



NOTRE LIVRE  
(FRANÇAISE)

*« Tant que le livre restera par la force des choses un objet à manipuler, tant qu'il n'aura pas été supplanté par des formes auto-sonores ou cinémato-sonores, il nous faudra attendre chaque jour de nouvelles inventions fondamentales dans le domaine de sa production. »*

El Lissitzky, « Notre livre (URSS) », 1926

### Le physique des livres

LE LIVRE que j'attrape dans ma bibliothèque, celui que je feuillette sur la table du libraire, s'offre à moi sous la forme d'un objet doué d'un volume et d'un poids spécifiques. Il est rigide ou souple, sa surface apparaît au toucher plus ou moins lisse, la couverture et les pages présentent une organisation interne particulière. Les décisions dont résultent ces qualités tactiles et visuelles relèvent aujourd'hui de la compétence du graphiste.

« Il me souvient d'un temps où je méprisais dans les livres tout ce qui n'était pas lecture. Il m'eût suffi de chiffons souillés de têtes de clous. Je me disais qu'un méchant papier, des caractères écrasés, une mise en page négligée, si toutefois le texte même était fait pour le séduire, devaient contenter un lecteur véritablement spirituel. » Ainsi Paul Valéry avouait-il son indifférence passée pour la forme des ouvrages, devenue plus tard importante à ses yeux : « Je suis venu insensiblement, écrivait-il, à ne plus dédaigner le physique des livres. » Voilà précisément énoncée la responsabilité du designer graphique. Mais la place occupée par ce professionnel, parmi les différents acteurs d'une industrie en pleine mutation, se révèle en France extrêmement variable.

### Exception ou déception française ? Pour une histoire graphique de l'édition au xx<sup>e</sup> siècle

DANS SON PANORAMA critique intitulé *Modern Typography* (1992), Robin Kinross présente la célèbre, et toujours en vigueur, couverture de la collection dite « blanche » de Gallimard comme l'exemple le plus caractéristique de l'édition française courante, isolée selon lui dans une tradition immuable directement héritée du siècle des Lumières, et imperméable à tout esprit d'innovation. À l'aune de la stricte modernité typographique, le retrait de la France au xx<sup>e</sup> siècle demeure indéniable — l'indifférence, voire l'hostilité, longtemps manifestée par les Français à l'égard des expérimentations du Bauhaus en constitue sans doute l'un des signes les plus flagrants. Dans les années 1920, à l'heure où László Moholy-Nagy s'enthousiasmait de l'arrivée prochaine du « livre d'images chatoyantes », qui devait définitivement

...

transformer l'apparence du texte, et cela jusqu'aux ouvrages les plus purement philosophiques, précisait-il, Maximilien Vox se félicitait de l'apparition d'un nouveau « style français du livre courant », estimant que celui-ci pourrait « à juste titre faire envie à bien des pays étrangers où sévissent la lettre dessinée, et pis encore la couverture illustrée ». Ce décalage prête aujourd'hui à sourire — ou à rire jaune — mais il fait partie de notre histoire.

« L'affiche qui en définitive est une page agrandie créée des architectures neuves qui retentissent dans cette réunion de pages qu'est un livre. » Énoncée en 1931 à la fin de *L'Art du livre en France des origines à nos jours*, cette affirmation avait un grand mérite : elle délivrait « l'art du livre » de son noble confinement. Le design éditorial constitue bien l'un des aspects d'un secteur plus vaste, et entretient des liens étroits avec les autres champs d'intervention du graphiste : culturels, institutionnels ou commerciaux. Or, l'ensemble de la création française dans ce domaine, parent pauvre de l'historiographie spécialisée, attend que se développent les recherches sur son itinéraire singulier. Seul ce travail scientifique, dont les premiers signes apparaissent depuis quelques années, permettra de mieux cerner les raisons de la situation graphique de l'édition française, liée à un ensemble de facteurs à la fois esthétiques, sociopolitiques, économiques et techniques. Un tel travail permettra également de souligner et d'analyser les qualités spécifiques d'un corpus mal connu. En effet, si les albums contenant les aventures de l'éléphant Babar, créés par Jean de Brunhoff au début des années 1930 (Condé-Nast), et la mise en page de *La Cantatrice chauve* de Ionesco par Massin en 1964 (Gallimard) sont devenus — aux côtés de la « couverture blanche » évoquée plus haut — des emblèmes de la culture visuelle hexagonale, bien des aspects de celle-ci restent ignorés. Au moins, dans la plupart des manuels — presque exclusivement dus, précisons-le, à des auteurs étrangers, anglo-saxons pour la plupart —, Massin et Pierre Faucheux ont-ils accédé au panthéon international des graphistes. Mais la production des clubs de livres, nés dans l'après-guerre, qui offrirent à l'un comme à l'autre des conditions exceptionnelles d'exercice de leur activité, et qui firent également travailler de nombreux autres créateurs, nécessiterait de plus amples examens afin de mettre en évidence le tournant graphique que connut l'édition française à cette époque.

