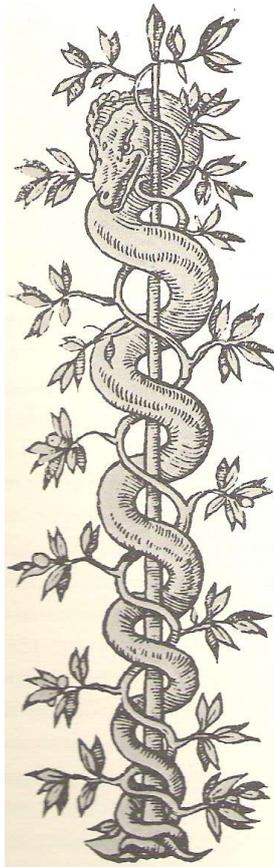


Rémi Jimenes
Université de Tours, L3 Histoire
Année 2005-2006, deuxième semestre
Cours de M. Moine, *Initiation à l'archéologie industrielle et au patrimoine industriel.*

L'Imprimerie nationale



*Marque des imprimeurs royaux,
créée par Robert Estienne.*

Le présent dossier a été réalisé de janvier à mai 2006, dans le cadre de ma troisième année de licence d'histoire à l'université de Tours. Notre travail pour le cours "Initiation à l'archéologie industrielle et au patrimoine industriel", animé par M. Jean-Marie Moine, consistait en la réalisation d'un dossier concernant le patrimoine industriel. Voici le mien, que les membres du collectif Garamonpatrimoine m'ont proposé de mettre à disposition sur leur site internet. J'en suis très honoré et leur adresse mes plus sincères remerciements. Merci plus particulièrement à MM. Alain Joly, Jacques André et Foucauld Pérotin, qui ont pris le temps de faire un important travail de correction orthographique et orthotypographique.

remi.jimenes@laposte.net

Adresse du présent document : <http://www.garamonpatrimoine.org/jimenes.pdf>

SOMMAIRE

Introduction

- Remarque liminaire : la place du livre dans l'archéologie industrielle
- L'Imprimerie nationale, cinq siècles de typographie officielle

PREMIÈRE PARTIE : LE PATRIMOINE UNIQUE DE L'IMPRIMERIE NATIONALE

I.a. Un patrimoine immobilier

- I.a.1. Les premiers bâtiments : du Louvre à l'Hôtel de Rohan
- I.a.2. Le site rue de la Convention

I.b. Le patrimoine « mobilier » : les outils de production

- I.b.1. Caractères et poinçons
- I.b.2. Les machines

I.c. Un « patrimoine vivant »

- I.c.1. La dernière chaîne graphique traditionnelle complète du monde
- I.c.2. Les métiers

I.d. Des œuvres uniques : les livres d'art de l'Imprimerie nationale

- I.d.1. Un imprimeur au service des bibliophiles
- I.d.2. La salamandre

DEUXIÈME PARTIE : SUCCÈS ET LIMITES DE LA MISE EN VALEUR DU PATRIMOINE

II.a. Les tentatives de mise en valeur

- II.a.1. Publier
- II.a.2. Montrer

II.b. La crise du ^{xxi} siècle

- II.b.1. Les prémices : la réforme de 1993
- II.b.2. Le tournant du ^{xxi} siècle

II.c. La mobilisation

- II.c.1. Les acteurs
- II.c.2. Les actions

II.d. Les projets : quel avenir pour le patrimoine ?

- II.d.1. Le projet « officiel » du groupe Imprimerie nationale S.A.
- II.d.2. Le projet CITE de Garamonpatrimoine

En guise de conclusion : actualité du patrimoine de l'imprimerie nationale

ANNEXES

- Lexique
- Quelques exemples des caractères orientaux de l'Imprimerie nationale.
- Parcours photographique : le site de la rue de la Convention.
- Bibliographie

Introduction

Remarque liminaire : la place du livre dans l'archéologie industrielle

On n'associe pas *a priori* l'histoire du livre à l'histoire de l'industrie, et encore moins à l'archéologie industrielle. Le livre, par son aspect raffiné et sa fragilité, ne semble pas trouver une place appropriée aux côtés de la brique ou de la fonte, et il a fallu attendre l'ère du livre de poche à faible coût et à large diffusion pour que l'expression « industrie du livre » entre dans les usages. On a tendance à associer l'objet livre au silence de la lecture, et au temps relativement long que l'on passe à le « savourer ». Silence, tranquillité, lenteur : autant de notions qui nous éloignent du bruit de l'atelier et de l'impératif du meilleur rendement. Il convient cependant de ne pas se fier à cette apparence : la production de livres, comme toute production, est soumise à des impératifs de rentabilité, auxquels l'agitation d'un atelier satisfait bien mieux que le calme d'une bibliothèque.

C'est à cette nécessité de rendement que répond l'invention par Gutenberg à Mayence vers 1455 de la presse à imprimer, grâce à laquelle « pour la première fois en Europe, on put multiplier les mots écrits en quantité illimitée et les copier de manière identique¹ ». La production du livre imprimé s'inscrit donc tout à fait dans le cadre d'une archéologie industrielle, puisque le livre est fabriqué dans des conditions industrielles : rapidité, uniformité et faible coût de la production.

L'une des particularités de cette industrie, c'est sa précocité : « le livre imprimé avec des caractères interchangeables est une des premières manufactures dont le prix baisse en se standardisant² ». Parmi les premières véritables industries, l'industrie du livre atteint rapidement de grands chiffres de production : plus de trente mille titres sont imprimés entre 1455 et 1500 (les fameux incunables)³. De là, on comprend un autre fait remarquable : dès le *xvi*^e siècle, l'industrie du livre traverse sa première crise : trop d'offre et pas assez de demande, nombre d'imprimeurs font faillite ou trouvent « protection » auprès des princes qui les mettent ainsi sous coupe réglée : ainsi, dès le *xvi*^e siècle, l'industrie du livre est une industrie en pleine maturité.

Le livre imprimé occupe donc une place particulière dans l'archéologie industrielle. La presse à imprimer à caractères mobiles a permis la *production en série* d'un très grand nombre d'ouvrages *identiques*. Le livre est donc l'un des premiers objets à être produit en série de manière industrielle en Europe. Alors que le plus souvent l'archéologie industrielle ne remonte pas aux périodes antérieures au *xviii*^e siècle, l'archéologie de l'industrie du livre peut (et doit) remonter jusqu'au milieu du *xv*^e siècle.

¹ Christopher de Hamel, *la Bible, histoire du Livre*, Paris, Phaidon, 2002, p. 190.

² Gabriel Zaid, *Bien trop de livre?*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p.50.

³ Chiffre cité dans: Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998. coll. Babel, p. 166.

L'imprimerie nationale, cinq siècles de typographie officielle⁴

Naissance de l'Imprimerie d'État

L'imprimerie naît à Mayence au milieu du xv^e siècle, dans l'atelier de Gutenberg. Très vite cette nouvelle technique de (re) production de livres s'exporte à travers toute l'Europe et au-delà. Pour ne pas nous attarder sur l'histoire, pourtant très intéressante, de l'imprimerie et de sa diffusion, citons seulement ces propos d'Alberto Manguel, qui résumant bien la situation :

« Les effets de l'invention de Gutenberg furent immédiats et quasi universels [...]. Quelques années à peine après l'impression de la première bible, des presses apparurent dans toute l'Europe : en 1465 en Italie, 1470 en France, 1472 en Espagne, 1475 en Hollande et en Angleterre, 1489 au Danemark. Il fallut plus longtemps à l'Imprimerie pour atteindre le Nouveau Monde : les premières presses y apparurent en 1533 à Mexico et en 1638 à Cambridge, dans le Massachusetts.⁵ »

Jusqu'au début du xvi^e siècle, les ateliers d'imprimerie français soutiennent la concurrence étrangère sans trop connaître de difficultés, et la production française peut aisément soutenir la comparaison avec celle d'outre-Rhin. Mais, si les caractères latins employés par les imprimeurs français sont appréciés pour leur beauté, la France souffre d'une typographie grecque en état d'infériorité manifeste vis-à-vis de la production italienne, notamment celle des ateliers d'Alde Manuce. En effet, Manuce a fait graver toute une série de caractères grecs réputés à travers toute l'Europe pour leur élégance et leur lisibilité.

François I^{er}, « ami des lettres », prend rapidement la mesure du problème. Le 17 janvier 1538, il nomme imprimeur royal pour le grec un certain Conrad Néobar, « homme d'étude et faisant profession de bonnes lettres ». Par ces lettres patentes, Conrad Néobar appartient à la maison du Roi, reçoit cent écus d'or par an, et bénéficie d'un privilège d'impression : la loi interdit à quiconque de reproduire pendant cinq ans les ouvrages qu'il a été le premier à éditer, et pendant deux ans les ouvrages qu'il se contente de réimprimer en les corrigeant. La création de ce premier poste d'Imprimeur royal pour le grec ouvre la voie de la typographie officielle. Mais Conrad Néobar meurt dans l'année, et il est remplacé par Robert Estienne le 24 juin 1539.

Dès 1539, on charge Ange Vergèce, calligraphe crétois (donc habile helléniste) attaché au Collège des Trois langues (le futur collège de France), de dessiner les modèles pour la gravure des types grecs. Claude Garamont, disciple de Geoffroy Tory (auteur du *Champfleury*, célèbre ouvrage établissant des proportions entre l'alphabet et le corps humain), entame la gravure des poinçons en 1541 sous la direction de Robert Estienne. Trois corps sont gravés : le corps moyen (16 points), le petit corps (9 points) et le gros corps (20 points). Ces poinçons, les fameux *Grecs du Roi*, dont nous aurons l'occasion de reparler, sont déposés à la Chambre des comptes avec le trésor royal, considérés comme des objets de grande valeur.

Au début du xvii^e siècle, la France doit également combler une importante lacune : tandis que le Saint-siège et les Médicis ont, dès le xvi^e siècle, doté leurs imprimeries de caractères orientaux, la Couronne de France n'en possède pas. En 1632, Richelieu ordonne à Antoine Vitré, imprimeur royal, de se rendre acquéreur de l'importante collection de poinçons orientaux que mettent en vente les héritiers de Savary de Brève. Entre 1589 et 1611, ce dernier avait été ambassadeur à Constantinople,

⁴ Sous-titre emprunté à l'introduction du catalogue *L'Art du livre à l'Imprimerie Nationale* par Raymond Blanchot, Paris, Bibliothèque Nationale, 1951.

⁵ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998. coll. Babel, p. 165-166.

où il avait fait graver des poinçons arabes, syriaques et persans. À la même époque, Vitré fait graver aux frais du roi des poinçons arméniens.

Enfin, en 1640, à l'instigation du cardinal de Richelieu, Louis XIII décrète l'établissement au Louvre d'un atelier général de typographie, auquel il donne le nom d'*Imprimerie royale*. C'est la fin des « imprimeurs royaux », remplacés par une véritable institution.

L'imprimerie royale

L'imprimerie du Louvre devait avoir la charge de publier les actes du gouvernement et de la cour, mais aussi de diffuser les chefs-d'œuvre « des lettres et de la religion ». Elle remplit ce rôle dès les débuts, imprimant des ouvrages très soignés. Pendant ses dix premières années d'existence, elle publie près de cent volumes, comme l'*Introduction à la vie dévote* (1641), *Les principaux poincts de la Foy contre les ministres de la religion prétendue réformée* (1641), un *Novum Testamentum* en grec (1642), etc. Tous ces volumes provoquent l'admiration des contemporains mais aussi l'envie des imprimeurs étrangers. Pour lutter contre les contrefaçons, plusieurs arrêtés royaux sont édictés.

