

L'évolution graphique du livre

En guise d'introduction

Alors que la France a joué un rôle de premier ordre dans le développement de l'imprimerie européenne, que la famille Estienne, avec quelques autres, a donné ses lettres de noblesse au volume de la Renaissance¹, alors que grâce à Garamond et Granjon les caractères français ont su dominer le monde de la typographie humaniste, l'amateur de livres aujourd'hui est à la peine dans l'Hexagone. Les livres d'art rivalisent de luxe et de couleurs, les œuvres pour enfants sont de véritables hymnes à l'inventivité, les livres pratiques frappent par des tons acides et vifs, les couvertures des livres accrochent l'œil comme les entraîneuses des *red light districts* promettent un peu de bonheur au passant esseulé, mais la maquette d'intérieur dans bien des cas reste fade quand elle n'est pas illogique et sens dessus dessous. Beaucoup d'éléments sont venus se glisser dans la page, des textes, des illustrations, des encadrés, des notes, donnant un tout mal organisé où les éléments ne sont plus hiérarchisés, où les blancs sont devenus aléatoires. Dans bien des livres, aujourd'hui, le texte n'est plus en registre, c'est-à-dire qu'il n'est plus appuyé sur la grille de base pour tomber avec une régularité de métronome sur chacune des lignes où il doit être posé pour que la maquette soit solide et rationnelle, permettant l'harmonie constructive de toutes les pages du livre. Le noir profond de la typographie classique est devenu avec l'offset un gris délavé, les caractères trop souvent fluets semblent avoir été gravés par un jeune timide à la main fragile. Encore faut-il s'estimer heureux quand il reste des empattements au bas des lettres.

On ne peut pourtant pas décrier uniformément la production. Quand on rentre dans une librairie on est saisi par la pétulance ou l'expressionnisme des couvertures, les couleurs pétaradent, les titres claquent, les illustrations choquent. N'y a-t-il pas, même, des livres dont le succès est imputable à la seule couverture ? Des graphistes, des maquettistes, des professionnels, souvent formés dans des écoles d'art aux techniques de l'affiche, savent habiller le livre pour le rendre séduisant, mais sont-ils encore nombreux à savoir composer le texte pour le rendre lisible ? De même que trop d'architectes ne se soucient guère des personnes appelées à traverser leurs constructions – les lecteurs de la Bibliothèque nationale de France en savent quelque chose –, la question se pose dans bien des cas de savoir si le cerveau qui a conçu la maquette du livre contemporain a pensé au lecteur. De nombreux livres restent à tous points de vue irréprochables ; on a toujours plaisir à se plonger dans les ouvrages du Temps qu'il fait, de Fata Morgana, de Tristram, des Éditions Du Lérot, de Plein Chant, Finitude et tant d'autres. Mais, de plus en plus, il semble que les livres bien faits soient devenus le seul fruit du travail acharné d'un connaisseur anachronique ou d'un amateur passionné de manière gratuite et dérisoire par la beauté de la chose bien imprimée. Pour le dire autrement, les livres sont beaux quand l'éditeur ou un de ses collaborateurs est toqué de typographie et assez entêté pour donner à son ouvrage le plus bel aspect du livre ancien ou moderne. Dès que cette passion est absente, le livre devient un objet plat pour ne pas dire repoussant, porté sur les fonts baptismaux par une armée de professionnels sans enthousiasme et sans attention pour la correction typographique. Tout se passe comme si nombre de personnes travaillant dans les maisons de Paris et d'ailleurs n'étaient plus des praticiens du livre ayant pu se bâtir une vraie culture graphique par des années de lectures attentives, réfléchies, par un regard aiguisé pour la forme visuelle des livres. Dans bien des maisons, l'amateur de typographies cherchant la meilleure fonte composée à son avantage, selon le corps retenu, le mode d'impression utilisé, le papier choisi, est un peu considéré par ses collègues comme

un correcteur à l'ancienne prêt à donner sa démission pour une coquille oubliée à la relecture. C'est un original qui s'est trompé d'époque et qui se donne bien du mal pour rien.

Pourtant, si le monde de l'édition a changé depuis Gutenberg, depuis les débuts de la révolution industrielle et l'ère moderne du livre, les canons de la lisibilité, à peu de choses près, n'ont pas bougé. Le texte, pour être lisible, doit être composé dans une encre bien noire sur un papier propre, dans un corps de huit à douze points interligné de deux ou trois points, sur une largeur qui ne doit pas excéder les soixante-dix signes à la ligne. La police doit être équilibrée, ni trop grêle ni trop baveuse, et la composition doit être la plus naturelle possible, sans déformation d'aucune sorte, pour permettre à la lettre de s'offrir à l'œil dans sa plénitude. Il est toujours impératif de savoir réaliser des livres agréables à l'œil, c'est-à-dire agréables à lire. Mieux : plus l'œil est malmené par les agressions de la publicité, par le fouillis détestable des documents réalisés sur ordinateur, et plus le volume imprimé doit en quelque sorte rappeler sa supériorité culturelle par sa réussite graphique, plus il doit par sa rigueur technique montrer le soin, le souci, que réclame la culture livresque. Mais peut-être est-ce là une des premières causes expliquant l'anarchie qui règne dans le monde de la mise en page : le livre n'est plus, dans la société d'aujourd'hui, la source de tous les savoirs, de tous les divertissements, et ce déclassement décourage sans doute d'accorder trop d'importance à son agencement typographique. N'est-ce pas même, aux yeux de certains, faire preuve de passéisme chichiteux ou d'obsessions bibliophiliques que de vouloir à tout prix composer des livres sans défauts, fidèles aux plus belles traditions du livre ancien ?

Si l'on examine cavalièrement l'histoire du livre, on peut être tenté de faire remonter le déclin de l'objet-livre à Gutenberg lui-même puisque les premiers livres imprimés sont déjà moins beaux que les plus soignés des manuscrits enluminés ! Sans en venir à de telles extrémités, on ne peut manquer de constater qu'après l'excellence de l'imprimerie de la Renaissance, le XVII^e siècle, déjà, « correspond à un déclin de la typogra-

phie² ». Il n'y a plus en France « un seul graveur de caractères après la mort de Sanlecque ». Tout au long du Grand Siècle le livre se dégrade. « Passée l'effervescence qu'apporte la page de titre-frontispice durant les premières décennies, où le baroque est encore mouvement et finesse, la pompe seule subsiste dans les ouvrages qui tiennent à la monarchie³. » Le pouvoir, sous Louis XIV, se désintéresse de ces questions d'arts et métiers, et c'est un miracle si Grandjean, à partir des recommandations pour la rénovation de l'Imprimerie royale, parvient à dessiner son caractère qui donne corps à une nouvelle famille de polices rationalistes. François-Ambroise Didot, un siècle plus tard, n'est pas très satisfait du Garamond fondu par Fournier ; il cherche, comme tous les typographes cocardiers, à mettre au point une fonte qui soit la meilleure expression de l'esprit français au moment où le Baskerville, pour le moins maniéré, semble connaître un vrai succès parce qu'en rupture avec l'austère rigueur du Grandjean. Son nouveau caractère est au point au début des années 1780 qui fait alterner à l'extrême les pleins et les déliés et organise la lettre autour d'un axe droit pour effacer toute forme de cursivité. Noble et racé, le Didot est le caractère de la dernière époque pour laquelle le livre est un objet de grand raffinement à destination d'une élite lettrée⁴. Le *Mercur de France* du 11 janvier 1783 salue cette innovation qui fait faire « de véritables progrès » à la création typographique. Les caractères que Didot l'aîné a gravés sont « d'une beauté et d'une perfection dont rien n'a approché jusqu'ici », lit-on dans le fameux périodique du siècle galant : il paraît impossible d'aller plus loin, « et il y a lieu de croire qu'ils formeront les dernières limites de l'art ». Le *Mercur* ne croit pas si bien dire ; après le Didot – et si l'on excepte les caractères dédiés à l'affichage ou la composition de fantaisies – la typographie ne sera plus qu'une incessante réinterprétation des fontes du passé tant il semble avéré par l'usage que rien de mieux n'ait jamais été conçu que le romain humaniste et classique, du Garamond au Didot.