## Qu'est-ce qu'un beau livre ?

CONSIDÉRONS L'ÉTAT présent de l'édition française. Et tout d'abord, annonçons d'emblée dans quelles limites celle-ci se trouve ici envisagée : en ne s'arrêtant pas aux livres de luxe, catalogues d'art,

« beaux livres » de tout poil. Non que cette production manque d'intérêt, une partie de celle-ci constituant même le réservoir le plus sûr de mises en page originales et d'expérimentations graphiques. La commande des musées, des centres d'art et autres lieux d'exposition, ou encore celle des couturiers, représente pour nombre de graphistes une possibilité privilégiée d'exercer leur talent. Il arrive pourtant que de « beaux livres » se révèlent fort laids. Ils suscitent alors la consternation, faisant naître une inquiétude : si des ouvrages d'apparence coûteuse semblent si peu investis de préoccupations graphiques, qu'attendre de l'édition la plus ordinaire ? Ainsi se pose l'inévitable question : qu'est-ce qu'un beau livre ? On a donc choisi d'embrasser le paysage éditorial le plus large afin d'adopter ce point de vue qui permettait, lorsque ce concours existait encore en France, et qui permet aujourd'hui à certains de nos voisins, tels les Allemands et les Néerlandais, de primer parmi les « beaux livres de l'année » des ouvrages de littérature, composés exclusivement de texte, des livres de poche, ou encore des livres scolaires ou scientifiques.

## L'édition sans graphistes

LA SITUATION sans doute la plus paradoxale, compte tenu du sujet traité ici, est l'absence totale de contribution graphique. De la publication universitaire offrant sous une affligeante couverture (éventuellement composée par l'auteur) des pages de texte grisâtre et sans marges, imprimée en temps record sur le papier le moins cher du marché, à l'élégante plaquette de poésie sur papier chiffon patiemment élaborée dans le calme d'une province retirée, les ouvrages ressortissant à cette catégorie ne se ressemblent pas. Un éditeur, en effet, peut négliger de s'adjoindre la compétence d'un graphiste pour des raisons très différentes, voire opposées. Il peut, à l'instar de Valéry avant que ne s'opère sa révolution personnelle en la matière, estimer la forme du livre sans importance aucune. Il s'en remet alors à quelque modèle de mise en page éprouvé, et charge un opérateur — parfois l'imprimeur lui-même — de l'appliquer aux textes qu'il entend reproduire. La maîtrise désormais accessible à tous de l'outil informatique constitue aujourd'hui l'une des plus grandes sources d'affaiblissement du niveau d'exigence graphique, une illusoire sensation de compétence s'emparant de chaque utilisateur de logiciel de mise en page. Le risque que présente cette fallacieuse conviction d'autosuffisance se trouve renforcé par l'argument économique, qui vient légitimer chez tout éditeur le désir de limiter le nombre des intervenants pour chaque projet de publication.

À côté de tels exemples on rencontre une frange d'éditeurs qui s'appliquent à transmettre un héritage classique à travers des livres soigneusement réalisés, dont chaque composant fait l'objet d'un choix et d'une attention particulière. C'est alors non pas l'indifférence à l'aspect matériel du livre, mais au contraire l'extrême souci de la forme de celui-ci qui les conduit à se passer des services d'un graphiste. Nourris de leur curiosité pour l'histoire du livre, parfois collectionneurs, toujours connaisseurs, souvent travaillant à l'échelle artisanale, disposant dans certains cas de leur propre presse, ils s'inscrivent dans la continuité d'une tradition de l'imprimerie qui réunissait en une seule et même culture individuelle l'expertise du typographe, le métier de l'imprimeur et celui de l'éditeur. La profession de graphiste, historiquement liée à la modernité, demeure généralement étrangère à l'univers de ces éditeurs.

Il est un autre secteur dans lequel les graphistes trouvent difficilement leur place, celui du livre dit « de jeunesse ». Pourtant, il s'agit précisément d'un domaine où prédomine l'aspect visuel, non seulement à travers l'illustration, mais également à travers l'apparence du texte. L'usage, cependant, veut que l'on confie la responsabilité de l'image à un illustrateur, du reste souvent spécialisé dans ce type d'ouvrages, lorsque l'auteur et l'illustrateur ne sont pas une seule et même personne. Un jeune éditeur, après avoir débuté sa carrière dans le secteur jeunesse des meilleures maisons, découvre ainsi avec surprise, lorsqu'il migra vers l'édition muséale, cette pépinière de graphistes français sollicités pour réaliser des catalogues, et dont il ignorait l'existence.

## Philobibliion

TOUS LES GRAPHISTES s'accordent sur ce point : l'édition paie mal. Mais elle conserve une incontestable aura, et les valeurs généralement associées à la « culture de l'écrit » qui lui restent attachées la préservent d'une totale désaffection. Pourtant, acquérir une formation de qualité dans ce domaine ne semble pas aller de soi en France, et la transmission des connaissances liées à la typographie et à la mise en page en général constitue, de l'aveu de beaucoup de graphistes, l'un des points faibles des programmes d'enseignement. Afin d'accéder à un niveau professionnel, chacun doit enrichir ses connaissances par ses propres moyens. Travailler pour l'édition suppose donc, toujours, un engagement. Et des sacrifices. Ce phénomène se vérifie du reste à l'échelle des agences spécialisées qui déclarent poursuivre, en dépit de leur faible rentabilité, leurs prestations graphiques dans le secteur du livre pour d'essentielles raisons d'image de marque.

L'étendue possible de son action dans le champ éditorial, telle qu'un graphiste peut la concevoir, dépasse souvent l'idée initiale que s'en forme le client. Attendant la réalisation graphique d'un unique ouvrage, un éditeur se verra par exemple proposer en retour la refonte totale de son identité visuelle. Ayant délégué la mise en page intérieure d'un livre, il s'entendra répondre que celui-ci perdrait son unité si la couverture n'était elle-même élaborée dans la foulée. Ces échanges peuvent se révéler fructueux et déboucher sur un élargissement de la commande lorsqu'un éditeur peu familier des problématiques graphiques prend ainsi la mesure, au contact du designer, des effets entraînés par l'impact visuel de sa production. Mais l'issue ne se révèle pas toujours aussi positive, et tous les graphistes ne souhaitent pas assurer ce rôle pédagogique auprès de leurs interlocuteurs.

Si la faible culture graphique des éditeurs apparaît quelquefois comme un obstacle direct à une collaboration satisfaisante, dans bien des cas la question se pose en des termes très différents. L'édition française ne manque pas, aujourd'hui, de directeurs artistiques compétents, recrutés afin de garantir la qualité et la cohérence visuelle des publications de la maison qui les emploie. Assuré en interne, totalement ou partiellement, ou sous-traité auprès d'un réseau de professionnels extérieurs, l'ensemble du travail de conception graphique contrôlé par le directeur artistique dépend d'une politique générale, tant éditoriale que commerciale, et d'une organisation spécifique des activités de la maison. Lorsqu'il s'agit d'ouvrages de texte pur, la direction artistique ne s'applique qu'à la couverture ou à la jaquette. L'intérieur des livres, placé sous une autre responsabilité, répond en effet à une charte préétablie (fixée parfois il y a fort longtemps) et seule une refonte de la collection permet d'en modifier l'apparence. Les décisions techniques — choix du papier, impression, reliure — relèvent d'un service de fabrication distinct. La réussite graphique se mesure difficilement, et les directeurs artistiques font tous à ce sujet preuve d'une grande philosophie : ils savent qu'un succès commercial est toujours attribué à la qualité du texte, un échec toujours imputé à la couverture. Le pouvoir exercé par les représentants demeure en France prépondérant, les attentes et dégoûts supposés du public, les résistances et exigences supposées des libraires prenant quelquefois valeur de loi. Mais la pression commerciale peut aussi engendrer des effets positifs sur la création. Certaines catégories de publications lucratives, tels par exemple les livres de cuisine, peuvent donner lieu à de fécondes expériences de mise en page. La compétition qui se joue sur les tables des libraires stimule l'inventivité, et la multiplication des jaquettes devient une source