En 1692, Louis XIV ordonne de graver une typographie spéciale pour le service de son imprimerie. L'Académie des sciences, consultée à ce sujet, désigne MM. Jaugeon, Filleau des Billettes et le professeur Sébastien Truchet comme rapporteurs. Ils composent ainsi un traité de typographie, resté inédit, dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale. Philippe Grandjean, graveur du roi, est chargé de la gravure des nouveaux caractères présentés par Jaugeon et ses collaborateurs. Il modifie toutefois les modèles dans plusieurs parties, si bien que les poinçons ne sont pas conformes aux schémas de la commission : il faudra attendre le xx^e siècle pour que les poinçons correspondant aux dessins soient gravés. Jean Alexandre succède à Grandjean en 1723. Vingt et un corps, dont l'ensemble est habituellement désigné sous le nom de *Type de Louis XIV*, sont créés ; la gravure n'est achevée qu'en 1745 par Louis Luce, gendre de Jean Alexandre. À ces caractères, le roi ordonne d'ajouter des signes spéciaux qu'il est interdit d'imiter : c'est ainsi que la lettre *l* se voit flanquée d'un trait latéral médian⁶.

À la mort de Louis XIV en 1715, le duc d'Orléans, régent du royaume, fait graver un corps complet de signes chinois en bois : 86 000 groupes sont créés. En 1722, on ajoute à ces caractères chinois quatre corps de caractères hébreux. En 1725, la fonderie royale, qu'avait dirigé Grandjean, est réunie à l'Imprimerie. Tous les types sont alors transportés au Louvre.

Jusqu'en 1789, l'Imprimerie royale continue à imprimer les documents des administrations du royaume, lorsque la révolution vient bouleverser ses activités.

La tourmente révolutionnaire.

Lorsque disparaît l'ancien régime, l'Imprimerie du Louvre est chargée de publier l'ensemble des nouvelles lois. La surcharge de travail est telle que le directeur se voit dans l'obligation d'installer deux annexes : l'une rue Mignon, l'autre impasse Matignon. En 1792, l'imprimerie du Louvre devient *Imprimerie nationale exécutive*. Malgré l'activité de son personnel, elle ne suffit pas à la publication du nombre croissant de lois et de décrets révolutionnaires. Un décret est alors publié en vertu duquel les lois doivent être imprimées à part dans le *Bulletin des lois de la République*, dont

⁶ Voir le paragraphe I.b.1 du présent dossier.

l'impression est réservée à un établissement particulier : l'*Imprimerie des lois*.

Le directeur de l'Imprimerie nationale exécutive ayant été arrêté comme conspirateur et exécuté, le Comité de salut public procède à l'inventaire des ateliers, et transfère une importante partie du matériel à l'*Imprimerie des lois*, en haut du faubourg Saint-Honoré. Mais, suite à une nouvelle intensification de la charge de travail, l'Imprimerie se trouve rapidement à l'étroit dans cet hôtel, et elle est transférée dans l'hôtel de Penthièvre, rue de la Vrillière. C'est à cette époque qu'elle prend pour la première fois le nom d'*Imprimerie nationale*, avant d'être renommée, quelques mois plus tard *Imprimerie de la République* qui deviendra rapidement le seul établissement typographique d'État, puisqu'il a déjà absorbé l'imprimerie du Louvre et qu'il incorpore l'imprimerie des Assignats.

L'Imprimerie de la République, dont la tâche la plus importante est la publication des lois, est tout naturellement rattachée au ministère de la justice par le décret du 10 vendémiaire an IV. L'Imprimerie de la République poursuit ses activités entre les murs de l'hôtel de Penthièvre lorsqu'elle reçoit la dénomination d'*Imprimerie impériale*, le 18 mai 1804.

Le XIX^e siècle : le siècle des changements de nom

La Banque de France se trouvant à l'étroit dans ses locaux de l'hôtel Massiac, elle sollicite le déplacement de ses activités à l'hôtel de Penthièvre. Le 6 mars 1808, un décret de l'empereur autorise le transfert de la Banque de France et ordonne l'acquisition de l'hôtel de Soubise pour les archives et de l'hôtel de Rohan pour l'Imprimerie impériale. Le déménagement est effectué dans l'année 1809.

Après avoir attribué des nouveaux locaux à l'Imprimerie impériale, Napoléon entreprend de renouveler les types. Firmin Didot, chef de la fonderie, est chargé de mettre ce projet à exécution. Il propose de remplacer par la division centésimale et métrique le système des points typographique jusqu'alors en usage dans les imprimeries. C'est la création d'une nouvelle typographie dite *millimétrique*, treize corps de romains et d'italiques gravés entre 1812 et 1815 par Didot lui-même. À la même époque, on frappe des matrices de cuivre de tous les poinçons orientaux qui avaient été enlevés à l'Imprimerie de la Propagande de Rome en 1798 et à l'imprimerie des Médicis à Florence en 1811. L'Imprimerie impériale dispose ainsi du fond de typographie orientale le plus riche d'Europe.

En 1823, l'Imprimerie, redevenue Imprimerie royale, est réorganisée. L'administrateur de Villebois propose au garde des sceaux de renouveler tous les types et une commission dirigée par Marcellin-Legrand, est chargée de déterminer la forme des caractères et de surveiller la gravure. Cette opération débute en 1825 et s'achève en 1832. Les nouveaux caractères ainsi gravés sont appelés *types de Charles X*.

La révolution de 1830 fait de l'Imprimerie royale une *Imprimerie du Gouvernement*, qui reprend son titre d'*Imprimerie royale* le 15 septembre 1831. On continue à acquérir de nouveaux types étrangers, augmentant ainsi la collection de poinçons de l'Imprimerie. En 1847, Marcellin-Legrand est de nouveau chargé de fondre une nouvelle typographie, dite *de nouvelle gravure*, pour remplacer celle de 1825.

Le 24 février 1848, l'Imprimerie royale redevient *Imprimerie nationale*. Elle reprend son nom d'*Imprimerie Impériale* dès le 1^{er} décembre 1852, pour le perdre à nouveau en 1871 et redevenir

Imprimerie nationale.

L'Imprimerie nationale

Pendant la Commune, sous la direction de Debock, typographe de profession, fondateur de l'Internationale, associé de Proudhon à la Banque du Peuple, l'Imprimerie nationale travaille nuit et jour à imprimer affiches et prospectus destinés à être envoyés en province par ballons montés. Elle poursuit cependant l'impression d'ouvrages scientifiques entrepris sous l'Empire. Cette activité permet de sauvegarder les bâtiments et le matériel que quelques insurgés avaient entrepris de brûler sans succès. Lorsque les événements se calment à Paris, l'Imprimerie reprend ses activités normales.

Le 1^{er} mai 1895, Arthur Christian, ancien préfet de l'Hérault, de la Loire et d'Alger, ami de Gambetta, est nommé directeur de l'Imprimerie nationale. Sa gestion est efficace. Il n'impose pas sa volonté, préfère convaincre avant tout : cette attitude lui permet de travailler avec la confiance des ouvriers. Il dote les ateliers d'un matériel moderne : presses rotatives, massicots automatiques, machines à fondre les caractères. Il remplace l'ancien papier par du papier à pâte mécanique, moins coûteux. Il accroît les bénéfices, tout en donnant un nouvel essor à la typographie, notamment orientale. Il remet à l'honneur les types de Garamont, fait graver le *Gothique Christian*, et crée en 1903 le *Jaugeon*, en faisant graver des poinçons à partir des dessins de la commission de 1692. C'est lui qui ouvre les ateliers de l'Imprimerie nationale aux éditeurs d'ouvrages de bibliophilie.

Mais l'hôtel de Rohan n'est pas adapté aux nouvelles machines en usage dans les ateliers de l'Imprimerie nationale. En 1902, on entame un programme de construction de nouveaux bâtiments, rue de la Convention, dans le Xv^e arrondissement de Paris. Un grand immeuble de 32 000 m² est édifié, doté d'un outillage moderne. Les bâtiments sont prêts en 1912, mais la guerre reporte l'emménagement et c'est seulement en 1921 que le personnel intègre les nouveaux locaux. En 1911, l'Imprimerie nationale a cessé de dépendre du ministère de la Justice pour être rattachée au ministère des Finances. Jusqu'en 1940, l'établissement poursuit l'impression des documents administratifs, mais aussi des ouvrages à vocation bibliophilique que lui commandent les éditeurs.

En 1940, dès son arrivée, l'occupant allemand met sous scellés les bureaux les plus importants. L'établissement est placé en état de réquisition. Le ministre en charge des approvisionnements veut suspendre les prérogatives de l'Imprimerie nationale en 1942 ; l'année suivante il accuse la direction de sabotage. L'Imprimerie refuse les travaux contraires à l'intérêt national ou susceptibles de nuire à des Français menacés pour leurs opinions. On refuse également de communiquer aux Allemands la liste du personnel, car celui-ci, majoritairement jeune, aurait été envoyé au Service du Travail Obligatoire. Les Allemands convoitent également les collections de poinçons. Celles-ci sont cachées dans le centre de Paris, grâce à l'aide d'un haut fonctionnaire. Dès le 18 août 1944, veille de l'insurrection parisienne, alors qu'il est officiellement fermé, l'établissement imprime affiches, proclamations et appels pour les comités de libération, pendant que les patrouilles allemandes circulent dans les rues adjacentes.

Après la guerre, l'Imprimerie nationale reprend ses activités normales. En 1948, une Commission des Impressions est créée, regroupant des hauts fonctionnaires et des savants, afin d'imprimer des « ouvrages de réelle valeur littéraire et de présentation agréable ». Le 4 décembre 1961, un décret lui confère un « privilège » d'impression des documents des administrations

centrales et des établissements publics nationaux à caractère administratif. Dans les années 1970, plus d'une centaine d'ouvriers sont employés par le service des Éditions de l'Imprimerie nationale, imprimant des ouvrages littéraires dans de belles éditions à faible coût. Jusqu'aux années 1990, l'institution a poursuivi ses activités sur ces deux volets, administration et bibliophilie, sans connaître de crise majeure.

Au cours de son histoire, l'Imprimerie nationale a accumulé un patrimoine considérable. Le Cabinet des poinçons accueille 500 000 pièces classées monument historique, les ateliers comptent plus d'une centaine de machines, la bibliothèque comprend une « collection de 5000 ouvrages spécialisés sur l'imprimerie et l'histoire du livre » et « 30 000 volumes édités par l'Imprimerie nationale ou acquis depuis 1538 ⁷ ». Ce patrimoine, d'une valeur inestimable, mérite que l'on s'y intéresse, d'autant plus qu'il fait actuellement l'objet de débats animés.

⁷ Source: *Dossier Garamonpatrimoine*, p. 08, disponible sur www.garamonpatrimoine.org/garamonpatrimoine.pdf.

PREMIÈRE PARTIE

Le patrimoine unique de l'Imprimerie nationale

I.a. Un patrimoine immobilier

I.a.1. Les premiers bâtiments : du Louvre à l'Hôtel de Rohan

I.a.2. Le site rue de la Convention

I.b. Le patrimoine mobilier : les outils de production

I.b.1. Caractères et poinçons

I.b.2. Les machines

I.c. Un patrimoine vivant

I.c.1. La dernière chaîne graphique traditionnelle complète du monde

I.c.2. Les métiers

I.d. Des œuvres uniques : les livres d'art de l'Imprimerie nationale

I.d.1. Un imprimeur au service des bibliophiles

I.d.2. La salamandre

I.a. Un patrimoine immobilier

Le patrimoine de l'Imprimerie nationale, c'est d'abord ses bâtiments. Depuis sa création, l'Imprimerie a occupé divers bâtiments : l'imprimerie du Louvre, d'abord, qui fût transférée à l'hôtel de Penthièvre à la Révolution, avant d'occuper l'hôtel de Rohan en 1809, sur décision de l'Empereur. Elle déménage encore au xx^e siècle, en 1921, pour occuper un quadrilatère de 20 000 m² dans le XV^e arrondissement, entre la rue de la Convention, la rue de Javel, la rue du Capitaine Ménard et la rue Gutenberg, site qu'elle a quitté en 2005. Le site de la rue de la Convention est le premier occupé par l'Imprimerie nationale à avoir été construit spécialement pour elle. Il constitue un vrai complexe industriel, alors que les autres sites (Louvre, hôtel de Rohan) étaient des résidences princières, dont la conception architecturale n'était pas véritablement adaptée à une activité industrielle.

I.a.1. Les premiers bâtiments : Le Louvre et l'hôtel de Rohan

Le Louvre

C'est Louis XIII qui, le premier, fait monter un atelier d'imprimerie au Louvre, dans le haut du pavillon de la Reine. Il ne s'agit en réalité que d'un petit atelier destiné à son amusement, pas à de réelles impressions de textes officiels et d'ouvrages.