Au XIX^e siècle, avec l'industrialisation de l'imprimerie, le livre entre véritablement dans l'ère de la modernité et perd en

qualité ce qu'il gagne en productivité. Aux premiers temps de la démocratisation du livre, au lancement des premières collections à bas prix dans les années 1830 grâce à la témérité de Gervais Charpentier qui offre pour 3,50 francs au lieu de 7 francs de jolis petits in-18 jésus signés d'auteurs contemporains, la production reste présentable. Avec « la révolution Charpentier », le texte est plus serré mais la réalisation n'est pas sacrifiée, le papier est encore à base de chiffons et les livres s'adressent pour l'essentiel à des amateurs éclairés issus de l'aristocratie ou de la bourgeoisie. Nodier, dont une édition des *Contes*, datant des années 1840, comprend une notice de quarante pages signée Sainte-Beuve, ne semble pas désapprouver cette entreprise. Il est un des premiers auteurs de la collection, et bibliophile comme on sait – aurait-il accepté de céder ses droits à Charpentier si les volumes avaient été trop maltraités à ses yeux ? Il existe certes depuis longtemps une production de piètre qualité destinée au colportage mais elle est pleinement distinguée des livres courants, elle disparaît d'ailleurs d'elle-même au cœur du siècle⁵ (alors qu'aujourd'hui chez Gallimard on fait du poche et de la « Pléiade », ce sont les mêmes professionnels qui travaillent sur le livre à dix francs et sur le livre d'art, il n'y a plus de distinction dans la production, le lieu de vente, le public : le « Folio » comme le « Quarto » visent le même lectorat qui dévore les livres à la façon de Gérard Philippe dans la fameuse réclame en faveur de la lecture).

Le progrès au XIX^e siècle se fait dans le sens de la dégradation du livre. Le papier, au mitan du siècle, n'est plus composé de chiffes mais de bois, la composition des textes, moins régulière à partir de 1880, n'est plus manuelle mais mécanique, l'alliage même des métaux utilisés en typographie est moins bon avec les Monotype et Linotype qu'en composition normale, les caractères sont moins résistants, l'impression est moins bonne⁶, les textes deviennent de plus en plus serrés, on voit même apparaître d'improbables in-32 qui sont au siècle de Balzac et de Nodier ce que le poche est au nôtre. De même au XX^e siècle l'apparition du brochage sans couture, la fin de l'impression typographique, la déprofessionnalisation des métiers du livre

avec la publication assistée par ordinateur (PAO) aboutissent à ce que l'on connaît aujourd'hui – plus de 50 000 titres publiés par an et combien que l'on a plaisir à lire ? Tout cela n'explique pas la négligence coupable des éditeurs qui produisent en masse des volumes bâclés, l'existence au XIX^e comme au XX^e siècle d'une production soignée au même prix que la production courante montre qu'il est possible de faire de beaux livres à un tarif normal. Pensons aux petits in-12 d'Alphonse Lemerre à la fin du XIX^e siècle, pensons aux volumes d'Allia aujourd'hui vendus six euros. Il n'entre pas dans notre propos de dénoncer les errements techniques de l'édition française, mais peut-on vraiment se pencher sur la question graphique et manquer de constater combien l'histoire de l'imprimé est avant tout l'histoire d'une lente dégradation⁷ ?

Reprenons donc cette histoire aux débuts de l'époque moderne et de la production imprimée pour tous. Au XIX^e siècle, « le livre accuse le coup, remarquent Roger Dédame et André Delord⁸ dans le troisième tome de leur *Mémoire des métiers du livre* : marges réduites au minimum, caractères minuscules parfois usés, encre et papier de basse qualité ». Le livre gagne de nouveaux adeptes mais ses formes variées deviennent bien moins soignées. Les amoureux du bel ouvrage s'en émeuvent. L'imprimeur « n'est plus cet ingénieur explorateur des œuvres de l'esprit », écrit Charles Nodier en 1835⁹, avant même « la révolution Charpentier ». « Ce n'est plus même un ouvrier soigneux, jaloux de porter à un certain degré de perfection relative une besogne consciencieuse. C'est un monopoleur à brevet qui vend de sales chiffons hideusement maculés de types informes à quiconque est assez sot pour les acheter. » Cette réaction s'explique par un certain désappointement des amis du livre face à l'évasement du lectorat et l'expansion d'une édition grand public. Petit à petit le livre cesse d'être un objet de luxe pour lettrés et devient un produit de consommation courante qui s'offre à des populations toujours plus larges ou moins érudites. Parallèlement se développe la bibliophilie dont le principe est de faire ou refaire du livre un objet rare et soigné. Les tirages limités sur beau papier bénéficient des plus grands

soins, des plus belles attentions, comme pour rappeler que les professionnels sont tout à fait capables de réaliser des livres parfaits. Mais dans l'esprit des éditeurs, justement, l'existence des tirages de tête les dédouane d'accorder trop de soin à la réalisation des éditions courantes. Mieux : elle les en dissuade. « Si le lecteur est attaché à l'objet-livre, qu'il achète donc l'édition de luxe », pensent en chœur les plus grands éditeurs, à la fin du siècle, quand les mêmes maisons, de Flammarion au Mercure, publient et des éditions courantes et des exemplaires de tête sur Chine ou Japon. L'idée se répand de plus en plus que le grand papier et le livre classique ne sont pas destinés au même public, le premier devant être irréprochable pour trouver grâce aux yeux des amateurs qu'une seule imperfection peut faire grimacer, le deuxième devant être simplement le moins cher possible pour toucher un public peu connaisseur. Cette idée, encore fréquente aujourd'hui chez les professionnels, est de moins en moins confortée par les faits. Certes, des maisons comme Actes Sud communiquent à foison au sujet du soin amoureux qu'elles disent apporter à la réalisation des ouvrages, comme pour témoigner de leur passion des belles lettres ; pourtant, les Éditions Laffont ou XO comme Gallimard, comme la maison Actes Sud à l'occasion, roulent ensemble leurs ouvrages sur les mêmes Cameron, des presses qui ne peuvent permettre la couture des cahiers du livre, précipitant l'autodestruction des ouvrages¹⁰. La dernière œuvre d'un Le Clézio ou d'un Modiano n'est pas mieux traitée techniquement que les mémoires de la nouvelle actrice porno à la mode, leurs volumes ont pareillement vocation à disparaître des rayonnages de la pensée humaine, à moins que la réimpression en poche ne soit considérée comme le juste paradis des œuvres de l'esprit méritant la postérité. La bibliophilie a quasi disparu avec la mort lente des gros lecteurs, plus fortunés que le bataillon de lecteurs occasionnels qui achètent aujourd'hui davantage de poches en grandes surfaces spécialisées ou en hypermarchés, elle ne subsiste que chez des éditeurs comme Minuit qui croient encore en la permanence de leur littérature. La seule édition en grand format désormais fait figure d'édition supérieure. Dommage si

celle-ci se trouve composée dans un Times grisâtre imprimé sur un bouffant qui jaunit à la vitesse de la lumière.

La bibliophilie au XIX^e siècle n'est pas la seule évolution en rupture par rapport aux nouvelles formes populaires du livre. L'essor de la réclame suscite la création de nouvelles typographies qui accrochent l'œil, des typographies de toutes sortes, toutes plus fantaisistes les unes que les autres, qui insensiblement trouvent asile dans le livre. Illustrations saisissantes, ornements en tous genres – le livre romantique, composé dans des Didot qui sont l'expression d'une pensée tranchée, ne craint pas la surcharge graphique et l'expressionnisme outrancier, à mi-chemin du renouveau gothique et de l'attrait pour le bizarre. Est-ce pour briser le cadre dérégulé de cette mise en page vivante grâce à de belles gravures insérées au cœur des textes mais de plus en plus exubérante que le renouveau elzévirien s'impose au cœur du siècle ? Après la relance de quelques typographies de la Renaissance revues et corrigées, Pierre Jannet dans les années 1850 lance sa « bibliothèque elzévirienne » qui est bientôt imitée par de nombreux confrères¹¹. Jouaust, Lemerre, Liseux, Quantin et bien d'autres éditeurs parmi les plus talentueux publient sur beau papier de jolies petites éditions de textes poétiques ou légers composés dans des elzévirs très fins et très travaillés qui rappellent la perfection des livres de la Renaissance. Lettrines, bandeaux, culs-de-lampe continuent d'orner les pages du livre français qui deviennent à l'occasion baroques et fleuries. Certains, au sein de *La Revue blanche* ou du *Mercury*, dans les années 1880-1890, font la grimace devant cette surcharge ornementale et décident d'épurer la page pour ne laisser sous l'œil du lecteur qu'une typographie délicate mais noire. Les Didot ont été balayés par la poussée elzévirienne ; ils restent utilisés chez quelques éditeurs de référence comme les frères Garnier mais c'en est fini de leur suprématie dans la composition générale des textes courants. Les éditeurs se lassent bientôt du retour en grâce des elzévirs mais ce n'est plus pour revenir au Didot ; les caractères s'hybrident vers la fin du siècle¹² et dans quelques cas il est même difficile de dire si l'empatement est triangulaire ou filiforme.

Dans la foulée, alors que les plus austères des futurs professionnels comme André Gide, bientôt à l'origine de la NRF, s'engagent dans la voie de la sobriété graphique, l'édition est pour partie influencée par l'art nouveau et le style nouille¹³. Au début du XX^e siècle, on ne compte plus les ouvrages aux lettrines fleuries, aux motifs décoratifs divers tous plus ostentatoires les uns que les autres mêlant arabesques et bestiaires baroques. Les pages d'ouverture et de fermeture des livres ressemblent aux bouches du métropolitain de Vincennes à Neuilly. Georges Auriol, au début du siècle nouveau, crée le caractère qui porte son nom et fait régner la courbe, la contre-courbe et le délié brisé dans la composition courante. Dans une de ses plaquettes, la fonderie Peignot n'hésite pas même à affirmer avec morgue : « Laissons donc aux Elzévir, aux Fournier le Jeune et aux Didot la gloire d'avoir si merveilleusement résumé l'art typographique des XVI^e, XVIII^e et XIX^e siècles, et que notre art à nous soit comme une résultante de la période contemporaine. » Dédiée à Georges Auriol, « innovateur français de l'écriture typographiée », la fameuse *Lettre d'imprimerie* de Francis Thibaudeau, qui date des années 1920, composée tout entière dans ce *modern style*, met en adéquation l'esthétique du livre avec l'imaginaire des temps nouveaux. En France la demande typographique porte sur des fontes toutes plus exotiques les unes que les autres ; ailleurs des tentatives de recréation classique voient le jour. « Une compagnie américaine, écrit Marius Audin¹⁴, mieux avisée que nos fondeurs, a pensé que nous avons dans notre patrimoine français d'admirables choses à renouveler, et tandis que nos dessinateurs de lettres courent après des chimères, des formes "pas vues", après la lune, elle ressuscite le Garamond. » Toutefois, le style nouille ne dure pas plus qu'un mauvais roman en librairie ; et le livre français, débarrassé de cette influence exotique et ondulatoire, se trouve comme livré à lui-même, rendu à un classicisme qui ronronne mais manque par trop de créativité. Pour un Georges Crès soucieux de typographie, combien d'éditeurs ne semblent plus guère se penser qu'en experts de la promotion et de la vente comme si la fabrication des volumes ne les concernait plus ou

ne relevait pas de leur compétence ? Gaston Gallimard se bat comme un chiffonnier pour publier les meilleurs auteurs, quitte au besoin à déposséder ses moins fortunés confrères de leurs jeunes recrues, il n'a guère de temps ou d'énergie pour faire des œuvres de la NRF de beaux objets (encore une fois, « si le lecteur attache de l'importance à la qualité du livre, qu'il débourse donc la somme nécessaire pour faire l'emplette d'un tirage de tête ! »). Quant à Albin Michel ou Bernard Grasset, leur unique passion va au lancement des jeunes auteurs qu'ils souhaitent imposer au public. Ils veulent à tout prix faire lire (ou vendre) leurs publications, peu importe sous quelle forme. Il y a des imprimeurs dont c'est le métier de composer les textes et de rouler les livres, qu'ils se débrouillent ! La revue *Arts et Métiers graphiques*, fondée par Charles Peignot dans les années 1920, n'a-t-elle pas pour fonction de remédier à « l'absence quasi totale de culture et de curiosité typographiques dans le monde de l'imprimerie et dans celui de l'édition¹⁵ » ?

Parallèlement, de jeunes auteurs, de jeunes artistes se mêlent de livres et de typographies pour rompre avec le conformisme professionnel ambiant. Blaise Cendrars, André Malraux, après André Gide, rentrent un temps dans l'édition avant de voguer vers d'autres aventures, cette activité trop prenante les empêche de se consacrer à leurs œuvres. Seul Jacques Chardonne persiste et signe en reprenant la maison Stock rebaptisée Stock, Delamain et Boutelleau qui publient de splendides volumes sur vergé dans des séries tout autant dédiées à la littérature étrangère (« Le cabinet cosmopolite ») qu'à quelques classiques oubliés (« La promenade »). Les dadaïstes, les surréalistes s'amuse avec les lettres comme avec tout ce qui leur tombe sous la main mais ils ne donnent naissance à aucune forme graphique d'influence. Avant eux, déjà, Stéphane Mallarmé avec son *Coup de dés* et Apollinaire avec ses *Calligrammes*, ont joué avec la composition des écrits éclatés sur la page pour introduire « l'attente, le doute, la concentration¹⁶ » dans la composition du texte ou simplement dessiner à la lettre l'objet du poème. Ces expérimentations ont été remarquées, elles n'ont entraîné aucune évolution particulière de la typographie courante dans

les années qui suivent. Elles imposent l'idée que la typographie, expressive, doit être en adéquation avec le texte, ce n'est que cinquante ans plus tard que des typographes de génie s'emparent de ce *credo* pour révolutionner la maquette d'intérieur et de couverture. Le futurisme, le constructivisme, le Bauhaus se développent loin de la France et n'ont guère plus d'effets visuellement repérables dans l'édition française. Quels Suisses, quels Russes viennent en France revoir de fond en comble la maquette des Éditions Fayard ou Flammarion comme le fera Tschichold après la seconde guerre, expatrié à Londres pour présider aux destinées graphiques de Penguin ? À Paris, on se méfie des Russes comme des Allemands, pour des raisons différentes, et il n'y a guère que Cassandre, d'origine russe, pour être imprégné de ce nouvel imaginaire visuel¹⁷. Des artistes ici et là intègrent la typographie à leur champ d'action esthétique et insensiblement la composition des textes cesse d'être l'unique affaire des imprimeurs mais les maisons audacieuses graphiquement restent inexistantes. Très marquée par l'art nouveau et l'orientalisme, le livre d'art d'Henri Piazza qui publie de nombreux contes et légendes connaît la richesse d'un beau vélin mais offre une maquette baroque à souhait. Maximilien Vox en est-il l'instigateur ? Il travaille en 1924 au service artistique de la maison. Rares en tout cas sont les typographes de talent, touche-à-tout, reconnus ou recherchés par les éditeurs. Cassandre est sans nul doute le graphiste – le mot est nouveau, le métier aussi – le plus fameux de l'époque mais son énergie créatrice est davantage tournée vers la réalisation d'affiches, de réclames, et la conception de typographies géométriques, comme le Bifur, l'Acier ou le Peignot. Son goût immodéré du monumental, sa préférence pour les capitales au détriment des bas de casse¹⁸ ne l'empêchent-ils pas de travailler avec bonheur pour l'édition courante ? Maximilien Vox est à peu près le seul à marquer de son empreinte quelques-unes des productions éditoriales courantes ; il travaille chez Grasset et dessine notamment la fameuse couverture des « Cahiers verts »¹⁹, une série de semi-luxe au même titre que « Les essais » chez Gallimard. (Les éditeurs n'entendent-ils donc payer un artiste

de talent que dans le cas de collections haut de gamme ?) Il travaille encore chez Plon, avec Deberny et Peignot pour lesquels il réalise de somptueux *Divertissements typographiques* qui sont censés stimuler la créativité des éditeurs et des imprimeurs parisiens. Et pourtant, comme beaucoup d'autres, il est déjà persuadé du déclin de la civilisation de l'écrit et de la mort du livre, dès 1935, soit un siècle après les envolées de Nodier contre le laisser-aller de l'imprimerie, terrassés par le disque, la radio, la photo et le cinéma. « La joie qu'apportent certains d'entre nous aux choses de la typographie, écrit-il dans *Arts et Métiers graphiques*²⁰, cette sorte d'élan presque pathétique qui nous fait y mêler le goût du beau, du juste et du sensible, sont le signe avant-coureur que les techniques de l'imprimerie, en apparence maîtresse du monde, sont en train, réellement, de se détacher subtilement des contingences [...] Le resplendissement actuel des arts et métiers [...] signifie peut-être la beauté [...] des pourpres linceuls de l'automne... la Renaissance s'achève : [...] celle des humanistes et des artistes, la monarchie du mot imprimé et de la lettre fondue. » Son travail, à la fois classique et innovant, son amour de la lettre forte, bien dessinée dans de très gros corps, préfigurent pourtant le véritable génie de la typographie propre à Pierre Faucheux qui éclate dix ans plus tard. Chez les deux hommes, on retrouve la même méfiance pour l'illustration en couverture, le même désir de faire régner la sublime beauté noire d'un Didot bien gravé.

À la fin de la seconde guerre, l'extraordinaire inventivité des clubs du livre ouvre une folle période de vingt années d'explosion graphique sans équivalent dans l'histoire du livre français. Les clubs, à commencer par le Club français du livre qui publie une impressionnante sélection des meilleurs textes classiques et contemporains, connaissent vite un extraordinaire essor tant est grand le besoin de reconstituer les bibliothèques privées, en grande partie détruites pendant la guerre. Le succès de ces cartonnages de semi-luxe révèle l'éclatant talent de quelques artistes de génie qui, en plus de Faucheux ou Massin, ont pour nom Jacques Darce ou Jacques Daniel, et dont les audaces tant au niveau des choix graphiques que dans la sélection des

matériaux pour la reliure sont chaque fois surprenantes. La reconstitution des bibliothèques privées et la rude concurrence des poches à partir des années 1950 entament toutefois le succès de ces clubs qui disparaissent insensiblement au milieu des années 1960. D'où est venu cet impressionnant sens de l'innovation ? Comment a-t-il accompagné l'essor de la photocomposition avant le passage au numérique ? Quelle a été son influence sur la mise en page des années 1940 à aujourd'hui ? Telles sont quelques-unes des questions qui sont au cœur de ce volume sur « le typographisme ». Qu'est-ce que la PAO a changé dans le graphisme du livre et la manière dont travaillent les maisons ? Les maquettes d'intérieur et d'extérieur se sont-elles améliorées avec l'externalisation des services graphiques ? Quelle est « la culture typo » des professionnels du livre ? Sur tous ces points, nous avons questionné Jean François Porchez, Massin, Gérard Berréby, Franck Jalleau, Philippe Millot, deux créateurs de typographies, un *designer*, un éditeur, un « dessinateur de livres ». À ces entretiens, nous avons ajouté quelques études pour prolonger ou étoffer la réflexion entamée sur la typographie du livre français. On trouvera en fin de volume, en plus d'une brève analyse de la composition des textes littéraires d'hier à aujourd'hui, les souvenirs techniques de Philippe Schuwer, un hommage à Pierre Faucheux par son fils, Jérôme, une étude de Marc Arabyan sur « le choix typographique », un texte d'Olivier Deloignon sur l'influence des avant-gardes dans le livre français, autant de travaux qui espèrent apporter des éléments de réflexion neufs sur la maquette et la mise en page du livre moderne et contemporain. On espère pour finir que ce volume, en plus d'intéresser les amis du livre, aidera les professionnels à se convaincre de la nécessité de posséder à fond les lois de la typographie classique car on ne peut prétendre faire des livres sans se poser la question de savoir comment les faire au mieux, dans l'intérêt du lecteur et le souci du rayonnement de la culture écrite (un livre moche ne donne pas envie de lire). Tel aura été en tout cas notre souhait le plus cher.

Notes

1. Voir le chapitre « Prédominance de la langue et de la typographie françaises (1500-1880) » dans l'ouvrage de Michel Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts décoratifs-Dominique Carré éditeur, 2005.
2. Henri-Jean Martin, « Les styles typographiques » in *Histoire de l'édition française* (sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin), tome deuxième, Paris, Fayard-Cercle de la librairie, 1990, p. 149.
3. Roger Laufer, « Les espaces du livre » in *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, p. 157.
4. Voir Frédéric Barbier, « Les formes du livre » in *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, p. 758 sqq.
5. Voir Pierre Brochon, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle, sa littérature, ses lecteurs*, Paris, Gründ, 1954.
6. Voir Pierre Cuchet, *Études sur les machines à composer et l'esthétique du livre*, Paris, 1908.
7. Voir Olivier Bessard-Banquy, « Le livre moche à la française » in *L'Esthétique du livre* (sous la direction d'Alain Milon et Marc Perelman), Paris, Presses universitaires de Paris-X, 2008.
8. Voir Roger Dédame et André Delord, *Mémoire des métiers du livre*, tome troisième, Paris, Cercle d'art, 2001.
9. Voir Charles Nodier, *Critique de l'imprimerie par le docteur Néophobus*, Paris, Éd. des Cendres, 1989, p. 57.
10. On raconte, chez Bussière, que l'espace pour les couseuses a bien été prévu dans les ateliers afin de pouvoir tirer des best-sellers cousus, comme on peut le faire avec des rotatives offset. Les éditeurs littéraires parisiens ont alors unanimement assuré vouloir s'en passer pour réaliser une économie de l'ordre de 0,01 euro par cahier. Et c'est ainsi que toute la production littéraire parisienne est aujourd'hui périssable à très court terme...
11. Sur le renouveau elzévirien, voir Francis Thibaudeau, *La Lettre d'imprimerie*, tome premier, Paris, Bureau de l'édition, 1921, p. 30 sqq.
12. Voir René Ponot, « La création typographique des Français » in *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, tome quatrième, p. 375.
13. Voir sur l'art nouveau les développements de Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, p. 114 sqq.
14. Marius Audin, *Le Livre, son architecture, sa technique*, Paris, Georges Crès, 1924, pp. 115-116.
15. Voir Michel Wlassikoff, *op. cit.* p. 71.
16. Selon Paul Valéry dans son commentaire du *Coup de dés* (*Œuvres*, tome premier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, pp. 622-630).
17. Si l'on excepte quelques illustrateurs russes qui travaillent pour les albums du Père Castor.
18. « Je n'ignore pas que la science expérimentale vient de conclure contre les

capitales en faveur des “bas de casse”, plus lisibles que les premières, dit-il lors de son entretien en 1926 avec *L’Affiche*. Mais je reste indéfectiblement attaché aux majuscules. Selon moi, la minuscule n’est qu’une déformation manuelle de la lettre monumentale, une abréviation, une altération cursive imputable aux copistes. Ma conception architecturale de l’affiche devait nécessairement orienter mes préférences non vers une parodie de l’inscription mais vers un pur produit de l’équerre et du compas, vers la lettre primitive, la lettre lapidaire, celle des Phéniciens et des Romains, la vraie, la seule substantiellement monumentale » (cité par Henri Mouron, *A. M. Cassandre*, Genève, Skira, 1985, p. 20).

19. Voir le *Dossier Vox* réalisé par l’Association des compagnons de Lure et préparé par Fernand Baudin, Andenne, Rémy Magermans, 1975.

20. *Arts et Métiers graphiques*, n° 45, 15 février 1935, p. 64.