pertinent pour proposer à travers lui un exposé des grandes tendances de la gravure sur bois en France durant la période envisagée.

DE LA GRAVURE PROFESSIONNELLE A LA GRAVURE ORIGINALE

La présence de la thématique bretonne dans la gravure sur bois se manifesta d'abord dans la gravure documentaire ou d'illustration à partir de la décennie 1830. Le rôle des « vignettistes », l'exploitation dans l'édition de la qualité typographique de la gravure en taille d'épargne, l'essor de la gravure de *teinte*, sont décrits dans un premier chapitre, sous l'angle de leur apport à l'établissement du corpus xylographique breton. Durant cette période furent élaborées et diffusées dans les illustrations - gravées sur bois de bout - de périodiques et d'œuvres littéraires, quelques-unes des principales composantes du pittoresque breton dont on retrouvera ensuite les reprises, variantes et déclinaisons durant plus d'un demi-siècle de gravure et d'illustration.

Dans l'avènement de la gravure originale sur bois au cours des années 1880 et 1890, l'importance de l'Ecole de Pont-Aven est ensuite soulignée. Si la production de Gauguin et de Bernard est déjà amplement rappelée, l'apport de notre travail est davantage dans la mise en lumière de la figure de Paul-Emile Colin. La découverte d'un carnet de dessins inédit et l'analyse de certains de

ses premiers bois placent ses débuts dans la mouvance pontavenienne. Quant à Armand Séguin, l'exploitation de sa correspondance et le dépouillement de la revue *L'Image* permettent de rétablir à travers lui une sorte de trait d'union entre les symbolistes disciples de Gauguin et la seconde composante des pionniers de la gravure sur bois originale, celle des graveurs professionnels convertis vers 1890 au bois d'auteur. Parmi ceux-ci, seul Auguste Lepère a conservé jusqu'à aujourd'hui une part de son prestige. Est ici sorti de l'ombre son ami et collaborateur Tony Beltrand, dont la découverte d'estampes ignorées depuis leur exposition en 1897 révèle l'originalité.

LA GRAVURE EN COULEURS : DEUX VAGUES JAPONISTES

Si l'influence *esthétique* des estampes japonaises sur les peintres et les artistes décorateurs occidentaux après 1850 est aujourd'hui fort bien documentée, on n'avait pas encore bien perçu la spécificité *technique* de l'influence japonaise sur l'essor, en France, de la gravure sur bois imprimée en couleurs. La publication des mémoires inédits de Henri Rivière nous ayant été confiée, nous y avons relevé des passages précis sur sa « réinvention », par imitation de l'art japonais de l'estampe, de la gravure polychrome sur bois de fil à plusieurs matrices et de l'impression à l'aquarelle. Rivière, dont les paysages bretons forment la part majeure de l'œuvre, est donc étudié ici comme le précurseur en Occident d'un procédé que n'expérimentèrent après lui qu'un petit nombre de graveurs sur bois. Ce procédé de « l'impression à l'eau », d'autres après lui l'appliquèrent à l'exécution d'estampes inspirées par la Bretagne. Nous mettons ainsi en lumière un courant original de l'estampe française, formé par les quelques praticiens des techniques japonaises de la xylographie en couleurs, aujourd'hui à peu près tombés dans l'oubli : Amédée Joyau, Georges-Arthur Jacquin, Prosper-Alphonse Isaac.

Dans ce petit ensemble d'artistes, des filiations apparaissent, qui après Rivière relient Isaac à Jules Chadel puis Geo-Fourrier ; Chadel à Germaine de Coster et Savinienne Tourette ; Lepère à Jacques Beltrand puis Adolphe Beaufrère. Elles débordent largement le cadre chronologique dans lequel on enserme ordinairement le Japonisme et conduisent à désigner au sein de celui-ci une « seconde vague » pleinement inscrite dans le XXe siècle.

La perspective régionale montre ici qu'elle offre la capacité de dépasser les limites d'une histoire de l'art inscrite dans le cadre habituel des écoles nationales. Envisager la Bretagne comme thème et non comme lieu d'origine ou d'expression des graveurs impliquait en effet d'associer à l'examen du japonisme graphique « breton » l'œuvre des Autrichiens Kurzweil et Moser, celle de Yamamoto Kanaé et les surprenantes estampes japonaises de Geo-Fourrier, gravées et imprimées à Tokyo.

LA GRAVURE EN COULEURS : TRADITIONS OCCIDENTALES

La piste de l'estampe bretonne va aussi jusqu'aux Etats-Unis où elle aboutit, avec Ethel Mars, Edna Hopkins et Ora Inge Maxim, chez les inventeurs de la *white line woodcut*, procédé spécifiquement américain d'impression en couleurs. Elle revient en Europe avec la Suissesse Alice Bailly, fortement influencée par les Fauves, et atteint encore la Pologne de Karol Mondral. Outre la présence de la Bretagne dans leur œuvre, tous ces coloristes eurent en commun d'avoir pratiqué l'impression polychrome en se démarquant du courant japoniste et en utilisant les encres grasses familières aux occidentaux. Ils furent ainsi moins proches de Rivière ou d'Isaac que des Français Joseph Bégule ou Henri Marret. Ils leur sont donc associés dans un cinquième chapitre qui comprend également le deuxième grand passage de la thèse consacré au livre, où sont notamment abordées les illustrations de Henry Cheffer et de Paul Baudier.

Le livre illustré en couleurs occupe également une place éminente dans un sixième chapitre qui met en valeur la redécouverte de l'ancienne technique européenne d'impression en camaïeu et son utilisation pour l'ornementation d'ouvrages ou l'exécution d'estampes à sujet breton. Plus qu'à Pierre-Eugène Vibert ou Pierre Gusman, qui contribuèrent au retour en grâce du camaïeu mais ne firent qu'effleurer la matière bretonne, ce chapitre est principalement dédié à Jacques Beltrand. Outre qu'il fut avec Maurice Denis le coproducteur de quelques-uns des fleurons de la bibliophilie française... et bretonne, il fut en effet le spécialiste le plus éminent en France de l'esthétique et de la technique du camaïeu, qu'il déploya dans une suite de grandes estampes inspirées par les paysages de Belle-Ile. Parmi ses élèves, familière comme lui du golfe du

Morbihan, Sophie Grisez - autre oubliée - paraît spécialement mériter que l'on s'attarde sur son œuvre étrange, pénétré à la fois de cubisme et d'ésotérisme.

La résurgence du camaïeu procédait d'une démarche rétrospective de graveurs sur bois français et européens, qui en historiens de leur propre technique ravivèrent ce style hérité du maniérisme. Des graveurs se mirent aussi à l'école des anciens imagiers ; les coloristes leur empruntèrent la pose de la couleur au pochoir après impression. Dans le septième chapitre, réservé au coloriage après tirage des bois, Xavier Josso et Marie-Renée Chevallier-Kervern fournissent les exemples de linograpeurs dont la démarche associa la taille d'épargne et l'art de l'aquarelliste. La mise en couleurs des épreuves au pinceau demeura cependant moins répandue que le recours au pochoir, fréquemment utilisé pour rehausser des bois d'illustration, comme l'illustre l'œuvre de Malo-Renault, de Kerga et de Félicie Herr.

L'ESTHETIQUE DU NOIR ET BLANC

Pour présenter les adeptes de l'esthétique du noir et blanc, une autre ligne de partage s'impose, qui répartit les graveurs en noir selon la dominante thématique de leur production. *Armor* – le « pays de la mer » et *Argoat* – « le pays des bois » c'est-à-dire de la terre – sont les deux contrées iconographiques autour desquels se positionnèrent d'eux-mêmes les graveurs. Tous, avec plus ou moins d'originalité, puisèrent dans un répertoire d'images bretonnes nous avons décelé les premières apparitions dans la gravure d'illustration, entre 1830 et 1890.

Une dizaine de figures se singularisent, non seulement par l'importance que tint la Bretagne dans leur œuvre gravé, mais par l'originalité de traitement de sujets inventés avant eux. Les principaux sont, sans surprise, ceux auxquels la critique de leur temps reconnut une dimension nationale. Laboureur, d'abord, principal tenant français de la construction « vallottonienne » par masses curvilignes et imbriquées, avant que l'influence du cubisme n'imprime à son dessin une inflexion géométrisante. René Quillivic s'affirma dans un style dont l'originalité tenait à trois facteurs : une façon de percevoir et de rendre en sculpteur les volumes ; l'intégration de l'ornementation celtisante ; une réflexion sur la condition humaine. Cette portée spirituelle est moins explicite chez Mathurin Méheut, mais transparaît dans sa manière de constater

l'appartenance à la Nature des hommes et des femmes de la côte. Amédée-Wetter est sur ce plan proche de Méheut, mais dans un style graphique sensiblement différent. Plus différent assurément que celui d'Yvonne Jean-Haffen, très démarqué de celui de son maître et ami.