L'Imprimerie royale est fondée en 1640. On l'installe alors dans une suite de pièces, au rez-de-chaussée de la grande galerie qui réunit le Louvre aux Tuileries. Les frères de Villiers la visitent en octobre 1657, et en donnent la description suivante : « Il y a cinq grandes salles voûtées de plain-pied, dans l'une desquelles il y a cinq presses où l'on imprime les livres ; les autres ne servent qu'à faire sécher les feuilles et à garder les livres imprimés. Il y a de plus la chambre de composition, qui est au-dessus de celle de l'imprimerie⁸ ». On sait que certaines fenêtres de l'Imprimerie royale s'ouvraient sur le quai, près du pont Saint-Nicolas. D'autres donnaient sûrement sur la rue des Orties, bordant l'autre côté de la grande galerie, où était une entrée.

Au milieu du xviii^e siècle, on donne à M. du Parrois, alors directeur de l'Imprimerie royale, une salle sous l'école de l'Académie royale de peinture, également installée au Louvre. L'utilité de cette salle se fait sentir « lorsque les inondations l'empêchent de faire usage de sa fonderie aux Galeries du Louvre⁹ ». Le décret du 8 pluviôse an III (27 janvier 1795) consacre l'abandon du Louvre par l'Imprimerie nationale et confirme son installation dans l'hôtel de Penthièvre, qu'elle quittera au début du xix^e siècle pour occuper l'hôtel de Rohan.

L'hôtel de Rohan

En 1809, sur décision de Napoléon, l'État acquiert l'hôtel de Soubise pour y centraliser les archives et l'hôtel de Rohan pour y installer l'Imprimerie nationale. Ces deux hôtels contigus occupent un quadrilatère délimité par les rues actuellement nommées : rue des Franc-Bourgeois, rue Vieille-du-Temple, rue des Quatre-Fils et rue des Archives, quadrilatère situé actuellement dans le troisième arrondissement de Paris, non loin du Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM).

⁸ Cité dans le catalogue d'exposition *L'art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1951.

⁹ *Archives de l'Art français, Nouvelle période*, 1903, p. 278-280. Cité par le catalogue d'exposition, *ibid*.

Cet espace était occupé depuis le xvi^e siècle par l'hôtel des Guise. En 1697, François de Rohan, prince de Soubise, s'en rend acquéreur. Son intention est de le démolir et de construire en son emplacement une nouvelle demeure. En 1706, après une attente de dix années au cours desquelles on démolit les anciens bâtiments, la construction de l'hôtel de Soubise (qui allait accueillir les Archives nationales) commence sous la direction de l'architecte Delamaire.

Le cinquième fils du prince de Soubise, Armand-Gaston Maximilien, prince de Rohan compte parmi les héritiers de l'hôtel. Il ordonne à Delamaire de construire sa demeure personnelle en bordure de la rue Vieille-du-Temple, au fond des jardins de l'hôtel de Soubise. Le palais achevé est appelé hôtel de Rohan. Sa cour mesure dix-sept toises de longueur sur onze de largeur¹⁰ (soit environ trente-quatre mètres sur vingt-deux). Cette cour abouti à un perron donnant accès à un salon dont les fenêtres s'ouvrent sur les jardins communs aux hôtels de Soubise et de Rohan. À droite de ce salon se trouvent trois grandes salles composant la bibliothèque. À gauche, la salle à manger, débouchant sur un escalier qui dessert les étages. Le prince de Rohan charge Robert Le Lorrain de l'ornementation sculpturale de sa nouvelle résidence. C'est lui qui sculpte les célèbres *Chevaux d'Apollon* qui décorent le fronton des écuries du palais.



Fig.1: La facade de l' hôtel de Rohan.

À la mort d'Armand-Gaston-Maximilien de Rohan, en 1749, son petit-neveu, le cardinal Armand de Rohan, docteur de Sorbonne et membre de l'Académie française, hérite de l'hôtel. Il réaménage presque complètement le palais : l'ensemble du rez-de-chaussée est consacré à la bibliothèque. La salle à manger est transférée au premier étage et décorée par Brunetti. La « salle de compagnie » est ornée de lambris dorés sur fond blanc, et le « cabinet », à l'aile gauche de l'hôtel, est recouvert de hautes boiseries dorées et de panneaux ornements peints par Huet

vers 1750 représentant des « sujets chinois », paysages fantaisistes peuplés de petits animaux et de personnages rappelant (de fort loin) des Asiatiques.

C'est ce bâtiment, composé de salles d'apparat plus appropriées à accueillir des œuvres d'art que des machines d'imprimerie, qui accueille le matériel considérable de l'Imprimerie nationale en 1809 : 600 tonnes de caractères, 160 presses, 45 000 rames de papier, 3 000 planches de cuivre, 40 000 poinçons, 130 000 types chinois, 30 000 matrices, etc. Il faut cinq cents voyages pour transférer ce matériel de l'hôtel de Penthièvre à l'hôtel de Rohan¹¹.

Tous ces bâtiments qui ont constitué, pendant un temps, le patrimoine de l'Imprimerie royale, puis nationale et impériale, ne comptent plus désormais dans le patrimoine propre de l'Imprimerie nationale. Construits pour accueillir autre chose que l'Imprimerie, ils ont désormais trouvé de nouveaux occupants que ses machines et son personnel : le Louvre est devenu musée, l'hôtel de Rohan accueille une partie des Archives nationales.

¹⁰ D'après Blondel, *Architecture française*, cité par Arthur Christian.

¹¹ Raymond Blanchot, *L'Art du livre à l'Imprimerie Nationale* (catalogue d'exposition), Paris, Bibliothèque Nationale, 1951, p. 21.

I.a.2. Le site de la Rue de la Convention

Dans *L'hôtel de Rohan* (1905), Arthur Christian, alors directeur de l'Imprimerie nationale, écrit : « Dans un délai rapproché, l'Imprimerie nationale va quitter la demeure historique [*l'hôtel de Rohan*] qui l'abrite depuis bientôt un siècle. Elle s'en ira, dans un quartier moderne, occuper de vastes locaux plus appropriés à ses labours et à ses fins, et dans lesquels ses différents services seront plus commodément installés.¹² » Quelques photographies des bâtiments en construction agrémentent ce texte.



Fig.2: Les bâtiments de l'Imprimerie nationale, vue de la rue de la Convention.

Le déménagement de l'Imprimerie nationale dans un nouveau bâtiment conçu pour elle semblait presque prêt en 1905. Pourtant, la construction du bâtiment ne s'achève qu'en 1912. Et, la guerre reléguant le déménagement loin du rang des priorités, l'Imprimerie ne s'installe dans ses nouveaux locaux qu'en 1921.

Lancé en 1902, le programme de construction est ambitieux : la nouvelle usine doit occuper un site de 20 000 m², dans le XV^e arrondissement, à proximité du pont Mirabeau, site délimité par les rues de la Convention, de Javel, du Capitaine Ménard et la bien nommée rue Gutenberg. L'architecte est désigné après un concours : c'est Henri Prost (1874-1959), prix de Rome, qui l'emporte¹³. Le bâtiment qu'il dessine est sobre et fonctionnel. Au cœur de sa structure se trouve une importante armature métallique, qui tient l'ensemble de l'établissement. Les façades, largement percées de fenêtres, sont en briques beiges. Les planchers et le toit-terrasse sont en dalles de ciment. L'ensemble est enserré par une grille monumentale.

Les préoccupations esthétiques de ce bâtiment sont discrètes : les façades de briques n'ont pour seule décoration que des pièces de ferronnerie formant les lettres I.N. composant une frise régulière tout autour du bâtiment, et quelques motifs géométriques de briques rouges. L'ensemble, s'il est sobre, n'en est pas moins harmonieux. Devant les bâtiments se trouve un jardinet, au cœur duquel une imposante statue de Gutenberg est tournée vers les passants. Derrière le jardinet, un auvent est surmonté d'une horloge monumentale.



Fig.3: Ornementation de la façade des bâtiments rue de la convention..

Au début des années 2000, ce bâtiment, le premier bâtiment réalisé sur mesure pour l'imprimerie nationale, a été vendu par l'État au fond de pension américain Carlyle. Des travaux ont

¹² Arthur Christian, *Débuts de l'Imprimerie en France, l'Imprimerie nationale, l'Hôtel de Rohan*, Paris, G Roustan et H. Champion, 1905, p. 243.

¹³ Emmanuel de Roux, « L'Imprimerie nationale. confrontée à la sauvegarde de son savoir-faire » in *Le Monde*, 16 novembre 2001, p.29.

été entrepris depuis, qui sont toujours en cours à l'heure actuelle, visant à le reconvertir en bureaux et en locaux administratifs. L'État et la direction de l'Imprimerie se veulent rassurants : il est vrai que la façade du bâtiment est inscrite au Patrimoine industriel de la France, et que son architecture extérieure et ses jardins doivent être préservés. Mais ce « façadisme » est-il la solution appropriée pour préserver le patrimoine industriel d'un pays ? Il est clair qu'une usine se compose de différents ateliers, pas d'une simple façade...

I.b. Le patrimoine mobilier : les outils de production

I.b.1. Caractères et poinçons

Plus que les bâtiments, c'est la collection des poinçons typographiques de l'Imprimerie nationale qui a fait sa renommée. En effet, le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale comprend quelque 700 000 pièces, dont 500 000 classées « monument historique ». Parmi celles-ci, on compte 230 000 poinçons en acier, dont les plus anciens remontent à François I^{er}, permettant d'écrire 70 écritures différentes. Parmi ces poinçons se trouvent les polices typographiques exclusives de l'Imprimerie nationale, mais également une collection de 224 000 idéogrammes chinois gravés sur bois, collection qui n'a pas d'équivalent en Chine, 15 000 bois d'affiches, 1 300 bois gravés, 3 000 cuivres de taille-douce et 2 500 fers à dorer¹⁴. « Les trois quarts des caractères historiques de l'humanité reposent ici, en chambre forte, jalousement gardés. Il faut montrer patte blanche. Et encore, on vous surveille.¹⁵ »

Le poinçon est une tige d'acier, à l'extrémité de laquelle est gravé à l'envers et en relief le caractère. À l'aide de ce poinçon, on emboutit une pièce de cuivre, en lui imprimant en creux le motif porté par le poinçon. On obtient en quelque sorte un « négatif » du poinçon : c'est la matrice. C'est dans cette matrice que

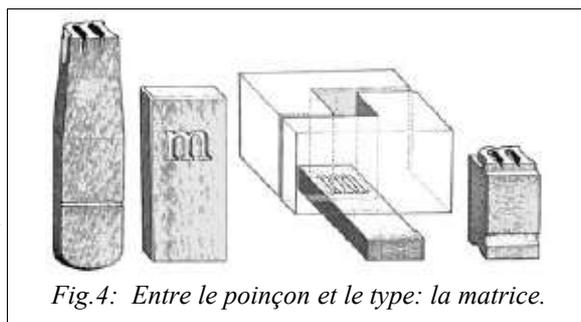


Fig.4: Entre le poinçon et le type: la matrice.

serviront à l'impression du papier. « Le poinçon brut n'est d'abord qu'une tige d'acier longue de 6 à 8 centimètres, taillée sur quatre faces et proportionnée à l'« œil » de la lettre ou signe à graver. Sur ce morceau d'acier, le graveur, à l'une des extrémités, arrondit les angles de façon à obtenir un dôme dans le but de faciliter la « frappe » ; à l'autre, il dresse une surface plane et la polie sur une pierre à huile [...]. C'est cette partie qui recevra la gravure. [...] Le graveur exécute à l'aide d'une pointe



Fig.5: Poinçon et matrice.

sèche, et à l'envers, le dessin de sa lettre [...]. Le tracé exécuté, le graveur dégrossit son poinçon, lime le métal autour de la lettre. [...] On obtient ainsi une tige taillée en sifflet sur les quatre faces. [...] Patiemment, les limes, pour les extérieurs, les échoppes, pour les intérieurs, si petites soient-elles, mordent le métal de façon à cerner et à fixer en saillie le fin tracé de la figure désirée. [...] Après les ultimes retouches et le dernier polissage, le poinçon est durci par la « trempe » et se trouve ainsi prêt pour la frappe

¹⁴ Source: *Dossier Garamonpatrimoine*, p. 08, disponible sur www.garamonpatrimoine.org/garamonpatrimoine.pdf.

¹⁵ Véronique Maurus, « L'atelier des trésors vivants », in *Le Monde*, 21 février 2005, p.9.

de la matrice.¹⁶ »

Dans les collections du Cabinet des poinçons figurent des chefs-d'œuvre uniques au monde, comme « la Perle », gravée par Louis-René Luce, graveur du Roi, au milieu du XVIII^e siècle : le terme de Perle est le nom ancien qui désignait le corps 4 : un « e » de Perle fait approximativement un tiers de millimètre de haut. « Et ce « e » fut gravé à la main, comme les autres lettres ou signes, dans un barreau d'acier à l'aide de burins, d'échoppes et de limes¹⁷ ».

Les pièces les plus précieuses conservées dans le Cabinet des poinçons sont incontestablement les fameux « Grecs du Roi » : 1327 poinçons originaux, 247 annexes. Gravés par Claude Garamont à la demande de François I^{er} pour permettre à la typographie française de rivaliser avec celle des Alde de Venise, les « Grecs du Roi » reproduisent un manuscrit d'Ange Vergèce, un Crétois attaché à la Cour de France comme calligraphe et lecteur. Trois corps furent gravés



Fig.6: poinçons typographiques

par Garamont : le corps 16, qui fut utilisé pour la première fois en 1544 pour l'impression de l'*Histoire Ecclésiastique* d'Eusèbe, le corps 9, terminé en 1546 et utilisé pour la première fois par Robert Estienne pour le *Nouveau Testament*, et le corps 20, employé à partir de 1550. Ces « Grecs du Roi » se caractérisent par de nombreuses ligatures (réunion de plusieurs lettres en un seul signe), dues à la nature cursive de l'écriture manuscrite d'Ange Vergèce et par l'introduction des accents et des esprits à l'aide de lettres créneées. En raison de leur valeur, ces poinçons furent déposés à la Chambre des comptes, dans le trésor du roi, dès la fin du XVI^e siècle.



Fig.7: outils d'un graveur de poinçons

Autres pièces remarquables, les « Buis du Régent ». Entre 1723 et 1730, par ordre du régent, furent gravés sur bois 86 000 idéogrammes chinois de corps 40. La réalisation de ces caractères fut confiée à la direction d'Étienne Fourmont, qui se servit de ces caractères pour publier un *Linguae Sinarum grammatica* (1742). « Ces caractères de buis, extrêmement volumineux, sont imparfaits. On y relève beaucoup de maladresses : l'inclinaison et l'équilibre des traits obliques sont mal compris ; les proportions des diverses parties d'un

même caractère ne sont pas toujours respectées ; [...] l'ensemble a souffert de la diversité des mains et la même page aligne souvent un échantillonnage curieux de caractères identiques plus ou moins bien réussis et traduisant une vision différente.¹⁸ » Cependant, en dépit de ces maladresses, les caractères chinois de Fourmont témoignent d'un véritable souci de l'exactitude, et ils n'en constituent pas moins une collection unique au monde.

Les collections du cabinet des poinçons comprennent également les sept polices exclusives de

¹⁶ Louis Gauthier, graveur à l'Imprimerie nationale de 1948 à 1979, cité par Paul-Marie Grinevald, *Les Caractères de l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 26-27.

¹⁷ Dossier Garamonpatrimoine, p. 09, disponible sur www.garamonpatrimoine.org/garamonpatrimoine.pdf.

¹⁸ D. Elisseeff-Poisle, « Les Caractères chinois de Fourmont », in *L'Art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1973, p.167.

l'Imprimerie nationale : le Garamont, d'abord, qui fut gravé par Claude Garamont entre 1530 et 1540 pour le compte de Robert Estienne, et qui s'inspire des dessins de Geoffroy Tory, son maître pour le romain, et de ceux d'Alde Manuce pour l'italique ; le Jaugeon, qui fut gravé par Hénaffe à la demande d'Arthur Christian entre 1903 et 1905 et qui reprend les dessins de l'abbé Jaugeon publiés dans *L'Art de Construire les caractères, de graver les poinçons de lettres, d'imprimer les lettres...* (1696) ; le Grandjean, qui fut gravé par Philippe Grandjean au début du XVIII^e siècle ; Le Luce, que grava Louis-René Luce entre 1740 et 1770 et qui est le premier caractère de « type poétique » (car c'est un caractère étroit, particulièrement approprié à l'écriture des alexandrins dont les derniers mots étaient souvent rejetés à la droite de la ligne suivante) ; le Didot, gravé par Firmin Didot à la demande de l'Empereur qui voulait substituer un « romain de l'Empereur » au « romain du Roi » ; le Marcellin-Legrand, gravé sous la direction de Marcellin Legrand dans la première moitié du XIX^e siècle et qui comprend deux familles de caractères différentes (« ancienne gravure » et « nouvelle gravure ») ; enfin, le Gauthier, gravé sous la direction de Louis Gauthier entre 1969 et 1978, et qui répond au constat qu'aucune création n'avait été faite depuis la gravure du Jaugeon en 1905. Les caractères exclusifs de l'Imprimerie nationale ont pour point commun le « l barré » : « une petite sécante à mi-hauteur sur le l de bas-de-casse, signe distinctif de l'établissement de l'État.¹⁹ »

et à l'égar
Il ne veut
vérité, il év

Fig.8: Le « l barré » de l'I.N.

Mais ce qui fait la valeur patrimoniale des collections du Cabinet des poinçons, c'est avant tout l'extrême diversité des écritures représentées : hiéroglyphe, grec, hébreu, phénicien, néo-punique, nabatéen, arabe, turc, tiffinag, éthiopien, farsi, palmyrénien, cunéiforme, latin épigraphique, copte, gothique, slavon, arménien, étrusque, runique, tibétain, mongol, birman, etc. La liste exhaustive serait longue à donner²⁰.



Fig. 9 : La collection des poinçons des Grecs du Roi, rangés dans leur caisse.

¹⁹ *Les Caractères de l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 31.

²⁰ Voir Annexes, quelques exemples des caractères orientaux de l'Imprimerie nationale.

I.b.2. Les machines

Outre l'inestimable collection du Cabinet des poinçons, le patrimoine mobilier de l'Imprimerie nationale comprend près de cent machines destinées à la fabrication des éléments nécessaires à la composition (fondeuses traditionnelles, monotypes, linotypes), à l'impression ou au façonnage. Les plus anciennes remontent au XVIII^e siècle, et certains petits matériels datent du XVII^e siècle.

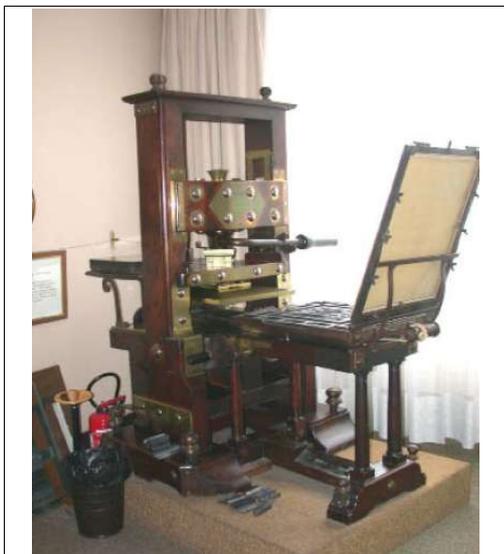


Fig.10: Presse "Anisson-Dupéron", 1783.

On doit distinguer plusieurs groupes de machines : les presses à imprimer, les presses taille-douce, les presses lithographiques, les machines linotypes, les machines monotypes, les outils de façonnage (presses à relier, massicots, etc.).

Ainsi, parmi les presses à imprimer des collections de l'Imprimerie nationale, figure la presse « Anisson-Dupéron », dite presse à un coup, qui date de 1783, classée monument historique. Cette presse, pourvue d'un marbre et d'une platine de fer, permettait d'imprimer d'un seul coup une feuille de grand format. L'établissement possède également la célèbre presse Stanhope, presse à un coup entièrement en fonte, qui fut mise au point en France au début du XIX^e siècle.

Nombre d'autres presses mécaniques figurent aux collections : la presse « Gaveaux » de l'Imprimerie royale (1832), la presse à pédale de type Minerve « E. Khale » (début du XX^e siècle), la presse à pédale « Marinoni » (fin XIX^e siècle), etc.

En 1887, l'américain Tolbert Lanston invente un système de composition mécanique qui donne des lignes justifiées de caractères mobiles en plomb. Ce système, baptisé « Monotype » comprend deux éléments : un clavier et une fondeuse. À l'aide du clavier, on prépare une bande de papier perforée, que l'on place sur la fondeuse. D'une manière automatique, la machine reproduit des textes en caractères de plomb séparés, prêts à être passés sous une presse à imprimer. En 1886, l'allemand Ottmar Mergenthaler invente une machine à composer en lignes-blocs. Suivant les instructions données par un clavier, la machine compose une ligne de matrices, la justifie, la fonde et la rabote, puis la livre sur une galée, prête à mettre en pages et à passer sous presses : c'est la linotype. L'Imprimerie nationale possède quelques exemples de ces machines, comme l'Intertype, composeuse à lignes-blocs, créée à la fin du XIX^e siècle par une association de maîtres imprimeurs américains qui voulaient combattre le monopole de la Linotype, ou la Typograph, machine linotype à « tringle » inventée par des Américains en 1888²¹.

Les collections de l'Imprimerie nationale comprennent également un grand nombre d'autres machines anciennes, comme une presse taille-douce du XVIII^e siècle, ou une presse lithographique « Eugène Brisset » (dite « Bête à corne ») de 1865. Elle comprend également des outils de façonnage comme la presse à reliure « Poirier » du XIX^e siècle, le massicot Mansfeld fabriqué à Leipzig, ou le massicot « Massiquot père » (l'inventeur du massicot) de 1849.

²¹ On peut voir un exemple de machine linotype dans le hall de bibliothèque municipale de Tours, entre le rez-de-chaussée et la salle d'étude.

Quelques machines



Fig.11 : Presse « Gaveaux », 1837.



Fig.12 : Presse typographique à bras Stanhope



Fig.13 : la Typograph, machine linotype « à tringle ».



Fig.14 : Presse à reliure « Poirier » (XIX^e s.).



Fig.15 : Massicot « Massiquot père » (1849).



Fig.16 : presse lithographique Eugène Brisset dite « bête à cornes » (1865).

I.c. Un patrimoine vivant

On l'a vu, le patrimoine matériel de l'Imprimerie nationale est un patrimoine unique au monde ; mais ce patrimoine n'aurait qu'une valeur muséographique s'il n'était exploité par des hommes et des femmes de métier, compétents et passionnés. Les employés de l'Imprimerie nationale sont en effet parmi les dernières personnes au monde à maîtriser les techniques ancestrales de l'imprimerie. C'est en ce sens que l'on peut parler d'eux comme d'un « patrimoine vivant », parce que leur savoir-faire et leurs connaissances font d'eux de véritables « raretés », des personnes véritablement précieuses, parce que détentrices d'un savoir inestimable.

I.c.1. La dernière chaîne graphique traditionnelle complète du monde

En mars 1998, le Ministère des Finances diffuse une circulaire assignant à l'Imprimerie nationale le rôle de « préserver le savoir-faire des personnels et des techniques tant dans le domaine de l'imprimerie traditionnelle que dans celui des techniques de haut niveau.²² » Comme en économie, dans le domaine du patrimoine, la rareté fait la valeur. Et lorsque l'on réalise que l'Imprimerie nationale détient la dernière chaîne de production traditionnelle complète au monde, on comprend pourquoi elle doit « préserver le savoir-faire des personnels et des techniques ».

La dernière chaîne de production traditionnelle complète, c'est ce que l'on appelait, avec une pointe d'ironie, le Sein (service des Éditions de l'Imprimerie nationale). Seulement dix-huit personnes²³ travaillent dans ce service très particulier, qui réalise notamment les ouvrages de la fameuse collection « La Salamandre ». Ce service, ces dix-huit personnes, peut répondre à toute demande, réaliser tous les types de raretés : xylographie, taille-douce, reliure d'art, gravure de poinçons, etc. Le Sein maîtrise la chaîne de production du début à la fin : la gravure des poinçons qui permettent de réaliser les matrices, la fonte des caractères dans ces matrices, la disposition des lignes de caractères, l'impression du papier, l'assemblage des cahiers et la reliure : ces dix-huit personnes peuvent à elles seules réaliser un livre complet : le commanditaire fournit un texte et des images, on lui rend un livre d'art finit et emballé, prêt à être expédié chez le libraire. C'est cette maîtrise de la production depuis le début jusqu'à la fin qui fait la valeur de cet atelier : il ne reste dans le monde aucune entreprise faisant fonctionner une chaîne de production complète. « Ce qui fait du Sein une chaîne sans équivalent, c'est le savoir qui permet de reproduire ces fameux poinçons, les matrices ou les caractères, de pouvoir encore fabriquer des livres, des gravures en taille-douce, en litho, en phototypie, exactement comme ils étaient faits à leur époque.²⁴ »

On le comprend, le savoir-faire du personnel de l'Imprimerie nationale est hors du commun. Il faut de la patience, du savoir, et surtout de la passion pour entretenir des machines, les graisser, les nettoyer, les régler constamment, et les personnes compétentes sont rares, même sur le plan mondial : ainsi Joël Bertin, dernier fondeur de lettres, racontait à Véronique Maurus : « Nous avons été en Suisse, visiter une expo. Il y avait des Australiens, des Allemands, des Polonais, des Anglais.

²² Cité par Emmanuel de Roux, dans « L'imprimerie nationale confrontée à la sauvegarde de son savoir-faire », in *Le Monde*, vendredi 16 novembre 2001, p.29.

²³ Véronique Maurus, « L'Atelier des trésors vivants » in *Le Monde*, 21 février 2005, p.9

²⁴ *Ibid.*

Nous nous sommes aperçus que nous étions les seuls à savoir faire tourner les machines²⁵ ».

Mais ce « trésor vivant » est menacé. Par définition, les commandes d'ouvrages de bibliophilie sont peu nombreuses, puisque c'est la rareté du livre qui fait sa valeur bibliophilique. Or, le Sein est désormais cantonné à ce marché trop restreint pour que l'activité soit rentable. Là où seules dix-huit personnes travaillent aujourd'hui, ils étaient encore des centaines dans les années soixante-dix. Dans un entretien accordé en 1998 à Olivia Benhamou, du Figaro, M. Dubarle, typographe orientaliste, expliquait : « Ce métier est en voie de disparition. Lorsque je suis arrivé ici, il y avait 250 typographes. Aujourd'hui, nous ne sommes plus que quatre.²⁶ » En 2005, un employé confiait au *Monde* : « Ça fait drôle de penser qu'on est les derniers à savoir faire ça. Mais que faire, sinon constater le gâchis ?²⁷ »

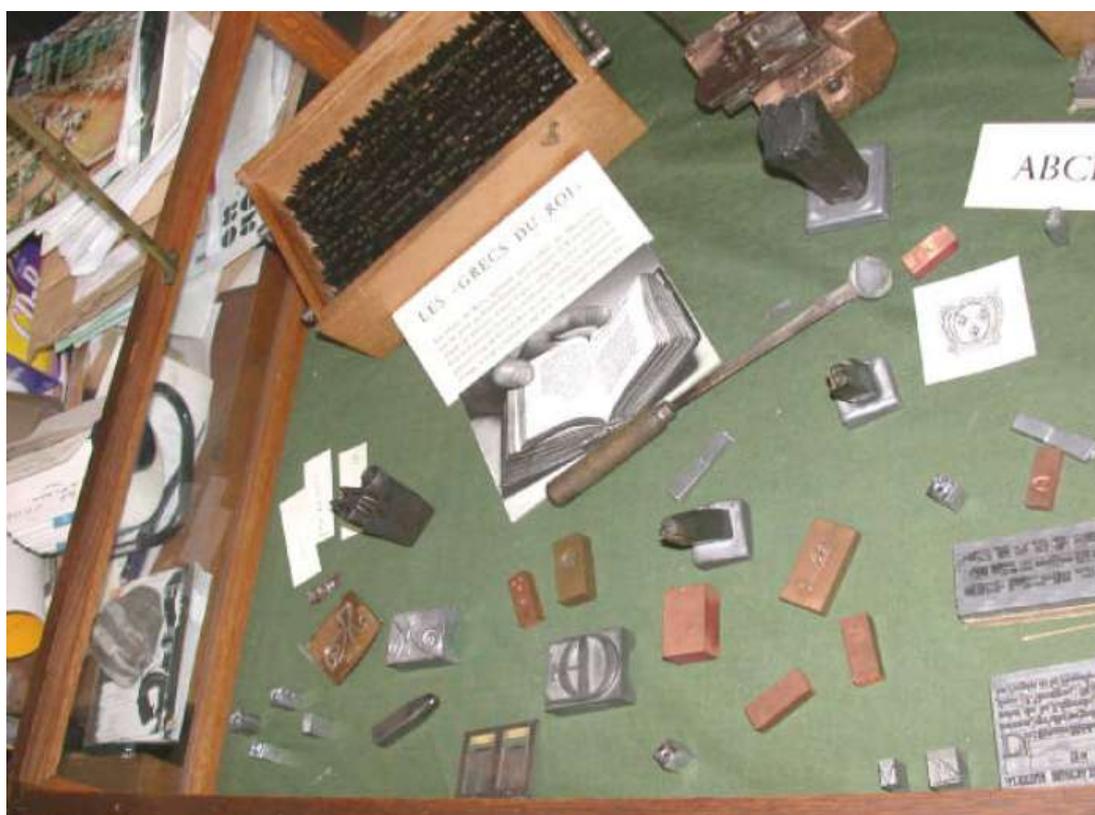


Fig.17 : le matériel typographique tel que le connaissait Gutenberg.

I.c.2. Les métiers.

Les métiers traditionnels du livre comme les métiers modernes sont en activité à l'Imprimerie nationale. Dans les ateliers de l'entreprise, les graveurs de poinçons, les clavistes, les fondeurs de caractères, les typographes « français » ou « orientalistes », les taille-douciers et les lithographes côtoient les informaticiens. Les techniques modernes ne constituent pas encore des éléments de patrimoine, même s'il faut garder à l'esprit qu'elles constituent le patrimoine à venir. Les métiers « traditionnels » ont, eux, une valeur patrimoniale indéniable.

À l'origine du processus de production se trouve le **graveur de poinçons**, qui grave le signe

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Olivia Benhamou, « Un typographe de caractère » in *Le Figaro*, 29 juin 1998, p. 29.

²⁷ Véronique Maurus, « L'Atelier des trésors vivants » in *Le Monde*, 21 février 2005, p.9

sur une tige d'acier²⁸. Le graveur de poinçons doit connaître les caractéristiques des caractères orientaux, comme les différents styles historiques des caractères français, pour ne commettre aucune erreur dans la restitution des formes gravées. Le rôle du graveur de poinçon de l'Imprimerie nationale correspond désormais plus à une fonction de restauration des poinçons existant qu'à la création de nouveaux poinçons. Toutefois, au ^{xx}e siècle, certains directeurs de l'établissement ont été désireux de redonner au graveur sa fonction première : c'est ainsi qu'Arthur Christian a confié à Hénaffé la gravure du Jaugeon en 1903 ; c'est aussi comme cela que le Gauthier fut gravé entre 1969 et 1978.

Deuxième intervenant de la « chaîne graphique », le **fondeur de caractères**. C'est lui qui fabrique la matrice de cuivre à partir du poinçon gravé, puis qui fond les caractères de plomb dans cette matrice pour la composition manuelle. Il doit connaître les différentes profondeurs d'enfoncement selon la dimension des corps et des moules, de même qu'il doit être extrêmement précis dans la frappe de la matrice. Les innovations technologiques de la fin du ^{xix}e siècle, notamment l'invention de la machine Monotype, ont fait glisser son rôle vers la fonction de claviste : en effet, puisque les machines Monotypes et Linotype fondent mécaniquement les caractères, c'est à sa garde qu'elles sont confiées.

Les **compositeurs typographes** viennent ensuite. Ils ont pour rôle l'assemblage des caractères selon un modèle fourni. Ce sont donc les premiers correcteurs du texte. Ils réalisent aussi l'imposition (disposition des pages pour qu'après le pliage du cahier, celui-ci présente une succession de pages ordonnée). On distingue en fait deux familles de typographes : les **typographes « français »**, qui n'ont affaire qu'aux caractères français. Et les **typographes « orientalistes »**, spécialisés dans la composition des langues orientales. Ils doivent savoir déchiffrer, sans nécessairement les comprendre, les différentes langues. Ainsi, parlant de M. Dubarle, Olivia Benhamou écrivait : « Diplômé en 1970, il savait alors déchiffrer 52 alphabets orientaux, c'est-à-dire les lire en phonétique sans comprendre leur sens²⁹ ». Les compétences du typographe orientaliste sont tout à fait particulières : connaissance du sens de lecture des langues, de la ponctuation et de l'accentuation, mais aussi du rangement des différents caractères dans la casse, etc.

Une fois le texte composé et imposé par les compositeurs typographes, c'est au tour de l'**imprimeur typographe** d'intervenir. Celui-ci est chargé de la préparation des encres, de la mise sous presse des compositions et des illustrations gravées en relief, et de l'impression proprement dite. Outre l'impression, il est aussi chargé de réaliser le gaufrage du papier, le défonçage, le numérotage, etc.

Parmi les métiers encore en usage à l'imprimerie nationale, on trouve également le métier d'imprimeur taille-doucier. La taille-douce est le nom générique utilisé pour désigner les techniques de gravure en creux : pointillé, vernis mou, eau-forte, burin, pointe sèche, etc. Selon la nature de la gravure à imprimer, il doit appliquer les méthodes d'encre adaptées.

De nombreux autres métiers sont encore en usage à l'Imprimerie nationale (lithographe, phototypiste, relieur, mécanicien, etc.) ; ces métiers presque disparus constituent un patrimoine à préserver : la disparition de ces savoir-faire traditionnels constituerait une perte majeure pour l'humanité, et il s'agit là d'un patrimoine impossible à « muséifier ».

²⁸ Pour le détail de la fabrication, cf. deuxième paragraphe de la section I.b.1 du présent dossier.

²⁹ Olivia Benhamou, « Un typographe de caractère » in *Le Figaro*, 29 juin 1998, p. 29.

I.d. Des œuvres uniques : les livres d'art de l'Imprimerie nationale

La connaissance des techniques de production employées passe par la connaissance des résultats obtenus : les produits finis constituent donc une part importante du patrimoine, portant une valeur historique non négligeable.

Bien sûr, la part la plus importante de la production de l'Imprimerie nationale est celle que lui confère son rôle « officiel », avec toutes les commandes passées par l'État, même si les directives européennes lui ont fait perdre ce monopole en 1993. On lisait encore dans *Le Monde* du 31 mai 1994 qu'elle imprimait « quantité de documents on ne peut plus « grand public » : annuaires téléphoniques (43 millions chaque année), feuilles d'impôts et procès-verbaux, chèques postaux, passeports et cartes d'identité, sujets du bac et autres concours administratifs (y compris en braille) concoctés dans le mystérieux « atelier concours modèles »... Sans oublier le dictionnaire de l'Académie française³⁰ ». Depuis l'Imprimerie nationale a perdu l'impression des annuaires de France Télécoms en 2002.

Mais l'Imprimerie nationale travaille également sur des ouvrages à public plus restreint, et l'édition de livres, si elle est d'un faible poids économique dans le bilan annuel de la Société Anonyme, revêt un poids symbolique important. On a vu plus haut les techniques traditionnelles encore en usage dans les ateliers de l'Imprimerie nationale. On comprend que les ouvrages produits par des techniques précieuses sont en eux-mêmes des objets précieux. Avant tout manuelles, ces techniques sont de véritables techniques d'art, et les techniciens qui les mettent en œuvre sont autant des artistes que des artisans.

I.d.1. Un imprimeur au service des bibliophiles.

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'Imprimerie nationale offre ses services aux éditeurs indépendants désireux de produire des ouvrages de bibliophilie. Travaillant avec les artistes afin de rendre le mieux possible sur le papier leurs œuvres originales, les employés de l'Imprimerie nationale mettent tout leur savoir-faire pour servir le beau livre. Les ouvrages ainsi publiés sont de formats divers selon la volonté des éditeurs commanditaires.

Ainsi, entre 1900 et 1912, l'éditeur Édouard Pelletan, auteur de célèbres *Lettres aux bibliophiles* (1896), confie à l'Imprimerie nationale le soin d'imprimer divers ouvrages illustrés de gravures sur bois parfois tirées en quatre couleurs. Louis Conard, grand libraire et éditeur d'art, confie à l'Imprimerie nationale en 1905 la réalisation d'une édition des *Nuits* de Musset illustrée d'eaux-fortes de Nourrigat. Un autre éditeur, Ambroise Vollard, fait imprimer *Parallèlement* de Verlaine, les *Pastorales* de Longus et *Daphnis et Chloé*, tous trois illustrés de lithographies de Bonnard. Il commande également en 1916 une édition des *Fleurs du Mal*, illustrées de gravures sur bois d'Émile Bernard, et nombre d'autres ouvrages jusqu'à sa mort en 1939. Après la première guerre mondiale, beaucoup de sociétés de bibliophilie font appel à l'Imprimerie nationale : la Société

³⁰ Philippe Baverel, « L'Imprimerie nationale fait du commerce » in *Le Monde*, 31 mai 1994, p.6.

du Livre d'art, la société des Bibliophiles du Palais, etc. En 1928, cette vocation bibliophilique atteint son paroxysme : M. Bellanger, vice-président de la Compagnie des Bibliophiles de l'Automobile Club de France commande une édition de dix fables d'Esopé, donnant le texte grec original en regard de la traduction de Victor Bérard, le tout composé avec les caractères grecs et français de Garamond, ouvrage qui sera imprimé à seulement cinq exemplaires³¹! À la fin de la deuxième guerre mondiale, les commandes d'ouvrages de luxe deviennent si nombreuses que M. Blanchot, le directeur de l'Imprimerie nationale, crée un atelier spécialisé

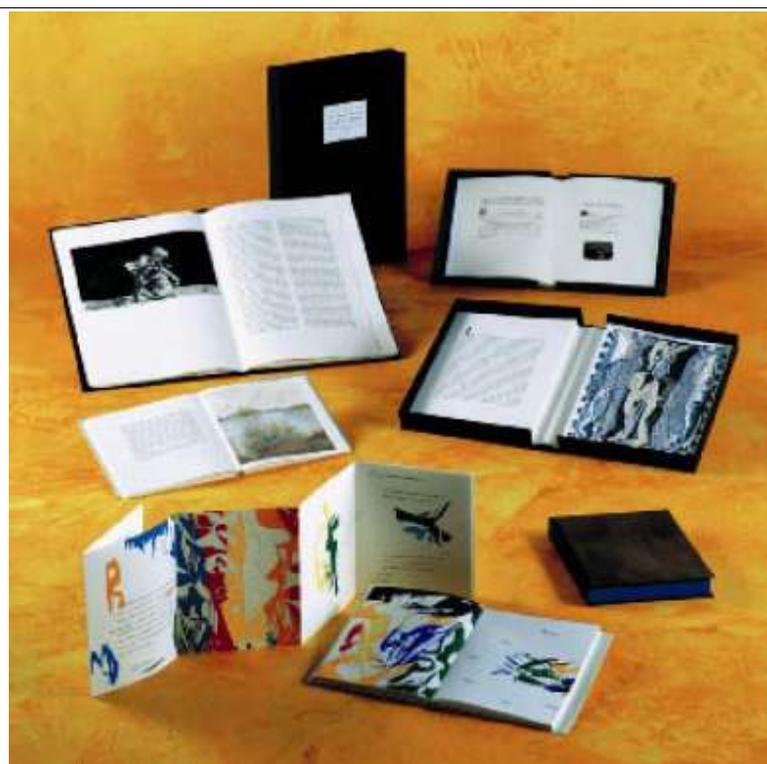


Fig.18: ouvrages de bibliophilie imprimés par l'Imprimerie nationale.

dans la réalisation de ces travaux : c'est le fameux atelier du livre de l'Imprimerie nationale.

Par ces commandes d'éditeurs indépendants, l'Imprimerie nationale a pu imprimer selon les méthodes traditionnelles que peu d'imprimeurs conservent encore (gravures sur cuivre, sur bois, lithographies, eaux-fortes) nombre d'illustrations originales d'artistes comme Chagall (*La Bible*, 1957), Matisse (*Une Fête en Cimmérie*, de Georges Duhuit, 1963), Dubout (*L'Arlésienne*, d'Alphonse Daudet, 1960), Juan Miro (*Ubu Roi*, de Jarry, 1966), Salvador Dali (*The twelve signs of the Zodiac*, de Nicolas Sokoloff, 1967), et de nombreux autres³².

I.d.2. La Salamandre

Mais l'Imprimerie nationale a elle-même été éditeur. Elle publiait plusieurs collections, dont la plus fameuse est sans doute la collection *la Salamandre* qui éditait divers textes de littérature classique ou ancienne. C'est par ces mots, figurant sur chacun des ouvrages, qu'elle est décrite :

« "Le grec est, on ne le lit"... comme lui, maints chefs-d'œuvre immémoriaux hantent nos mémoires, objets de références et de révérences lointaines, faute d'éditions lisibles. La collection de l'Imprimerie nationale veut faire renaître ces textes fondateurs, en vivifier l'esprit par la simple beauté de la lettre, la clarté de la mise en pages, le relief de l'impression typographique et son impact sur le papier ; par la vertu d'un style, enfin, dédaigneux des grilles et des gloses. Sans nul souci de cloisonner, de distinguer entre les genres, les continents et les époques, elle s'ouvre à tous les champs d'inspiration qui, même à notre insu, composent notre essence et révèlent, selon le vœu de l'historien grec, des "trésors pour l'éternité." »

³¹ Non commercialisé, cet ouvrage ne figure ni dans le catalogue de la B.N.F, ni dans les archives de l'Imprimerie nationale. Mais Mgr R. Marcel, grand bibliophile, qui en possédait un exemplaire l'a légué à la Bibliothèque Municipale de Tours (le fond Marcel est le plus important fonds bibliophilique conservé par la bibliothèque de Tours).

³² On peut consulter une « Liste chronologique des ouvrages de luxe imprimés par l'Imprimerie nationale depuis 1900 » dans *L'Art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, 1973, p.276 - 281.

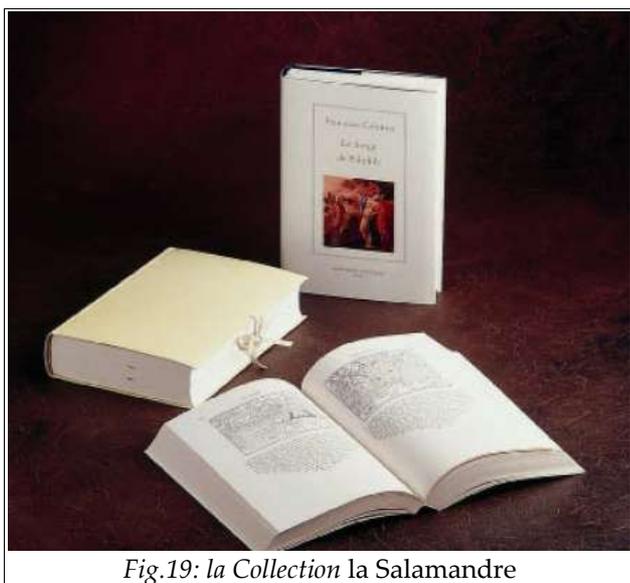


Fig.19: la Collection la Salamandre

Portant le nom de *Salamandre* en hommage à François I^{er}, cette collection revendique son héritage humaniste. Elle illustre parfaitement le projet d'universalisme des humanistes du xvi^e siècle, puisqu'elle comprend tous les genres (roman, philosophie, poésie, textes religieux, mémoires, théâtre, etc.), toutes les provenances géographiques (France, Inde, Égypte, Angleterre, Allemagne, etc.), toutes les époques (Égypte ancienne, Grèce classique, Rome classique, moyen-âge, Renaissance, baroque, classicisme, siècle des Lumières, xix^e et xx^e siècles). Il

s'agit de textes littéraires, imprimés sur presses typographiques, parfois à tirages limités. Ainsi le

volume des *Poétesses Grecques* est tiré à 2300 exemplaires, dont 2000 exemplaires brochés et 300 exemplaires reliés numérotés. Les textes sont composés à l'aide des caractères français et étrangers de l'Imprimerie nationale. Les recueils de poésie étrangère font l'objet d'éditions bilingues.

Le catalogue comprend, entre nombre d'autres titres : Erasme, des *Chants d'amour de l'Égypte antique*, Fichte, John Donne, Kafka, Flaubert, Rabelais, Goethe, Voltaire, Rousseau, Dante, Rilke, Aimé Césaire, Empédocle, Virgile, Montaigne, La Bruyère, Racine, Lucrèce, *La Bhagavad-Gîta*, une édition intégrale des *Poétesses grecques* antiques, etc.

DEUXIÈME PARTIE

Succès et limites de la mise en valeur du patrimoine

II.a. Les tentatives de mise en valeur

II.a.1. Publier

II.a.2. Montrer

II.b. La crise du XXI^e siècle

II.b.1. Les prémices : la réforme de 1993

II.b.2. Le tournant du XXI^e siècle

II.c. La mobilisation

II.c.1. Les acteurs

II.c.2. Les actions

II.d. Les projets : quel avenir pour le patrimoine ?

II.d.1. Le projet « officiel » du groupe Imprimerie nationale S.A.

II.d.2. Le projet CITE de Garamonpatrimoine

II.a. Des tentatives de mise en valeur

Dès le XIX siècle, des individus éclairés prennent conscience de l'importance du patrimoine de l'Imprimerie nationale. Ambroise Firmin-Didot, le célèbre imprimeur, la qualifie de « conservatoire national des arts graphiques³³ ». Depuis plus d'un siècle, avec l'arrivée de nouvelles technologies dans l'imprimerie, notamment l'apparition de l'offset, l'Imprimerie nationale a pris conscience de la valeur historique des techniques toujours en usage dans ses ateliers. Les presses typographiques et la composition manuelle étant délaissées progressivement par les différentes imprimeries, il convenait de valoriser ce patrimoine, de le porter à la connaissance d'un public qui ignorait tout désormais de l'invention de Gutenberg, grâce à laquelle avaient été imprimés tous les ouvrages publiés en occident pendant plus de quatre cents ans. Nombre d'actions ont été menées en ce sens, de la publication d'ouvrages spécialisés à l'émission de timbres³⁴.



Fig.20: le timbre dessiné par Moretti en 1991 à l'occasion des 350 ans de l'Imprimerie.

II.a.1. Publier

L'Imprimerie nationale produit des livres. C'est donc ce support qui est le premier choisi pour valoriser le rôle, le travail et le patrimoine de l'Imprimerie nationale. De tels ouvrages sont des mines d'informations encore aujourd'hui et ce sont eux qui ont servi de documentation de base à la réalisation de ce dossier. Trois livres nous ont servis principalement, représentant chacun une époque différente : le début du siècle, avec l'ouvrage d'Arthur Christian intitulé *Début de l'Imprimerie en France, l'Imprimerie nationale, l'Hôtel de Rohan* (1905) ; les années soixante-dix, avec le grand et beau livre intitulé *L'Art du livre à l'Imprimerie nationale* (1973) ; enfin les années 1990, avec l'ouvrage intitulé *Les caractères de l'Imprimerie nationale* (1990).

Ces publications diffèrent fortement par leur apparence et leur contenu, mais chacune représente, à sa façon, le savoir-faire de l'Imprimerie nationale. En effet, ouvrages documentaires offrant au lecteur un contenu riche et dense en information, ces livres sont également de « beaux livres » illustrant de manière concrète ce que le texte qu'ils renferment explique au fil des pages. C'est là un point important : la mise en valeur du savoir-faire des employés de l'Imprimerie nationale passe d'abord par la diffusion de leurs productions, que chacun peut prendre en main et observer « sous toutes les coutures ».

Parmi les premiers livres consacrés à l'Imprimerie nationale et destinés au « grand public » (notion qui mériterait d'être mieux précisée par une étude particulière) se trouve l'ouvrage que les

³³ Cité par Paul-Marie Grinevald dans *Les Caractères de l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 25.

³⁴ A l'occasion du 350ème anniversaire de l'Imprimerie nationale, un timbre dessiné par Raymond Moretti fut mis en vente le 15 avril 1991. Voir *Le Monde* du 6 avril 1991, p. 28.

éditeurs parisiens G. Roustan et H. Champion ont publié en 1905. Cet ouvrage d'Arthur Christian, alors directeur de l'Imprimerie nationale, rassemble en fait trois exposés intitulés respectivement *Début de l'Imprimerie en France*, *L'Imprimerie nationale* et *l'Hôtel de Rohan*. Le premier de ces exposés ne concerne pas l'Imprimerie nationale, puisqu'il porte sur l'imprimerie en France de l'atelier de la Sorbonne (1470) à la création de l'Imprimerie royale en 1640³⁵. Le deuxième relate les grandes lignes de l'histoire de l'Imprimerie nationale, depuis sa création jusqu'à la période la plus contemporaine de l'ouvrage. Enfin, la troisième partie est consacrée à l'histoire « architecturale » de l'hôtel de Rohan.

Il s'agit d'un volume de 340 pages, de taille moyenne (28,5 cm de hauteur sur 20 cm de large), broché, à la couverture marron relativement sobre. On l'a vu, l'ouvrage n'est pas édité par l'Imprimerie nationale mais par deux éditeurs indépendants : le célèbre Honoré Champion et son collègue G. Roustan. Cela explique peut-être l'apparence relativement commune de l'ouvrage, notamment la sobriété de sa couverture et de sa reliure (qui n'est en fait qu'une simple brochure). Cet ouvrage n'en est pas moins une véritable œuvre de valorisation du travail de l'Imprimerie nationale. D'abord parce qu'un tiers de son texte expose les grandes lignes de l'histoire de l'institution. Mais surtout parce que sa mise en page et en image est une illustration permanente de son patrimoine. Ainsi, chaque partie de l'ouvrage est composée avec des caractères issus des collections de l'Imprimerie nationale, depuis les *Caractères de l'Université* gravés en 1540 par Claude Garamond (qui composent la préface et divers chapitres de la deuxième partie), jusqu'au Jeaugeon gravé par Hénaffé en 1904, en passant par les *Types de Louis XIV* (1693) ou le *Gothique Christian* (1902). Mais ce qui illustre le mieux cette volonté de mise en valeur de ce patrimoine, c'est qu'en tête de chaque chapitre est précisé la famille de caractères utilisée. Ainsi, exemple parmi tant d'autres, en tête du troisième chapitre de la deuxième partie, il est indiqué « Le présent chapitre a été composé avec les caractères romains désignés sous le nom de *type de Louis XIV* gravés en 1693 par Philippe Grandjean & Jean Alexandre ». De même, toute la deuxième partie, consacrée à l'Imprimerie nationale, est mise en page de la même manière : les pages de droite portent le texte en lui-même, tandis que les pages de gauche présentent de courts textes composés avec les caractères orientaux issus des collections de l'Imprimerie nationale : assyro-babylonien, birman, bougui, grec, runique, latin, sanscrit, vieux persan, etc. Des photographies des ateliers de l'Imprimerie nationale, sur lesquelles figurent les machines et les ouvriers au travail, ponctuent le texte.

On le voit, publié relativement tôt chez des éditeurs indépendants, ce livre est déjà représentatif d'une réelle volonté de valorisation du patrimoine de l'Imprimerie nationale.

Presque soixante-dix ans plus tard, en 1973, l'Imprimerie nationale publie un ouvrage spectaculaire, célébrant le travail de l'institution ainsi que son patrimoine, et qui porte un titre évocateur : *L'art du livre à l'Imprimerie nationale*, sous-titré « Cinq siècles de typographie officielle ». Spectaculaire, l'ouvrage l'est par son aspect physique (il s'agit d'un grand in-quarto, mesurant trente-trois centimètres de hauteur sur vingt-cinq de largeur) ; mais aussi par son contenu : dix-sept auteurs, parmi les personnes les plus compétentes (comme Henri-Jean Martin, grand spécialiste de l'histoire du livre, ou Pierre Marot, directeur honoraire de l'École des Chartes) ont

³⁵ Cf. introduction du présent dossier.

rédigé les différents articles qui, mis bout à bout, dressent un portrait historique, patrimonial et éditorial de l'Imprimerie nationale depuis ses origines jusqu'au xx^e siècle.

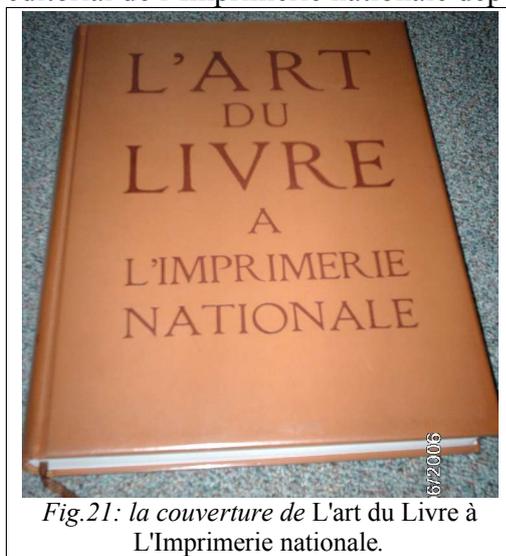


Fig.21: la couverture de L'art du Livre à L'Imprimerie nationale.

L'ouvrage est richement illustré, aussi bien en noir et blanc qu'en couleurs. On y trouve des reproductions de planches de *l'Encyclopédie* comme de lettres manuscrites des graveurs célèbres, ou des portraits des premiers imprimeurs. L'achevé d'imprimé mentionne un tirage à 5 000 exemplaires numérotés sur vélin d'édition de 125 grammes, et cent exemplaires hors commerce numérotés en chiffres romains sur vélin d'arches pur chiffon de 160 grammes. L'impression des textes, composés entièrement à la main, est réalisée sur les presses typographiques de l'Imprimerie, tandis que les illustrations sont imprimées en offset. On le comprend, un tel objet constitue en lui-même une valorisation des compétences de l'Imprimerie nationale,

illustrant à la fois les techniques ancestrales (composition à la main) et les techniques modernes (offset), tout en satisfaisant les exigences des bibliophiles (tirage limité, impression sur grand papier, etc.).

L'ouvrage s'ouvre sur une préface de Julien Cain, administrateur général de la Bibliothèque nationale, à laquelle succède un texte de Raymond Blanchot, ancien directeur de l'Imprimerie nationale, qui relate l'histoire linéaire de l'Imprimerie nationale, suivant fidèlement la chronologie. Puis viennent des articles qui éclairent plus particulièrement un point précis, depuis « l'Atelier de la Sorbonne » par Jeanne Veyrin-Forner (conservatrice à la Bibliothèque nationale) jusqu'à « La photocomposition et l'ordinateur » par Paul Traband, chef de la composition programmée à l'Imprimerie nationale. Des points concernant l'aspect historique sont bien évidemment abordés (« L'État et le livre au temps de Richelieu »), mais aussi des éléments relatifs au patrimoine technique (« les Grecs du Roi », « Les caractères de Savary de Brèves », « Les caractères chinois de Fourmont », « la photocomposition et l'ordinateur », etc.) ou au rôle éditorial de l'Imprimerie nationale (« les livres de fêtes et la propagande officielle », « l'œuvre de Buffon », « Description de l'Égypte », « les Grandes collections savantes », etc.).

On le voit, cet ouvrage constitue une sorte d'« encyclopédie de l'Imprimerie nationale », fournissant une synthèse au grand public et des études plus approfondies aux spécialistes ; il révèle parfaitement la volonté de mettre en valeur aussi bien le rôle historique que le patrimoine de l'Imprimerie nationale.

Enfin, le dernier ouvrage « grand public » participant à cette œuvre de valorisation de l'Imprimerie nationale est publié en 1990 et s'intitule *Les caractères de l'Imprimerie nationale*. Entièrement consacré au patrimoine historique de l'institution, il est révélateur d'une époque différente, époque à laquelle on ne se fait déjà plus d'illusion sur le rôle à venir de l'Imprimerie nationale : le temps de la publication des grandes œuvres scientifiques ou historiques semble d'ores et déjà révolu, et le principal rapport de l'Imprimerie nationale avec le monde scientifique semble résider dans sa fonction de conservation.

L'ouvrage est donc exclusivement consacré à la présentation des caractères de l'Imprimerie nationale. C'est ainsi que Roland Fiszal, directeur de l'établissement, le définit :

« Le livre des *Caractères de l'Imprimerie nationale* est une invitation au voyage. Au long des millénaires et des continents y défilent les merveilles des écritures hittite, mandchoue, khmère ou birmane, grecque et cyrillique, les cunéiformes, les idéogrammes... tandis que les Graveurs du Roi, Garamont, Grandjean, Luce, et leurs successeurs, Marcellin Legrand, Hénaffé, Gauthier - perpétuent la tradition sans faille des caractères latins exclusifs de l'Imprimerie nationale, d'une harmonie rigoureuse, héritée de la calligraphie³⁶ »

Le livre comprend l'essai d'Etiemble intitulé « De l'écriture », suivi immédiatement d'un bref historique par Paul-Marie Grinevald, conservateur à l'Imprimerie nationale. Mais ces deux textes ne constituent qu'une introduction à l'ouvrage proprement dit. En effet, le livre comporte deux grandes parties : la première est une anthologie de la littérature française composée avec les différents caractères français conservés à l'Imprimerie nationale, illustrant la variété des polices et des corps disponibles, et permettant au lecteur d'admirer les célèbres caractères Garamont, Jaugeon, Grandjean, Luce, Gauthier, etc. La deuxième partie de l'ouvrage présente les différents caractères étrangers : hiéroglyphes, palmyrénien, éthiopien, javanais, khmer, copte, etc. Il s'agit donc véritablement d'un ouvrage présentant le patrimoine de l'Imprimerie nationale au grand public.

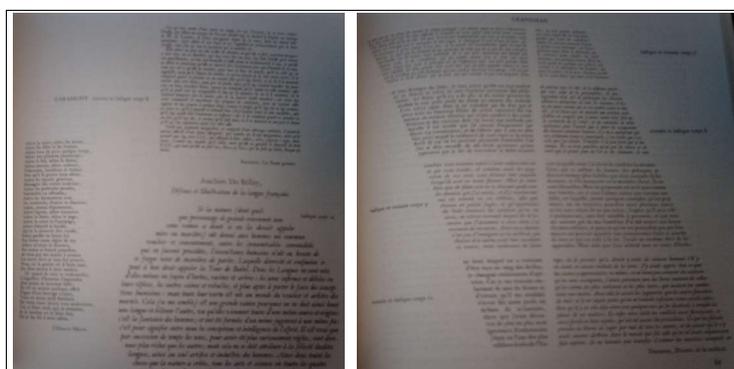


Fig.23: Deux exemples de la mise en page des Caractères de l'Imprimerie nationale .

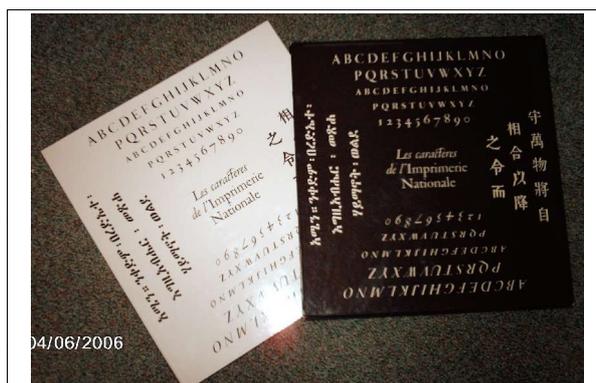


Fig.22: Les Caractères de l'Imprimerie nationale, et son coffret noir.

Ce livre, comme ceux précédemment présentés, est également une démonstration du savoir-faire des employés de l'Imprimerie nationale. une fois encore il s'agit d'un « beau livre » : in-quarto carré d'environ 25 cm de côté, entièrement composé à la main, imprimé à 10 000 exemplaires, dont 1000 reliés (les autres sont brochés). Sa couverture, blanche, présente différents caractères imprimés à l'encre noire, tandis que

³⁶ Avant propos de R. Fiszal, in *Les Caractères de l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 9.

l'ouvrage se glisse dans un coffret noir où sont imprimés les mêmes caractères en blanc (le coffret constitue en quelque sorte le « négatif » de la couverture). L'ensemble constitue un objet d'une grande élégance. Mais le point le plus représentatif du savoir-faire de l'Imprimerie nationale réside dans la composition de l'ouvrage. Les textes de l'anthologie présentés dans les différentes polices de caractères sont généralement des grands textes classiques (Du Bellay, Boileau, Voltaire, Pascal, Rousseau, etc.), mais leur mise en page est tout à fait contemporaine, les textes étant disposés avec une « fantaisie » mûrement réfléchie : on a ainsi des paragraphes coupés de diagonales blanches, d'autres ayant une forme sphérique, etc. Enfin, l'ouvrage est ponctué par quelques belles photographies de poinçons ou de types.

II.a.2. Montrer

La volonté de mise en valeur du patrimoine de l'Imprimerie nationale est passée également par l'opportunité offerte au public de voir ces richesses de ses propres yeux. On a eu ainsi plusieurs occasions d'admirer ce patrimoine.

En 1951, la Bibliothèque nationale accueille une exposition intitulée *L'Art du Livre à l'Imprimerie nationale* (titre qui sera repris par l'ouvrage publié en 1973³⁷). L'exposition, suivant l'ordre chronologique, retrace l'histoire de l'Imprimerie nationale en offrant aux yeux du public quatre cent quatre pièces issues de diverses collections publiques et privées³⁸. La plupart de ces pièces sont évidemment des ouvrages publiés par l'Imprimerie nationale au cours de son histoire. Figurent ainsi dans le catalogue divers livres en français ou en langue étrangère, du *Code Napoléon* aux ouvrages de littérature classique, en passant par des ouvrages en caractères orientaux. Mais d'autres types de pièces trouvent aussi leur place dans le catalogue de l'exposition : bustes et portraits des personnages importants (Richelieu, Anisson, Arthur Christian, etc.), médailles et pièces de monnaies, cartes et plans divers, lettres autographes, etc. On exhibe également les pièces les plus célèbres : ainsi, les célèbres poinçons des « Grecs du Roi » (référence 56 du catalogue) gravés par Garamont, ou ceux des « types du Roi » (référence 171) gravés par Grandjean, ou encore les poinçons de la « Gothique Christian » gravés par Hénaffe en 1902. Cette exposition de 1951 est ainsi l'occasion pour le public de voir directement les pièces uniques.

Mais cette volonté de présenter au public le patrimoine de l'Imprimerie nationale s'est aussi manifestée par la possibilité accordée aux curieux d'en visiter les bâtiments, rue de la Convention. Ainsi, dans un *Guide Bleu* (Hachette) de Paris, datant de 1979, on peut lire :

« On visite l'Imprimerie nationale chaque jeudi à 14 h 30, sur autorisation accordée par la direction (écrire assez longtemps à l'avance) ; durée de la visite, 2 h environ. - Les visiteurs sont conduits à travers les ateliers et ils peuvent ainsi se rendre compte, en débutant par la fabrication des caractères, de toute la main-d'œuvre que nécessitent les impressions jusqu'à l'achèvement d'un volume³⁹ ».

On peut également noter qu'à l'occasion des journées européennes du patrimoine, l'Imprimerie nationale a ouvert gratuitement au public ses ateliers de l'estampe et de la typographie.

³⁷ Voir section II.a.1. ci-dessus

³⁸ cf. le catalogue de l'exposition: *L'art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1951.

³⁹ *Paris, hauts de Seine, Seine Saint-Denis, Val de Marne*, Paris, Hachette, les Guides Bleus, 1979, p. 628

Enfin, la question de la création d'un musée de l'imprimerie a été très souvent débattue. En effet, la France ne possède que deux musées de taille relativement importante consacrés à l'Imprimerie : celui de Lyon et celui de Nantes. Mais aucun de ces deux musées n'a l'importance des grands musées européens comme le musée Plantin à Anvers ou le musée Gutenberg à Mayence. Rappelons qu'après l'Allemagne et l'Italie, la France fut le premier pays d'Europe à accueillir des presses à imprimer, et que l'imprimeur Plantin, qui donne son nom au musée cité ci-dessus est un imprimeur français émigré à Anvers. Rappelons aussi que le rôle majeur joué par la France dans l'histoire du livre en Europe. L'absence d'un musée de l'imprimerie d'importance européenne en France a provoqué de grands débats, et nombre de personnes ont pris ouvertement position pour sa création. L'association Garamonpatrimoine en dresse ainsi la liste⁴⁰ :

- 1790** – François de Neufchateau demande un musée de la typographie.
- 1805** – Jean-Joseph Marcel demande un musée de la typographie.
- 1830** – Firmin Didot réclame un musée de la typographie.
- 1866** – Auguste Bernard : projet de musée typographique à l'Imprimerie Impériale.
- 1894** – Projet de Musée du livre à l'École Estienne.
- 1895** – Arnold Muller, projet de Musée national de l'imprimerie.
- 1902** – Alexis Lahure prévoit un musée, une bibliothèque et une salle de conférences dans la future Imprimerie nationale.
- 1951** – Raymond Blanchot milite pour un atelier de l'écriture émanation de l'Imprimerie nationale.
- 1980** – Création du CERT (Centre d'étude et de recherche typographiques) et de l'ANCT (Atelier national de création typographique).
- 1993** – Jérôme Peignot et Anne-Marie Christin, rapport de la Mission sur l'écriture, la calligraphie et la typographie.
- 1995-2000**
 - Projet de musée à Lamotte-Beuvron,
 - projet de la collection Pozzoli à Malesherbes,
 - projet de musée d'imprimerie à Clermont-Ferrand/Chamalières,
 - projet de musée de la Cité de la presse,
 - projet Toubon de Cité des industries et arts graphiques (Paris XIIIe).
- 1999** – Audit de Anne-Marie Christin et de Béatrice Fraenkel.
- 2000** – Paul-Marie Grinevald, Rapport pour un Conservatoire national de la typographie.
- 2001** – David Mus soumet le rapport du Comité pour le Conservatoire du livre au président de la République et aux ministres concernés.

Malgré ces volontés, le projet d'un grand musée français de l'imprimerie, dans lequel le patrimoine de l'Imprimerie nationale trouverait sa place, est jusqu'à présent resté lettre morte.

Ainsi, de nombreux efforts pour mettre en valeur le patrimoine de l'Imprimerie nationale ont été entrepris à travers diverses publications et une réelle volonté de l'exposer aux regards du public. Mais depuis les années 1990, l'Imprimerie nationale traverse une réelle crise, qui met en danger la bonne préservation de ce patrimoine.

⁴⁰ Page 12 du *Dossier Garamonpatrimoine* (www.garamonpatrimoine.org/garamonpatrimoine.pdf)

II.b. La crise du XXI^e siècle

II.b.1. Prémices à la crise : la réforme de 1993

En 1993, vieille de plus de trois cent cinquante ans, l'Imprimerie nationale doit être réformée : les directives européennes portant sur les marchés publics stipulent en effet que seuls les documents intéressant l'ordre public ou la sécurité de l'État (cartes d'identité, visas, etc.) peuvent faire l'objet d'un privilège d'impression ; or ces tâches ne représentent plus que 4 % du chiffre d'affaire de l'Imprimerie nationale. À cela s'ajoute le fait que la Poste et France-Télécom, ses deux principaux clients (42 % du chiffre d'affaire), récemment transformés en « exploitants publics », ne sont plus obligés de recourir à ses services. Il s'agit donc pour M. Nicolas Sarkozy, alors ministre du budget, de « transformer cette administration centrale en une entreprise non seulement moderne et compétitive, ce qui a déjà été accompli, mais aussi juridiquement habilitée à conquérir de nouveaux marchés⁴¹ ».

Le mardi 19 octobre 1993, par 280 voix contre 88, le Sénat adopte le projet de loi relatif à l'Imprimerie nationale. Un mois plus tard, le vendredi 19 novembre, la loi est votée par l'Assemblée nationale. Il s'agit de transformer l'Imprimerie nationale, qui est alors une dépendance du ministère du budget, en une société anonyme dont le capital est détenu à 100 % par l'État.

La loi étant votée, l'Imprimerie nationale entre donc dans une importante phase de transformation avec la « création d'un service marketing, de cinq agences commerciales (Douai et Evry, où sont installées les deux usines de l'Imprimerie, Lyon, Nantes, Strasbourg) afin de répondre aux commandes publiques en province⁴² ». Le 11 mars 1994, par décret du président de la République, Jean-Claude Saffache, qui était directeur de l'Imprimerie nationale depuis 1992, est promu PDG.

Reste le problème du statut des deux mille employés de l'Imprimerie nationale. La loi adoptée prévoit que les salariés en fonction au 31 décembre 1993 conservent leur statut de fonctionnaire et les droits que comporte ce statut, tandis que les employés recrutés depuis le 1^{er} janvier 1994 sont soumis au droit commun. « Autant dire que, dans les faits, le corps des fonctionnaires de l'Imprimerie nationale est en voie d'extinction.⁴³ »

La réforme adoptée en 1993 semble être plutôt bien passée au sein de l'établissement, puisqu'aucun mouvement de grève n'est rapporté par la presse de l'époque. Elle n'en constitue pas moins les prémices de la crise qui va frapper l'entreprise au début du XXI^e siècle.

⁴¹ Valérie Devillechabrolle, in *Le Monde*, 21 octobre 1993, p. 11.

⁴² Philippe Baverel, « L'Imprimerie nationale fait du commerce » in *Le Monde*, 31 mai 1994, p.6.

⁴³ *Ibid.*

II.b.2. La crise du XXI^e siècle

Le premier article alarmant concernant le patrimoine de l'Imprimerie nationale est publié par *Le Figaro* le 19 octobre 1999 (peut-être n'est-ce qu'une coïncidence, mais remarquons tout de même que c'est le jour anniversaire de l'adoption du projet de loi de 1993 par le Sénat). Dans un article intitulé « Ciel plombé sur un patrimoine unique », Hervé de Saint-Hilaire écrit :

« Les impératifs du rendement menacent une des unités de production de l'Imprimerie nationale parce qu'elle est déficitaire. [...] Les personnels très qualifiés qui œuvrent à l'Imprimerie nationale sont aujourd'hui préoccupés. En effet, l'unité de production qui travaille pour la collection "La Salamandre" ou pour des clients éditeurs extérieurs en liaison avec des artistes tels Bazaine, Bradley, Cortot, Dado, Moretti, Riopelle, est menacée car ce secteur est déficitaire. Un communiqué de l'ensemble des personnels de l'Atelier du livre soupçonne le ministère des Finances de vouloir rayer d'un trait de plume cette activité.⁴⁴ »

Plus loin, le journaliste rapporte les propos de Jean-Luc Vialla, alors P.D.G. de l'entreprise :

« Moi aussi je suis sensible à la beauté des vieux gestes, aux charmes du plomb et à des savoir-faire ancestraux. Mais je tiens à dire que l'offset et les nouvelles technologies numériques permettent également de fabriquer des livres magnifiques. Et cela de façon plus rapide et plus économique. Dix personnes travaillent dans l'atelier dont vous me parlez, atelier dont le budget de fonctionnement s'élève à dix millions de francs. