

Livres de création et typographie traditionnelle : esquisse d'un panorama en mutation¹

Hélène Campaignolle

Dans cette contribution à la rubrique « Perspectives », je me propose d'approcher le livre de création d'un point de vue quantitatif. Si l'ensemble visé par cette dénomination reste sujet à discussion², il reste possible de four-

¹ Une version préliminaire de cette étude a été présentée en 2018 à Offenbach (Klingspor Museum Offenbach), au Symposium « *Omnivore. The book and its potentials* » organisé par Viola Hildebrand-Schat sous le titre [« *Persistence of traditional typography in French bibliophile and artist's books since 1980* », « La production typographique au plomb dans le livre d'artiste et de bibliophilie français contemporain ». Le texte présenté aujourd'hui a bénéficié, dans une version intermédiaire, de la relecture précieuse de Pascal Fulacher, Bruno Bonnabry-Duval, Marie-Cécile Miessner, Luc Monod, Yohann Serane, et bien sûr de mes collègues Karine Bouchy et Mélina Balcazar. Je tiens à leur témoigner ma gratitude sincère ainsi qu'à Eva Lassalle pour son accompagnement dans l'adaptation des graphes. Les erreurs qui pourraient persister dans cette version finale restent entièrement de mon fait.

² Le problème terminologique a déjà été abordé dans une contribution antérieure, Hélène Campaignolle, « Heur(t)s et métamorphoses d'un phénix : le livre de création dans LivresC », *Textimage*, janvier 2016. Document en ligne :

<https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/campaignolle1.html>. Rappelons que l'expression « livre de création », relativement récente, a été proposée dans la thèse de Pascal Fulacher *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, soutenue en 2004, à l'université Paris 1. L'auteur en donne la définition suivante : « Qu'il soit livre d'illustra-

nir quelques paramètres permettant son identification. On soulignera d'abord que ces livres sont considérés par leurs producteurs et/ou leurs acheteurs comme des œuvres d'art et/ou d'artisanat, ensuite qu'ils sont vendus à des prix plus élevés que les livres usuels et qu'ils sont diffusés dans des réseaux spécifiques (librairies spécialisées, musées et galeries d'art, salons de livres dédiés tels que le Salon du livre rare ou Pages). Autre corrélat, ce sont des livres au tirage généralement faible (inférieur à 300 exemplaires), même si ce paramètre subit des fluctuations importantes sur la période. Ajoutons que ces livres sont généralement dotés d'illustrations, même si certains sont uniquement composés de textes dont la forme revêt alors un caractère visuel accentué. Dans l'étude qui suit, on se propose d'utiliser un échantillon de données bibliographiques disponibles pour établir une *simulation* de l'évolution de ce segment au XX^e siècle. Les chiffres réels de la production de ce secteur mineur³ étant pour l'instant impossibles à établir, nous travaillerons à partir des bibliographies publiées au XX^e siècle et des catalogues de bibliothèques, en nous aidant de contributions antérieures intégrant des données statistiques⁴. Ce panorama – forcément incomplet – permettra, on l'a compris, non

teur, livre de peintre, voire livre-objet, le livre de création peut être unique ou multiple. Conditionné par un texte - de nature littéraire ou poétique – il se caractérise par un processus artistique engagé dans sa matérialité même, processus intervenant tant au niveau du support que de la typographie, de l'illustration ou de la reliure. ».

³ La proportion qu'il représente à l'intérieur de l'évolution globale du livre serait l'objet d'une autre contribution, cette mesure impliquant la construction de jeux de données qui posent d'autres questions délicates.

⁴ Notamment la contribution d'Antoine Coron, « Livres de luxe », dans *Histoire de l'édition française : Le livre concurrent, 1900-1950*, H.-J. Martin, R. Chartier, J.-P. Vivet (dir.), Promodis, 1983, p. 425-463 et notre article cité en note 2, « Heur(t)s et métamorphoses d'un phénix : le livre de création dans LivrEsC », *ibid.*

pas de donner les chiffres *réels* de la production du livre de création que de construire l'évolution *tendancielle* de ce secteur du livre imprimé, entre 1875 et 2020, et de fournir, sur cette base, une première périodisation d'ensemble. C'est à partir de ce panorama qu'on abordera pour finir la place paradoxale et transitoire qu'acquiert l'impression typographique manuelle au plomb sur le dernier quart du XX^e siècle.

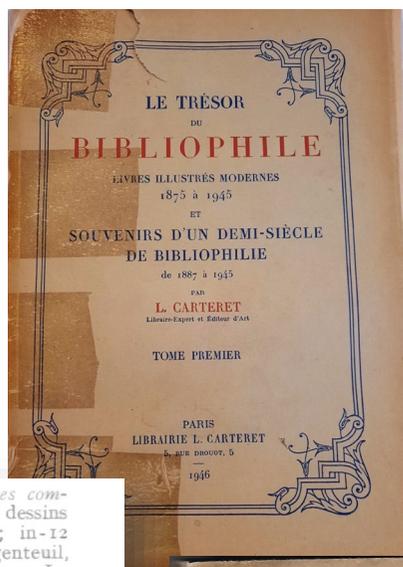
Tendances de la production du livre de création de 1875 à 1975

Comme nous l'avions évoqué dans une précédente contribution⁵, les « sources statistiques », si elles sont « rares et hétérogènes », permettent de « dessiner » de façon relativement convergente les grandes « tendances de la production du livre de création » entre 1875 et 1975. Nous reprenons ici certaines analyses esquissées rapidement en 2016 en les développant à l'aide d'une nouvelle fouille documentaire. On séparera notre analyse en deux temps correspondant à deux jeux de données différents, d'abord la période 1875-1975 puis la période 1975-2020.

Des données complémentaires mais disparates

Sur la période 1875-1975, trois sources bibliographiques nous serviront de points d'appui : Raymond Mahé, *Bibliographie des livres de luxe [parus en France] de 1900 à 1928 inclus*, Paris, R. Kieffer, 1931. Léopold Carteret, *Le Trésor du bibliophile : livres illustrés modernes, 1875 à 1945*, Paris, 1946.

⁵ « Heur(t)s et métamorphoses d'un phénix » *op. cit.* Voir notamment la note 55 : <http://revue-textimage.com/13_poesie_image/campaignolle3.html#_ftn55>.

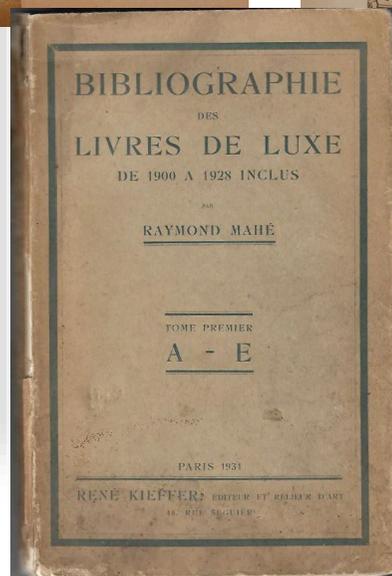


EEKHOUD (Georges). *Mes communions.* Eaux-fortes et dessins de Frans de Geetere; in-12 (19/13), 336 p., 1925. Argenteuil, impr. Coulouma, Paris, « La Connaissance ».

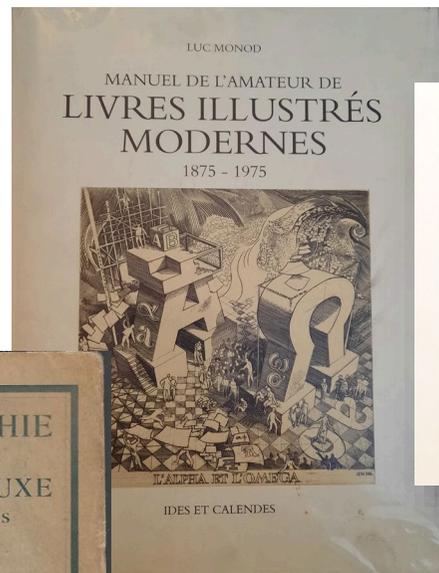
5 eaux-fortes, 15 bandeaux et 1 fleuron de Frans de Geetere.

Tirage limité à 751 exemplaires, soit : 1 exemplaire sur Japon contenant les dessins originaux, états et suites sur Japon, Chine et Rives : 3.000 fr.; 10 exemplaires sur Japon impérial, avec une double suite des eaux-fortes et dessins : 200 fr.; 100 exemplaires sur Hollande Van Gelder Zonen filigrané, avec une double suite, réservés aux Sociétés de bibliophiles : avocats, médecins et Bordelais : 00 fr.; 640 exemplaires sur vélin de Rives, avec une suite des bandeaux : 56 fr.

« Collection des Chefs-d'œuvre » (31^e vol.).



Luc Monod, Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes, 1895-1975, Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1992 (notés dans cette contribution respectivement « Mahé », « Carteret », « Monod »).



4164
EEKHOUD (Georges) 1854-1927
MAGRICE EN FLANDRE OU LE BUISSON DES MENDIANTS
Roman picaro-chevaleresque
Vignettes d'Edmond VAN OFFEL gravées par MINGUET, POORTMAN
Bruxelles, Les Cinquante, 1927.

in-8; br., couv. impr. et illustr.
Vignettes gravées.
Tirage à 68 ex. sur Chine.
- 56 ex. avec épreuve du frontispice.
- Il existe des suites en bistre.
Cité par LIB.

4165
EEKHOUD (Georges) 1854-1927
MES COMMUNIONS

EEKHOUD (Georges). — *Mes Communions.* Eaux-fortes et dessins de Frans DE GEETERE. *La Connaissance*, 1925; in-12.

Tirage : un japon avec originaux, états et suites japon chine et Rives; 10 japon, double suite; 100 hollandaise, double suite, réservés aux *Sociétés de bibliophiles*: avocats, médecins et Bordelais; 640 vélin de Rives.

Fig. 1: Les trois ouvrages de bibliographie et un extrait des notices consultables à la lettre E.

L'ouvrage de Luc Monod contient environ 12 000 références, dont 4 000 ont été rédigées sur exemplaires consultés, et 8 000 proviennent des sources détaillées par le bibliographe en introduction⁶, parmi lesquelles figurent Mahé et Carteret. En l'absence d'un nombre fourni par les deux précédents bibliographes et au vu des données disponibles, on estime aujourd'hui que le Carteret contient environ 4 600 notices et le Mahé quelques 3 300 notices correspondant à des ouvrages pertinents pour notre segment (ce dernier ouvrage incluant des éditions originales de luxe qu'on ne peut considérer comme livres de création et que nous n'inclurons donc pas pour la suite). Notons que Carteret présente ses données d'une façon buissonnière, et qu'il cite incidemment le Mahé, page 174, comme un livre édité par le libraire Kieffer, sans en faire une source. Le livre de Luc Monod peut donc être estimé, pour l'heure, comme la source à ce jour la plus complète sur la période 1875-1975. Ces précisions étant posées, quelle image de la production du livre de création ces données permettent-elles de construire ?

Méthode de construction des graphes

Rappelons d'abord que notre enjeu est de récupérer le nombre de titres référencés par année afin de produire des graphes montrant sur la période les tendances de ce secteur du livre imprimé. Deux courbes statistiques construites à partir de Mahé et Carteret figurant dans un article d'Antoine Coron paru en 1991⁷, nous sommes reparti de ces résultats en reconstruisant les courbes publiées avec l'outil WebPlotDigitizer qui donne un résultat certes approximé mais qu'on peut considérer comme fiable. Pour les données plus

⁶ Monod, *op. cit.* p. 14

⁷ A. Coron, « Livres de luxe », *op. cit.*, p. 429, Tableau 1, p. 430, Tableau 2.

récentes de Luc Monod, nous nous appuyons sur des sources primaires, les données du bibliographe⁸. Nous avons déjà proposé en 2016 une courbe construite à partir de l'ouvrage de Luc Monod sur la période 1875-1975. Le nouveau graphe proposé ci-dessous (fig. 2) rassemble les trois courbes illustrant l'évolution du nombre de titres référencés dans Mahé, Carteret et Monod. Cette vue globale confirme la convergence des données entre les trois ouvrages qui suivent le même mouvement sur les intervalles qu'ils partagent. L'ouvrage de Monod est très proche de Mahé en nombre de titres référencés sur l'ensemble de la période qui leur est commune (1900-1928). Il est également proche de Carteret sur la période 1874-1915 mais affiche sa supériorité en nombres de références pour la période suivante : 1915-1945. Étant donné que les chiffres du Monod offrent à la fois l'empan temporel le plus étendu et la meilleure couverture en termes de références de titres édités, tout en conservant une image congruente avec les deux autres courbes, c'est sur eux que nous nous appuierons dans notre commentaire.

⁸ Il s'agit des fichiers numériques acquis en 2015, avec l'accord de l'auteur, auprès de la société propriétaire de l'application informatique utilisée pour rassembler les notices. Certaines corrections de l'auteur ayant été faites directement chez l'imprimeur, il y a probablement un hiatus minime, et que nous négligeons ici, entre les données collectées et les données publiées.

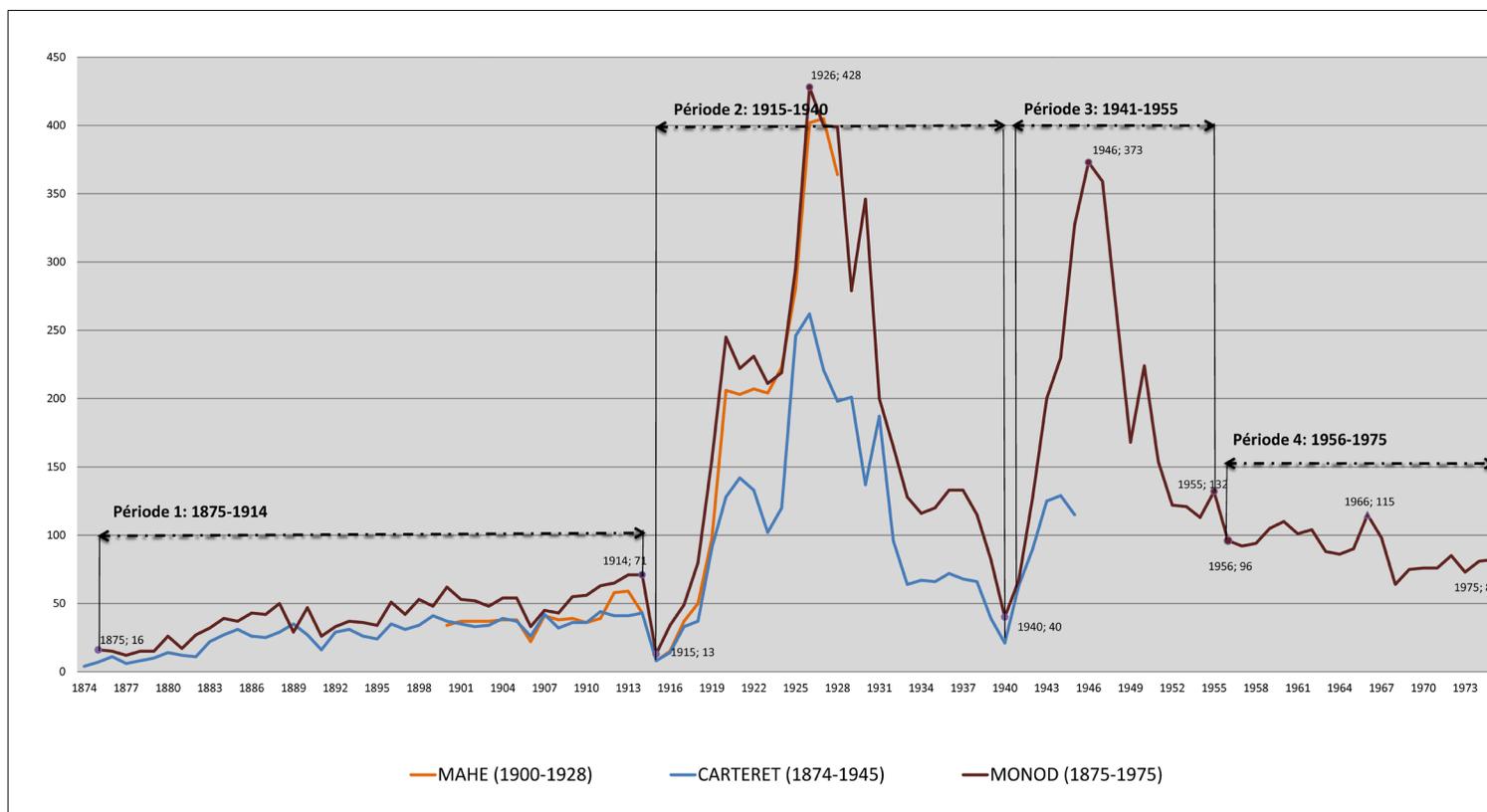


Fig. 2 : Estimation des tendances de la production du livre de création illustrée en France.

Périodisation

Le profil convergent des trois courbes incite à subdiviser la période 1875-1975 en trois ou quatre périodes, selon le point de vue adopté. C'est d'abord la période située entre 1875 et 1914 qui se distingue : le nombre moyen de titres, 42 unités par an, s'associe à une lente mais sensible augmentation sur cet intervalle de 40 ans (on passe de moins de 20 à 70 unités par une pro-

gression continue). Marquée par une brusque rupture, la seconde période qui couvre 25 années, entre 1915 et 1940 débute par un effondrement du nombre de titres (13 références en 1915) suivie d'une augmentation exponentielle jusqu'en 1926 (428) puis d'une retombée elle-même brutale jusqu'à un chiffre plancher inférieur à la période précédente (40 contre 70)⁹. Après 1940, si l'on continue de suivre Monod – le seul de nos trois jeux de données à s'étendre jusqu'en 1975 – ce profil en dent de scie se répète : partant d'un minimum de 40 titres, la courbe effectue une remontée fulgurante à 378 unités en 1946 puis la courbe s'inverse et retombe brutalement après un premier rebond en 1950 (224) puis un second plus léger en 1955 (132), pour finalement atteindre le chiffre 96 en 1956. Ces deux périodes successives, outre leur profil similaire, ont en commun de débiter au moment des deux premières guerres mondiales, 1914 et 1939, et elles suivent le même *pattern* : après un affaissement au début des conflits (1915 et 1940), la tendance suit une hausse aussi rapide qu'importante, atteint un climax (1926 ; 1946) puis s'effondre de nouveau. Léopold Carteret éclaire pour nous ce mouvement d'augmentation rapide du nombre de titres au début des deux guerres par la fièvre acheteuse des spéculateurs¹⁰. Notons que la hausse située entre 1940 et 1955, similaire

⁹ Dans le cadre de cette étude, on néglige les étapes intermédiaires de cette période 2 : disons que la courbe en très nette ascension entre 1915 et 1926 marque le pas en 1923 avant de continuer de plus belle jusqu'à atteindre son pic de 1926 ; même remarque lors la courbe dévale, sa retombée s'interrompt en 1929 à 279, remonte brièvement en 1930 à 346 pour ensuite accomplir sa chute libre jusqu'au niveau plancher de 40 unités référencées en 1940.

¹⁰ « Après la guerre de 1914-1918, comme du reste dès la fin de 1939, un grand nombre de soi-disant collectionneurs de livres [...] achetaient sans aucun discernement, se figurant qu'ils transformeraient habilement leurs disponibilités en francs or de l'avenir ! » (Carteret, 1948 : 13). Cette description de l'attitude des acheteurs laisse à penser que les marchands ont répondu par un mouvement d'offre équivalent à la fièvre de leurs clients.

à la première dans sa moyenne annuelle (213 contre 194), en diffère par le fait que sa décline, au lieu de s'interrompre de façon nette comme la première qui, après le climax de 1926, chute brutalement en moins de quinze ans, laisse place à partir de 1956 à un mouvement de repli plus itératif qui s'étale de 1955 à 1975. Là git notre incertitude de départ : faut-il interpréter ce dernier intervalle de vingt ans comme une fin de la période 3 ou l'entame d'une période 4 au cours de laquelle on passerait lentement de 96 unités à 82 ? On a suivi pour l'instant cette dernière option qui nous mène à un découpage en quatre périodes. Comme le montre le graphe suivant, les moyennes annuelles correspondantes diffèrent nettement (fig. 3).

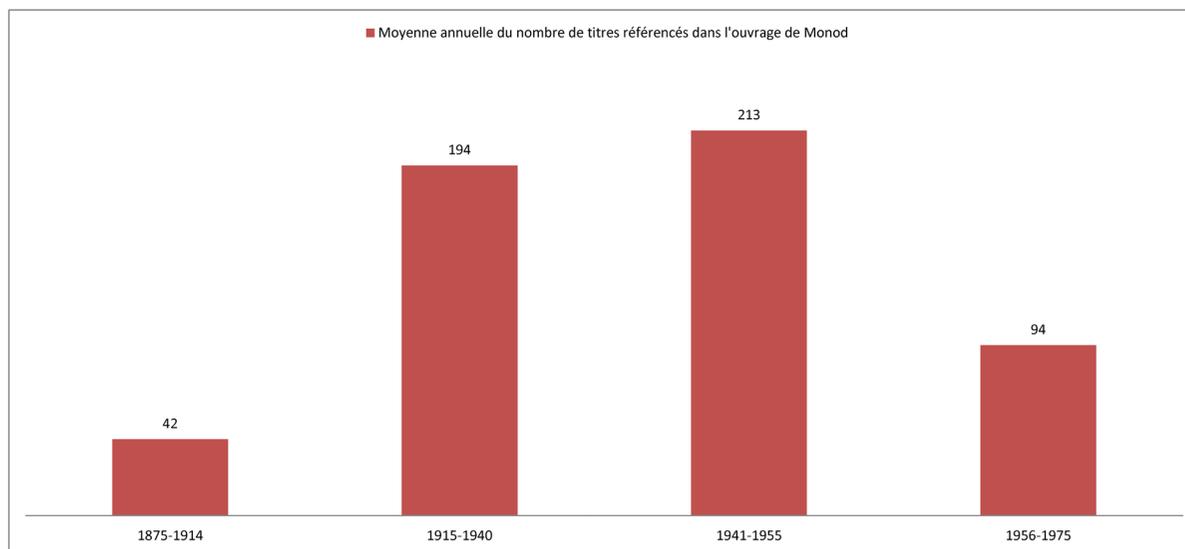


Fig. 3 : Chiffres moyens, par période, des références comptées dans Monod.

La période 1 présente un nombre moyen annuel de titres référencés d'environ 40 unités, la période 2 dépasse 190 titres par an, la période 3 présente une moyenne de 213 titres, tandis que la période 4 tombe au-dessous de 100 références par an. Ces moyennes confirment le caractère exceptionnel des deux périodes centrales qui pivotent autour des deux guerres, soulignant le caractère conjoncturel de l'évolution en dents de scie du livre de création entre 1915 et 1955. À cette étape de notre enquête, faute de continuateurs du travail de Luc Monod, il nous manque une vue plus large sur ce qui se passe au-delà de 1975. Pour compléter notre panorama, nous allons devoir nous tourner vers d'autres sources de données et construire une autre méthodologie qui nous amènera à affiner nos précédentes analyses.

Après 1975, des sources lacunaires et hétérogènes

La période plus récente 1975-2020 qui pourrait sembler plus accessible par les moyens documentaires qu'offrent les outils informatiques disponibles à partir des années 1990 pose des problèmes spécifiques qu'on détaillera en testant deux sources successives. On se tournera d'abord vers le Dépôt légal, puis, après avoir relevé les obstacles propres à cette première option, vers les titres catalogués dans des collections spécialisées de la Bibliothèque nationale de France (la Réserve et les Estampes).

Des sources lacunaires

Bien que prometteurs, les chiffres du dépôt légal restitués par la Bibliographie nationale (<<https://bibliographienationale.bnf.fr/>>) ne nous aident pas dans notre enquête autant qu'escompté pour plusieurs raisons. Un problème

d'abord de catégorisation de l'objet d'enquête : les services de la Bibliographie nationale suivent à l'heure actuelle la classification Dewey qui distingue une catégorie nommée « bibliophilie ». C'est sans doute là, pourrait-on penser, que se rangent les livres de création mais nos requêtes sur le site de la bibliographie nationale montrent le contraire, le référencement se faisant en fonction des « disciplines » dont dépend l'ouvrage, indexation qui semble au demeurant ne pas être appliquée aux livres de création, qui échappent donc, ironie du sort, à toute catégorisation. On pourrait tenter de passer par-dessus cette difficulté si les fichiers d'entrées du service étaient mis à disposition sur son site, mais cette option n'est offerte que pour les 20 dernières années et seulement sous format pdf ou text... Pour savoir qu'un « livre de création » est entré par dépôt légal, il faut rechercher l'information au sein de chaque notice du catalogue la Bibliothèque nationale de France (donc savoir que le livre existe), ce qui bloque tout traitement quantitatif automatique ; il y a, on le voit, une forme d'opacité dans les informations fournies par le dépôt légal, du moins sur l'objet d'étude qui est le nôtre.

À ce problème d'opacité des sources s'ajoute celui de la couverture de ces données : il y a toujours eu des livres échappant à l'obligation de dépôt – qui date rappelons-le de François I^{er} –, l'éditeur Kieffer le déplorait déjà en 1931, dans l'introduction de la bibliographie de Mahé¹¹ ; mais depuis les années 1980 le problème semble devenir plus aigu. Il existe une proportion, non quantifiable mais non marginale, de livres de création qui échappent à cette obligation, avec la multiplication des publications à faible tirage (ceux qui sont

¹¹ « Même le dépôt légal qui nous a été cependant d'un grand secours au cours de notre travail n'est pas toujours complet. Certains éditeurs et certaines sociétés de bibliophiles oublient de faire leur dépôt légal », René Kieffer, *Avertissement*, dans Mahé, volume 1, *op. cit.*

inférieurs à 100) voire à tirage marginal (inférieur à 10), sans parler des livres quasiment uniques. Un livre autoédité à quelques exemplaires se dépose en effet moins facilement qu'un ouvrage à tirage suffisant, conçu par un éditeur patenté, pour des raisons économiques évidentes. Ajoutons que le secteur de l'autoédition, très présent dans le livre d'artiste dans les années soixante, est lié à des positions anti-institutionnelles ou qui se veulent en marge du système. Enfin, la présence d'éléments picturaux ou de gestes originaux dans le livre déplace dans certains cas, le livre vers une notion d'œuvre unique, chaque exemplaire étant différent, ce qui crée une appréhension floue sur la nature de l'objet, et sur la pertinence de l'obligation du dépôt légal, du moins aux yeux des artistes éditeurs qui fabriquent ces ouvrages singuliers.

Par rapport aux limites qu'imposent à notre enquête les données fournies par le service du dépôt légal, la Réserve des livres rares de la BnF semble offrir une source dérivée plus accessible, mieux documentée et plus représentative : quiconque consulte son catalogue peut récupérer la liste précise des ouvrages référencés et effectuer un traitement statistique de ces fichiers csv. C'est vers cette solution que nous nous sommes tourné pour compléter notre panorama. Une extraction des données du Catalogue effectuée en octobre 2022 dans les ouvrages dotés de la cote RES et relevant de la catégorie « Texte imprimé »/ « Livre »/ en français a ainsi permis de produire une nouvelle courbe, celle-là grise (fig. 4), qui s'avère surprenante par sa proximité avec celle issue de la bibliographie Monod, du moins à partir de 1915.

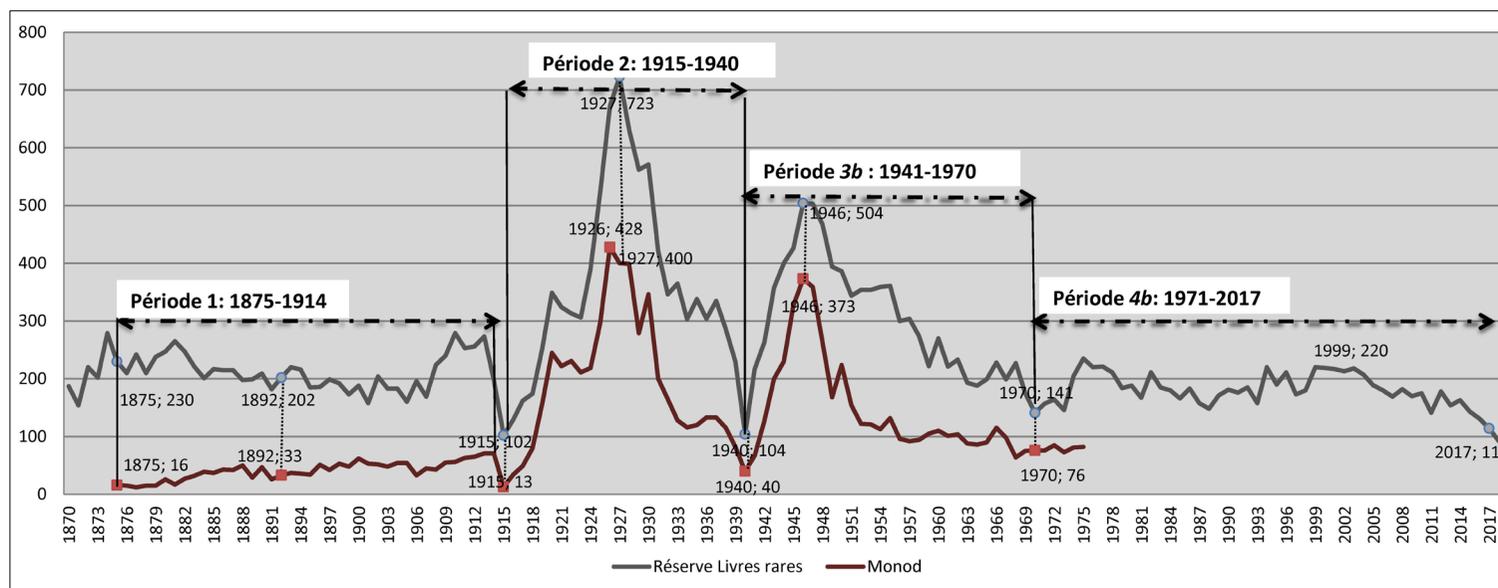


Fig. 4 : Nombre de titres recensés à la Réserve des livres rares ; comparaison avec les chiffres de Monod.