Quant à Honoré Broutelle, il est, par son goût pour l'allégorie, l'exemple de l'imprégnation littéraire qui caractérisa tout un pan de la xylographie française des années 1920 et 1930. Cet aspect fit le succès de cette gravure tant qu'il correspondit à la culture classique de la critique, du public et des éditeurs. Il est probable qu'il ait contribué à sa déconsidération lorsque la critique se montra plus sensible à une déconstruction de la figuration dont l'évolution formelle de Jean Deyrolle constitue un exemple.

Chez les graveurs de la « terre » - campagnes et villes - sont mis en avant, dans un neuvième chapitre, la perpétuation après guerre d'un courant que l'on peut qualifier de « post pontaveniste ». Adolphe Beaufrère en fut la personnalité majeure, qui médita la « leçon » de Gauguin et la poursuivit jusque dans la déformation expressive des volumes. Rodo-Pissarro ne le suivit pas dans cette voie et ses quelques audaces furent sans lendemain. L'œuvre d'André Jolly demeura dans la mouvance de celle de Vallotton et de son ami Laboureur. Quant à Lachaud, il représente dans notre histoire de la taille d'épargne bretonne cette seconde génération des artistes de Pont-Aven dont l'histoire détaillée est encore à retracer. Enfin, converti à la gravure originale notamment par son admiration pour Gauguin et venu pour la même raison en Bretagne, Kioshi Hasegawa est avec son compatriote Yamamoto Kanae l'un des deux graveurs Japonais qui témoignent dans cette thèse de l'attractivité qu'exerça cette région sur les artistes les plus éloignés. A l'inverse sont aussi étudiés les graveurs nés ou formés en Bretagne : en particulier un petit groupe des xylographes rennais, principalement André Mériel-Bussy, Edouard Mahé et Théophile Lemonnier.

LE LIVRE ILLUSTRÉ EN NOIR ET BLANC

Le dixième chapitre, traitant de l'esthétique du noir et blanc dans le livre, forme l'avant-dernier pan de cette analyse de l'ornementation du livre qui de manière transversale parcourt cette étude. Les volumes y sont répartis selon

les catégories de la « bibliophilie démocratique », du livre de « demi-luxe » et enfin du livre de luxe. A chacune correspondent des graveurs qui - à la seule exception de Jean Frélaut, marginalement xylographe - se vouèrent aux travaux d'illustration. Une cohorte de près d'une vingtaine d'artistes vient ainsi s'agréger aux graveurs de la Bretagne. Il apparaît d'ailleurs que - hormis René-Yves Creston - ils ne furent pas des spécialistes exclusifs de la matière bretonne, contrairement à la plupart des graveurs d'estampes « volantes » étudiés plus haut. Sans bénéficier après 1920 de la faveur qu'elle avait connue au temps des illustrés romantiques, la thématique bretonne fut pourtant suffisamment développée dans l'édition littéraire de l'entre-deux guerres pour inspirer des bois à plusieurs illustrateurs majeurs, tels qu'Hermann-Paul, Fernand Siméon ou André Dignimont.

Ce chapitre relève encore l'apparition nouvelle d'une édition bibliophilique proprement bretonne. On y distingue parfois une tendance expressionniste qui fait déceler, dans certains de nos bois bretons, la pénétration des exemples flamand - avec Raymond Thiollière - et germanique - chez Raoul Serres et Creston. Mais à côté de ces manifestations de modernisme, le livre illustré breton connut aussi des manifestations tardives du néo médiévisme fin de siècle, prolongé dans les pages xylographiques de Julie-Jacques Nozal ou du Grec Yannis Kefalinos.

LA GRAVURE MILITANTE

Le traitement de la gravure en taille d'épargne exécutée à des fins de d'expression identitaire exigeait un traitement séparé. Les thèmes, les sujets illustrés par cette part abondante de notre corpus n'eurent que peu de rapport avec ceux traités par les graveurs qui n'appartenaient pas à cette mouvance. Ils en entretenirent davantage avec les productions xylographiques militantes d'autres contrées de l'Europe et du monde également concernées par des revendications nationalistes. En outre, cet aspect de la production régionale s'établit sur des interprétations de l'histoire de la Bretagne, de sa culture populaire et même de ses pratiques religieuses qui sont ici désignées. Tout ce chapitre vise ainsi à retracer, à travers l'exemple breton, comment l'estampe xylographique put participer à l'illustration et à la diffusion de convictions nationalistes, par l'élaboration d'un vocabulaire graphique original : variations

celtisantes, emprunts et transformation de motifs traditionnels, recherches typographiques, etc.

L'examen de ce corpus spécial permet de distinguer cinq figures principales dans la gravure en taille d'épargne du « mouvement breton » : Jeanne Malivel, René-Yves Creston, Georges Robin, Xavier de Langlais et Pierre Péron constituent un noyau autour duquel gravitèrent quelques graveurs plus occasionnels ou mineurs, tels que l'officier graveur et celtisant Henry Huerre.

APRES 1950 ?

Le corpus de la xylographie militante bretonne se constitua principalement entre le début des années 1920 et la fin des années 1940. Sa discrétion après cette période nous confirma dans le choix de la limite chronologique de cette thèse. Au fil de l'étude, de rares incursions au-delà de ce seuil se trouvèrent dictées par la nécessité de mentionner les prolongements tardifs de l'œuvre de quelques graveurs, commencé bien antérieurement : des bois de Pierre-Eugène Clairin illustrent la poursuite d'une production xylographique polychrome après la seconde guerre mondiale, tandis que ceux de Jean Urvoy incarnent la fidélité à l'expressivité du noir et blanc. Poursuivre ces investigations de manière plus systématique aurait souligné le déclin de la gravure sur bois à thème breton dans la seconde moitié du XXe siècle. Ce phénomène ne fut d'ailleurs pas propre à la région et correspondit à une relative défaveur du bois chez les artistes français, au bénéfice d'un regain de la taille-douce et de la lithographie.

Après 1950, il ne se trouva pas, pour stimuler la gravure en taille d'épargne d'une manière équivalente à celle dont nous étudions les manifestations pour les périodes antérieures, de mouvements de fond et d'ampleur comparables à ce qu'avaient été tour à tour la multiplication de l'illustration en bois de bout, l'essor de la gravure originale, le japonisme, la vogue du livre illustré ou l'engagement d'artistes dans le militantisme en images. Le corpus de la xylographie bretonne s'augmenta encore d'apports de grande qualité, sans cependant que celles-ci s'insèrent dans des vagues ou des vagues xylographiques semblables à celles que nous avons vues se succéder entre 1850 et 1950.

LES CATALOGUES : UN CORPUS ABONDANT AU-DELA DE L'ATTENTE

Nous avons retrouvé au moins une œuvre bretonne dans la production de plus d'une centaine de graveurs originaux en taille d'épargne, auxquels s'ajoutent les graveurs de reproduction. Un grand nombre d'entre eux n'avaient pas jusqu'à présent été repérés comme des artistes « de la Bretagne » et ce qui est plus important, beaucoup n'avaient pas, depuis leur disparition et la fin de toute présentation publique de leur œuvre, fait l'objet d'une quelconque attention de la part des historiens de l'estampe.

La production d'une soixantaine de ces artistes a semblé suffisamment fournie et originale pour faire l'objet d'une présentation particulière et d'une exploitation approfondie des ressources iconographiques, bibliographiques et documentaires les concernant. Dans le prolongement de ce travail, trente-huit catalogues monographiques ont été dressés. Au total, le corpus des gravures en taille d'épargne d'inspiration bretonne recensées avoisine les trois milliers. Plus de deux-mille sept cent sont répertoriées et numérotées dans un catalogue ; trois centaines environ s'y ajoutent dans le corps du texte des différents chapitres, de sorte que la quasi-totalité des œuvres retrouvées est reproduite.

Philippe Le Stum