...

nouvelle de commande (dont bénéficient largement les illustrateurs, une nouvelle question se posant dès lors : celle, précisément, de la culture graphique de ces derniers... Mais ceci est une autre histoire).

## Le livre à venir

LAS DE NÉGOCIER sans succès, d'argumenter inlassablement pour défendre leurs créations, découragés de voir celles-ci amputées par des opérations de fabrication dont le suivi leur échappe, fatigués de devoir persuader les éditeurs qu'un investissement esthétique peut quelquefois rapporter gros — et, lorsque cette prédiction se confirme, agacés de constater qu'aucun droit d'auteur ne vient rétribuer leur réussite, certains graphistes indépendants, pourtant, ne lâchent pas prise. Et quelques-uns, plutôt que d'abandonner cette activité, choisissent de sauter le pas et créent leur propre structure éditoriale. D'autres trouvent des terrains d'entente avec des clients éclairés et réservent leur contribution, forme de militantisme esthétique, à des projets éditoriaux dont ils approuvent les fondements. Éditeurs et graphistes se voient alors réunis par une démarche et des convictions communes.

L'édition subit les effets de l'évolution économique : les impératifs de rentabilité pèsent sur une production dont la qualité de bien de consommation l'emporte chaque jour un peu plus sur celle de bien culturel. Le secteur du livre scolaire, pourtant essentiel, et le seul qui offre à des millions d'enfants une chance de se former l'œil à d'autres sources que télévisuelle ou commerciale, renonce à toute innovation. Et parfois même à la qualité minimum, faute d'un véritable engagement, jugé incompatible avec une gestion performante. Plus que jamais, il faut œuvrer pour que la culture visuelle se développe en France, et la réappropriation de notre histoire graphique constitue une étape essentielle de cette démarche à entreprendre d'urgence. Car s'il faut lutter pour que l'édition sans éditeurs, dont André Schiffrin, après Jérôme Lindon, a dénoncé le redoutable mécanisme, ne devienne le modèle exclusif de production des livres dans le monde, il convient également d'éviter le désastre que serait une édition sans graphistes. Le développement des nouvelles technologies ne change rien à cette situation : fût-il électronique, le livre — l'écran — a besoin du designer graphique, de son expertise typographique, de l'originalité de ses réponses et de sa capacité d'invention.

**Catherine de Smet**

**Catherine de Smet** est docteur en histoire de l'art. Elle écrit régulièrement sur le design graphique et a publié de nombreux articles sur le livre en relation avec l'art ou l'architecture.

**Merci à tous ceux qui ont bien voulu m'accorder un entretien en vue de la rédaction de ce texte. Les graphistes et directeurs artistiques :** Anne Lagarrigue (éditions Gallimard) / Evelyn Audureau (éditions Nathan technique) / Marie-Astrid Bailly-Maitre / Xavier Barral (Atalante) / Salomé Broussky (Rampazzo et associés) / Cyril Cohen / Olivier Douzou / Valérie Gautier (éditions du Seuil) / Philippe Millot / Antoine du Payrat (éditions Flammarion) / Jérôme Saint Loubert-Bié / Pierre di Sciullo / Susanna Shannon / Jean-Baptiste Taisne (C-album). **Les éditeurs :** Christian Dubuis-Santini (éditions de L'Ampoule) / Joseph Jaquet / Christine et Marc Kopylov (éditions des Cendres). Merci également à Mathilde Davienne (éditions du Rouergue) / Michèle Planel (éditions Verdier) / et à tous les éditeurs qui nous ont aimablement confié des ouvrages publiés par leurs soins. Enfin, je remercie spécialement Massin et Étienne Robial.