En effet, après 1915, le profil des deux courbes Monod et BnF observe une similitude nette, tandis que l'écart entre les chiffres se restreint progressivement. Cette convergence de profil induit-elle que la composition de la Réserve sur la période xx^e offre un aperçu fiable de l'évolution de la production du livre de création français ? Deux points doivent être précisés aussitôt :

* La Réserve ne se cantonne pas, loin de là, au segment des livres de bibliophilie, d'artistes, de création, de peintre, etc. ; elle intègre d'autres types d'ouvrages rares notamment documentaires (spécimens de caractères par exemple), et des documents historiques de différentes natures (liés à l'histoire politique notamment), ainsi que nombre d'éditions originales. C'est

ce qui explique que les chiffres de la Réserve soient très supérieurs à ceux du référencement de Luc Monod : sur l'ensemble de la période, le nombre d'ouvrages référencés dans le catalogue de la Réserve en date d'octobre 2022 est de 27 670, soit 2,5 fois plus que les données contenues dans le Monod. Cet écart cache une évolution plus fine, où l'on voit que les chiffres des deux sources se rapprochent au cours du siècle. En début de période, le nombre de références comptabilisé à la Réserve est 14 fois supérieur à ceux de Monod ; en 1970, ce ratio n'est plus que de 1,8. De fait, la consultation des listes des titres qui entrent au XX^e siècle montre que les références de la Réserve se resserrent peu à peu autour des livres de création, en se fondant a priori essentiellement sur le paramètre « illustré » et « précieux »¹².

* Si elle présente un nombre de titres bien supérieurs à ceux de Monod, la Réserve n'intègre pas non plus tous les livres qui pourraient nous intéresser : son référencement reste lacunaire par la force des choses puisque, nous l'avons dit, le respect du dépôt légal n'est pas toujours appliqué sur le type d'ouvrages qui nous occupe. Le département de la Réserve utilise, certes, les

¹² On trouvera des confirmations de cette hypothèse issue de nos données, dans les discours des conservateurs de la Réserve : voir Marie Minssieux (« il faut signaler que la plus grande part des ouvrages entrés à la Réserve par dépôt légal est constituée de livres illustrés », *op.cit.*, 2000, page 5) et plus récemment la page de la BnF décrivant les modalités d'entrée à la Réserve sur le site de la BnF : « Actuellement, les livres illustrés constituent la plus grande part des ouvrages qui entrent à la Réserve par dépôt légal. Ce terme générique est volontairement imprécis. Il regroupe ce que certains dénomment livres de bibliophilie, livres de peintres, livres-objets ou livres d'artistes. Ils offrent une multiplicité de formes, de procédés d'illustration, de matériaux utilisés. Le dépôt légal a permis à la réserve de constituer un des fonds les plus importants de livres illustrés français, environ 15 000 ouvrages pour le XX^e siècle. Certains des plus grands livres – *Jazz* de Matisse ou *La Femme de ma vie* d'André Frénaud et Jean Fautrier – sont venus par cette voie ». Document en ligne non daté consulté en octobre 2022 <<https://www.bnf.fr/fr/modes-dentree-des-documents-la-reserve-des-livres-rares>>.

moyens complémentaires du don et des acquisitions qui peuvent compenser partiellement ces lacunes, mais d'autres facteurs viennent altérer son référencement : citons les préférences des conservateurs mais aussi et surtout les variations de son budget qui déterminent le profil des entrées sans qu'on puisse mesurer l'impact exact de ces facteurs. En l'absence d'informations sur ce point, nous négligerons ces variables.

Le référencement des ouvrages de la Réserve entre 1875 et 2020 donne ainsi des résultats à la fois surnuméraires et lacunaires sur le segment du livre de création mais les titres présents dans les fonds de la Réserve semblent néanmoins suivre le même *pattern* que les courbes de Monod à partir de 1915. Notre enjeu suivant sera d'interroger l'intervalle qui nous intéresse plus particulièrement : 1970-2000.

Le dernier quart du xx^e siècle

La comparaison entre les courbes Monod/ BnF permet d'emblée d'affiner la période précédente (1955-1970) dont on ne savait comment l'appréhender. À la lumière des tendances affichées par la Réserve de la BnF, l'intervalle 1955-1970 semble prolonger la baisse qui suit la Seconde Guerre, à un rythme seulement plus lent. À partir de 1970, la baisse s'interrompt (fig. 4) laissant place à une quatrième période correspondant à l'intervalle 1970 à 2017 qu'on subdivisera en deux moments. Une première étape qui court de 1970 à 2000, marquée par une oscillation du nombre de titres référencés autour de 210 unités par an, avec une tendance globale à la hausse (on passe de 141 en 1970 à 220 en 1999) ; puis à partir de 2000, une nette tendance à la baisse s'impose et s'achève sur le chiffre de 114 unités. On laissera de côté dans le

cadre de cette étude la dernière période sur laquelle nous n'avons pas de recul suffisant, et on s'intéressera uniquement à ce qui se joue entre 1970 et 1999, en apportant quelques éclairages contextuels. Après 1975, comme l'a souligné Antoine Coron¹³, les grands éditeurs du XX^e siècle ont marqué le pas après le décès de leurs fondateurs (Kahnweiler, 1979 ; Tériade, 1983 ; Skira, 1973 ; Maeght, 1981) Pourtant, et la courbe l'atteste, on se tromperait en pensant que cette disparition laisse place à un désert dans le champ du livre de création : on le verra plus loin en détail, surgissent alors de nouveaux acteurs, de petits éditeurs imprimeurs *pour soi* (*private press*) ou d'artistes auto-éditeurs qui bousculent et dynamisent le paysage éditorial antérieur. Il faut également prendre en compte un nouvel acteur qui s'affirme au cours de ces mêmes années 1970 : le « livre d'artiste » dont Anne Moeglin-Delcroix a proposé en 1997 dans *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980, une introduction à l'art contemporain* une description singulière qui n'est pas sans poser des problèmes terminologiques non résolus aujourd'hui¹⁴. Ce nouveau venu complique notre fouille documentaire car sa prise en compte implique d'explorer un second fond, celui du département des Estampes, où ses avatars se déposent, s'acquièrent et se conservent.

Le livre d'artiste, un nouvel acteur, hybride, du livre de création

À partir de 1970, la Réserve n'est plus en effet le lieu de conservation unique pour les livres relevant du domaine de l'art dans le livre : le département des

¹³ A. Coron, « Du "livre à gravures" au "Livre d'artiste" : illustration et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècle », in Armand Israël. *Livres d'art : histoire et techniques*, Paris, Éditions des catalogues raisonnés, 1994, p. 42-96 voir p. 88.

¹⁴ A. Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 une introduction à l'art contemporain*, Paris, le Mot et le reste, Bibliothèque nationale de France, [1997] 2011.

Estampes reçoit désormais des ouvrages catalogués comme « livres d'artistes etc. » obéissant a priori à la définition très restrictive qu'Anne Moeglin-Delcroix a proposée de cette expression¹⁵ bien que, comme l'auteure le reconnaît dans plusieurs textes, le terme est entendu de façon beaucoup plus étendue par les critiques comme par les acteurs du secteur :

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est bon de préciser en quel sens il sera ici question de « livres d'artistes ». Une telle précision est rendue nécessaire par l'emploi, relativement récent, de l'expression « livre d'artiste » pour désigner ce qu'on appelait jusqu'alors – et que certains continuent à bon droit d'appeler « livre illustré » ou « livre de peintre ». Les livres d'artistes dont il va être ici question n'ont rien à voir avec ces derniers et leur origine ne remonte qu'à une trentaine d'années. Il reste que l'appropriation de la dénomination « livre d'artiste » par la bibliophilie classique est une source inépuisable de malentendus qu'il importe de prévenir avant de commencer. [...] C'est que le propos de ces livres n'est pas, comme dans le « livre illustré » ou le « livre de peintre », d'organiser, d'une façon d'autant plus formellement frappante qu'elle est au départ plus improbable, la rencontre de deux vouloirs artistiques hétérogènes, celui d'un écrivain et celui d'un peintre, mais à partir d'une intention artistique unique, de réussir à raconter une histoire, laquelle déterminera pour ainsi dire d'elle-même les moyens nécessaires à sa compréhension. Aussi ces artistes se soucient-ils comme d'une guigne de préserver la spécificité ou l'équilibre du textuel et de l'iconique, *a fortiori* de systématiser les relations de l'un avec l'autre¹⁶

¹⁵ Notons ici qu'Anne Moeglin-Delcroix a été chargée par la conservatrice Françoise Wolmant de suivre ce fonds nouveau à partir de 1979 (*ibid.*, p. IX).

¹⁶ A. Moeglin-Delcroix, « La Fin de l'illustration dans le livre d'artiste », dans *L'illustration. Essais d'iconographie*. Études réunies par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men. Paris, Klincksieck, 1999, p. 381-394.

Averti du caractère singulier et restrictif dont Anne Moeglin-Delcroix use d'une expression entendue de façon extensive par la majorité du champ, nous avons continué notre enquête en procédant à une seconde extraction du catalogue de la BnF mais cette fois en nous fondant sur ce label « livres d'artiste etc. » (classé dans la catégorie « support physique »¹⁷) en visant le département des Estampes. Les listes des ouvrages localisés au département « Estampes et photographie » (salles de lecture) dont le support est classé dans la catégorie « livre d'artiste, etc. », avec une date de publication située entre 1900 et 2020 permettent de construire un fichier de 3 402 titres couvrant en réalité l'intervalle de 1960 à 2020. C'est d'ailleurs le premier constat : les livres d'artistes ne sont catalogués aux Estampes qu'à partir de 1960. Second constat : un nombre important d'ouvrages conservés sous cette étiquette sont publiés hors de France en particulier aux États-Unis. On a donc refait une sélection plus fine, axée sur une production publiée en France, et obtenu un fichier de seulement 1 649 titres, soit moitié moins, couvrant la période 1960 à 2019. En agrégeant les données issues de la Réserve, et celles des Estampes, on obtient une nouvelle courbe donnant une image, sans doute fragile et perfectible, mais instructive, des tendances du livre de création qui associe le fonds de la Réserve (plutôt orienté livres de bibliophilie) et celui des Estampes (spécialisé dans les « livres d'artiste(s) », le second représentant à peu près le tiers du poids du premier, et doté d'une dynamique différente sur la période (fig. 5).

¹⁷ On se demande bien, au passage, pourquoi et comment la catégorie « livre d'artiste, etc. » se retrouve dans le paramètre « support physique » à côté d'autres libellés du genre « laser disc » et « matrice de décor ».

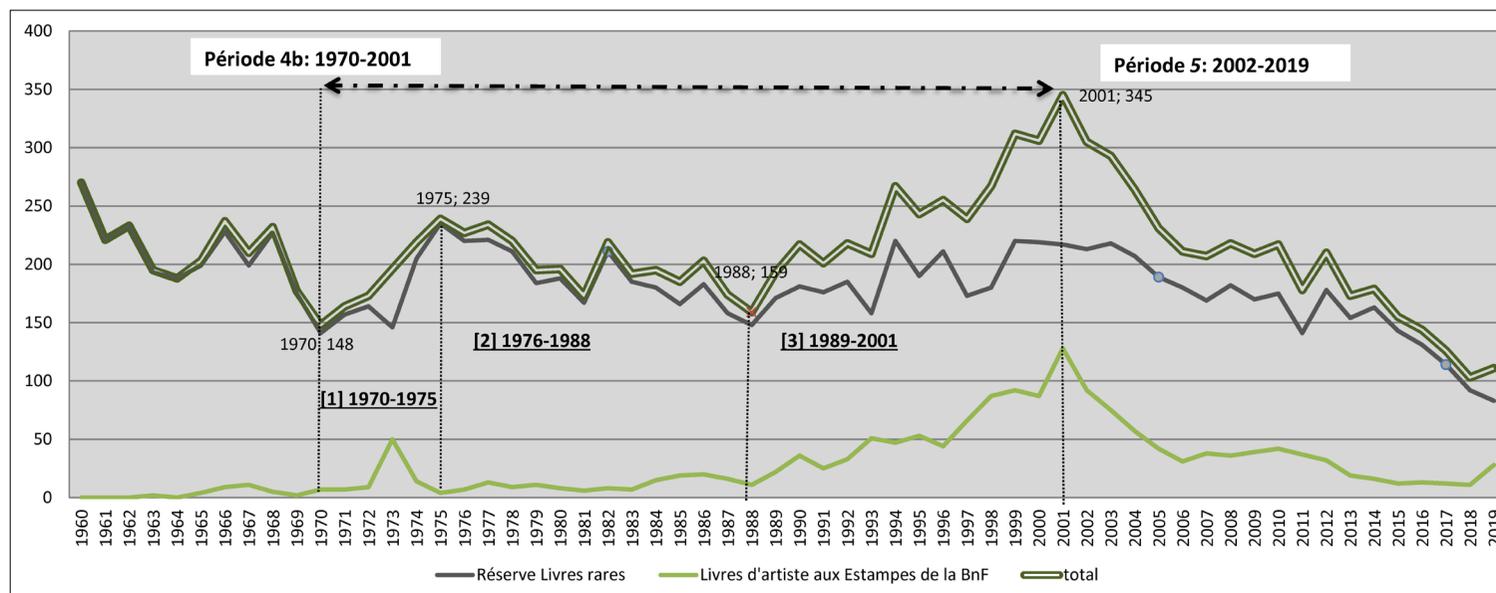


Fig. 5 : La période 1970-2000, comparaison entre les catalogues de la Réserve et des Estampes.

Les chiffres cumulés des deux courbes montrent plusieurs phénomènes distincts : d'abord et globalement, le fait que la baisse constatée à la période précédente (1955-1970) s'interrompt à la période suivante et laisse la place à une oscillation sous-tendue par une dynamique positive (on passe de 148 titres en 1970 à 345 titres en 2001). Ensuite, la dynamique propre à cette période 1970-2000 apparaît soutenue moins par le fonds plus traditionnel de la Réserve que par celui des « livres d'artistes » des Estampes. On note enfin trois moments distincts dans la courbe qui additionne les deux fonds : après la hausse immédiate qui suit les événements de 1968 (1970-1975), la tendance s'inscrit à la baisse jusqu'à la fin des années 1980 (1976-1988) ; après

1988, la hausse reprend, porté par l'élan donné par les chiffres du livre d'artiste jusqu'au climax de 345 (1989-2001). Ce dernier mouvement à la hausse atteint également mais de façon moins sensible le fonds de la Réserve. La hausse des chiffres s'interrompt au tournant du siècle pour laisser place à un fléchissement continu après 2001. On se bornera ici à interroger la dynamique de la période 1970-1999 en incluant dans la courbe antérieure les données extraites du département des Estampes (fig. 6).

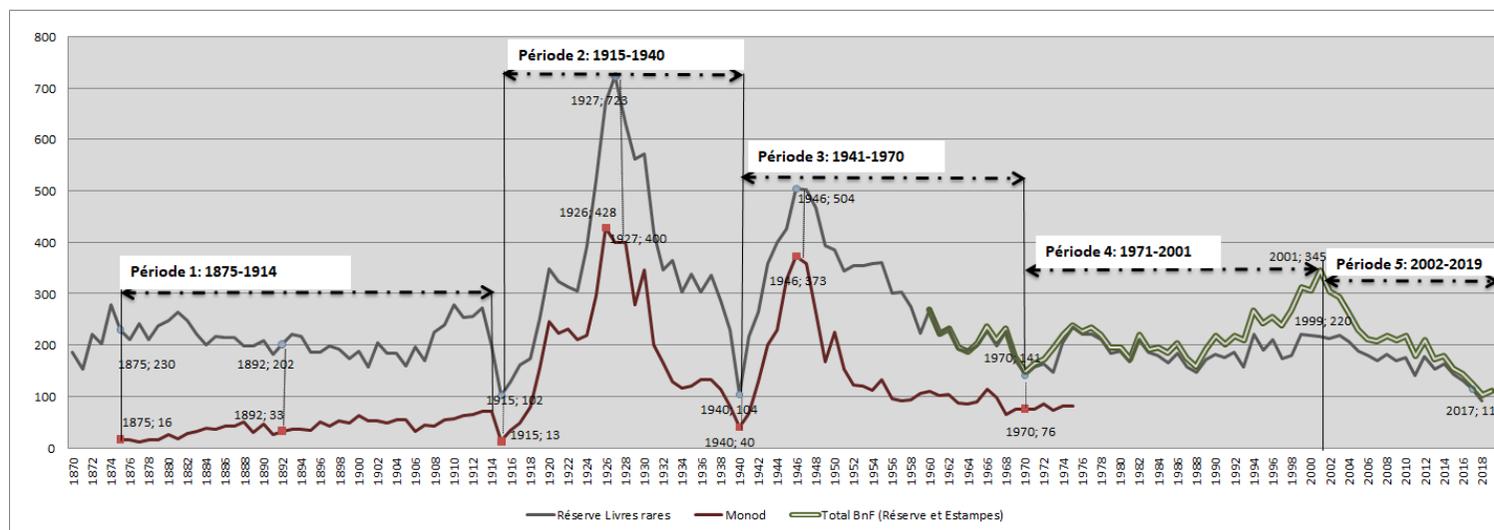


Fig. 6 : Données complètes fig. 4 + 5.

Comment mettre en relation les tendances oscillatoires de la quatrième période (1970-2001) avec la progressive disparition de la typographie au plomb qui s'effectue à la même époque ? L'effacement d'une technique multisécu-

laire de production du texte entre-t-il en corrélation avec l'évolution du livre de création à cette période ? Si oui, de quelle façon ?

La place évolutive de la typographie au plomb dans le livre de création

À l'arrière-plan de l'évolution de la production de notre segment d'étude se profile en dernière période un mouvement tectonique majeur : la fin de la technique d'inscription du texte au plomb.

La fin du plomb

Rappelons les faits : dès la fin des années 1970 et le début des années 1980, la technique de production du texte plomb a laissé place à l'offset. Les trois grandes fonderies françaises – Deberny et Peignot (1972), la FTF (1974), la fonderie Olive (1982) – ferment en l'espace d'une décade : n'ayant plus les moyens de produire de nouveaux caractères, la production au plomb, déjà transformée par les procédés mécaniques, est désormais une technique en survivance. C'est au cours de ces mêmes années que se met en place la révolution numérique qui fait reculer aujourd'hui l'impression offset, le mouvement de bascule se situant entre 2000 et 2010. Dans un mouvement convergent, les grands imprimeurs actifs dans la bibliophilie ferment tour à tour leurs portes sans être remplacés : ainsi de Féquet et Baudier (1981), Draeger (1980), Jean Ofer (1999), René Jeanne (2000), rejoints par d'autres fermetures plus récentes comme celle, emblématique, de Darantière (2015). Le nombre d'imprimeurs au plomb ayant une capacité d'impression en machines et caractères suffisante pour répondre à une clientèle professionnelle se raré-

fie à grande vitesse après 1990 : citons ici l'Atelier de François Huin à l'Hay les Roses (SAIG), l'Atelier du Livre d'art et de l'estampe à Douai (Imprimerie nationale), l'Atelier Auger (anciennement Mérat) à Paris, ou des imprimeurs tels que l'Atelier Robert et Lydie Dutrou près d'Auxerre ou celui de Jean-Jacques Sergent (qui s'éteint en 2011). La grande majorité des unités de production qui ont résisté ont une taille restreinte – de la dimension d'une *private press* – et ce sont en grande partie des auto-producteurs, imprimeurs-éditeurs-artistes comme Michaël Caine, Christian Laucou ou Johannes Struggalla qui impriment essentiellement pour eux-mêmes. De façon convergente, les typographes qui imprimaient précédemment pour une clientèle extérieure cessent de produire pour d'autres artistes. C'est le cas de François Da Ros : ancien employé de Féquet et Baudier (1964-1978) devenu indépendant en 1983, il n'imprime plus à partir de 1999 que pour ses propres éditions, Anakatabase, lancées en 1991¹⁸. Alors que le champ de la production se rétracte et que de nouvelles techniques de production du texte s'imposent en deux vagues successives, les éditeurs de livres de création et les artistes concepteurs se retrouvent devant la nécessité, inédite, de faire un choix dont la dimension s'avère à la fois technique et esthétique.

Deux attitudes opposées

Si les attitudes sont différentes et les esthétiques s'opposent, le choix n'est pas toujours porté par un discours conscient ; c'est chez les technocrates que le discours est le plus affirmé et la dimension esthétique plus explicite.

¹⁸ Sur ce point, on peut consulter le mémoire de Marie Minssieux déjà cité, « Réflexion sur le dépôt légal des livres d'artistes à partir d'une étude sur un imprimeur typographe, François da Ros. », ENSSIB, 2001.

Certains éditeurs ou imprimeurs, déjà actifs avant 1975, ont rapidement changé leur façon de travailler en imprimant et publiant avec les nouveaux moyens technologiques qui s'offraient à eux. D'une part, l'offset est très vite devenu beaucoup plus accessible financièrement que l'impression au plomb, d'autre part, il correspondait mieux que la typographie, porteuse d'un passé prestigieux et d'une connotation désormais archaïque, à l'idéal de la production courante ou moderne revendiquée par certains producteurs. On peut voir ce choix se dessiner chez un éditeur comme Yvon Lambert qui entame au début des années 1990 sa production en imprimant au plomb pour l'abandonner ensuite au profit de techniques davantage dans l'air du temps¹⁹. Dans une perspective convergente, le livre d'artiste au sens entendu par Anne Moeglin-Delcroix et tel que le référence le département des Estampes de la BnF affirme lui aussi un rejet, même s'il reste silencieux, des anciennes techniques : une des caractéristiques sous-jacentes à ce label est donc aussi le « choix » de ne pas imprimer au plomb comme continuant de le faire, inversement, les tenants de la bibliophilie. Un simple regard sur les descriptions des œuvres cataloguées aux Estampes comme « livres d'artistes » montre que la technique d'impression du texte oscille entre photocomposition, offset, sérigraphie ou photocopie, sans laisser place au plomb, qui constitue donc *de facto* un marqueur négatif du label.

Dans cet espace de production devenu restreint, d'autres éditeurs ont pour leur part choisi de maintenir et faire fructifier l'héritage du plomb. C'est au cours des années 80, que John Crombie achète des caractères de belle quali-

¹⁹ Voir la liste des ouvrages édités sur le site de l'éditeur Yvon Lambert : URL consulté le 1^{er} juin 2022 : <<https://www.yvon-lambert.com/collections/bibliophilie>>. Les premiers ouvrages ont notamment été imprimés par René Jeanne ou l'Imprimerie nationale.

té, comme une collection entière d'Atlas, ou de Française légère, que Michaël Caine achète les siens après la fermeture de Féquet et Baudet en 1980, de même que Robert et Lydie Dutrou²⁰. François Huin récupère nombre de casses à la fermeture et vente de l'imprimeur Draeger (circa 1980) l'ancien rival de Deberny & Peignot qui lui a survécu de quelques années. L'acquisition de presses et des lots de casse accompagne la création de *private press* dont l'Atelier des Grames (1969), les éditions Brandes (Laurent Debut, 1976), Kickshaws (John Crombie, 1979), La louve de l'hiver (Thierry Bouchard, 1974)²¹, Despalles (Françoise Despalles et Johannes Strugalla, 1982), de la Garonne (1985, Pouperon) forment quelques beaux exemples. Parallèlement, les artistes du livre tels que Shirley Sharoff, Albert DuPont ou Gaëlle Péla-chaud, qui sont dépendants des imprimeurs au plomb, ont dû accomplir une recherche continue d'imprimeurs capables de composer leurs œuvres : ainsi Shirley Sharoff a-t-elle successivement travaillé avec François Da Ros, Jean-Jacques Sergent, et Michaël Caine..., Albert DuPont a quant à lui travaillé avec Baudier, puis Francie Mérat, puis l'IUF, puis François Huin...

Les adeptes de la technologie au plomb recourent, on l'a compris, grosso modo les acteurs de la bibliophilie au sens strict ; sur l'autre rive se situent les artistes du livre qui suivent le flux de la modernité, et abandonnent le plomb, dans un contexte économique favorable à des techniques moins onéreuses. La division culturelle et documentaire entre « bibliophilie » et « livres d'artistes » traverse ainsi, sans se fondre avec lui, ce paramètre : il y a en effet très peu de livres imprimés manuellement au plomb dans les livres répertoriés par Anne

²⁰ « En 1981, Féquet et Baudier vendent à Robert Dutrou leur atelier avec toutes les machines et les caractères pour 250 000 F » (M. Chamonard, *op. cit.*, p. 18, note 13)

²¹ Voir dans ce numéro la contribution de Frédérique Martin-Scherer qui en restitue l'histoire.

Moeglin-Delcroix dans l'ouvrage cité plus haut, même si ce critère technique n'est pas cité comme pertinent ; il y a inversement très peu de livres imprimés en offset (ou numérique) dans les livres consacrés à la bibliophilie tels que celui de Yves Peyré²². Ainsi, ce paramètre technique, situé au cœur des divisions génériques du champ, et événement majeur de la période 1970-1999 – l'effacement d'une technique au profit d'une configuration technologique nouvelle – est resté minoré dans des descriptions et des classifications accordant aux facteurs esthétiques une autonomie supérieure que l'on peut être tenté d'interroger.

Disparue des productions courantes, la typographie traditionnelle est par ailleurs devenue au cours du dernier quart du XX^e siècle, un signe indicateur de qualité en elle-même, une sorte de signe distinctif, aux yeux de certains acteurs du marché du livre. Les livres de bibliophilie fondés sur des techniques de production de l'image originales ou des techniques de reproduction artisanales continuent aujourd'hui d'être imprimés en typographie, en accord avec une esthétique qui associe le goût de la rareté à celui de la tradition. Cette préférence s'accompagne d'un renforcement des marqueurs ostentatoires de la production au plomb : ainsi du foulage prononcé du texte qui n'était pas considéré naguère comme une qualité mais comme un défaut d'impression, ou de la préférence marquée pour les polices de caractères exclusivement produites d'après des poinçons et matrices historiques ou qui ne sont pas disponibles en fontes PAO²³. La typographie au plomb est parallèlement devenue un des critères de choix pour intégrer la Réserve même si le marqueur

²² Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, 2001.

²³ Je dois ces précisions à mon collègue de l'Imprimerie nationale, Bruno Bonnabry-Duval.

iconique (« livres illustrés », voir note 12) est davantage présent dans les discours que le marqueur typographique : les éditeurs de livres qui passent au numérique ont parfois eu la surprise de déchoir de la Réserve à une époque pas si lointaine²⁴, comme si la préciosité des ouvrages gisait dans la production manuelle au plomb, critère que l'on peut être tenté d'interroger dans ses a priori esthétiques et qui semble promis à s'éteindre de lui-même dans le contexte de mutation accéléré du livre. Parallèlement, on peut considérer que la typographie au plomb comme d'autres formes de communication graphique l'ont vécu avant elle (bois, ou taille douce, ou lithographie), accède aujourd'hui à une étape de transformation majeure de son statut, passant de *technique usuelle* à *technique du passé*, elle peut désormais se consacrer entièrement – si notre époque lui accorde les moyens de se survivre – à sa dimension d'*art de l'inscription*. Ainsi retrouve-t-on cette idée que la fonctionnalité de la technique étant secondarisée, la dimension esthétique s'affirme d'autant, même si cet axiome mérite sans doute d'être nuancé²⁵.

Notre détour pour montrer l'évolution du livre de création entre 1875 et aujourd'hui nous a ainsi permis de mieux percevoir la situation du dernier quart du XX^e siècle et de mieux étayer les éléments de corrélation entre les caractéristiques de cette période et l'effacement du plomb. Si les pics des deux pé-

²⁴ Si on prend l'exemple de John Crombie, ses livres ont longtemps été conservés à la Réserve. Mais, lorsque le produit de ses ventes ayant marqué le pas, l'éditeur a adapté ses tirages à la baisse (26 exemplaires) et inséré progressivement des impressions numériques, la BnF a choisi de classer ses œuvres hors Réserve (entretien avec le typographe en date du 25 octobre 2016).

²⁵ Cet aspect est discuté, et remis en cause, par A. Moeglin-Delcroix dans son ouvrage précité, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 2.

riodes 2 et 3 autour des deux guerres mondiales sont visiblement liés aux événements historiques et économiques qui suscitent un mouvement spéculatif similaire dans sa forme, la période 4 – celle du dernier quart du siècle – dont les mouvements oscillatoires sont moins marqués mais tangibles, s'inscrit en relation étroite avec les mutations techniques du champ de production du texte. Certes, la représentativité de notre échantillon peut sans doute encore être améliorée de même que la mise en contexte des chiffres gagnerait à être approfondie²⁶, mais, au-delà des obstacles rencontrés et des limites inhérentes à un champ de recherches exploratoire, dont les sources et les paramètres sont, on l'a vu, glissants voire parfois flous, il semble que notre interrogation sur le lien entre la typographie au plomb et le livre de création à la fin du XX^e s'enrichit des données statistiques agrégées, confrontées aux éléments de contexte nécessaires.

La disparition de la typographie au plomb à partir des années 1970 y apparaît corrélée au clivage émergent du livre de création en deux pôles différenciés eux-mêmes en mouvance rapide : certains éditeurs « technogrades » et bibliophiles considèrent de façon persistante que la technologie du plomb reste essentielle au livre de création ; d'autres utilisent rapidement les procédés nouveaux que sont l'offset, la photocopie, puis le numérique, techniques qui leur permettent, au passage, de devenir imprimeurs et éditeurs. Le seul lieu où la typographie au plomb résiste est le secteur de la bibliophilie où elle est considérée comme un art et devenue un marqueur de rareté donc un élément de *valorisation marchande*.

²⁶ On aurait par exemple souhaité interroger la corrélation entre les tendances étudiées et celles de la production globale du livre, et pouvoir intégrer le paramètre des tirages.

De ces deux courants qui divisent aujourd'hui encore le secteur du livre de création et les discours qui gravitent autour, une manifestation visible est perceptible dans le catalogue en deux lieux différents de la BnF (la Réserve *vs* les Estampes) et dans l'emploi générique de deux labels concurrents (livres de bibliophilie et livres d'artistes) dont les rapports de force semblent avoir progressivement basculé au profit du second, le seul d'ailleurs à figurer dans les éléments d'indexation de la BnF. L'expression « livre d'artiste » est devenue ces dernières années pour les acteurs de ce secteur un hyperonyme répandu, proche de l'acception globale de « livre de création » – expression restée restreinte aux spécialistes – tandis que le terme de « bibliophilie » s'affiche pour sa part en net recul. Cette division ne se résume évidemment pas au seul paramètre de la typographie (d'autres éléments descriptifs justifient ou troublent, on l'a vu, ces étiquettes selon les lieux où elles s'emploient), mais elle reflète indirectement les liens tangibles quoique silencieux entre un *événement esthétique* (un nouveau genre de livre) et un *événement technique* (la disparition accélérée du plomb). Si la bibliophilie conserve un attachement vif à la typographie traditionnelle, devenue comme d'autres techniques anciennes de reproduction du texte ou de l'image en leur temps, un art à part entière et *seulement* un art, le livre d'artiste qui se conçoit dans le temps présent, a plutôt fait le choix des techniques usuelles et individuelles de (re)production du texte – dont la composition et l'impression numérique forment le dernier et le plus dynamique avatar.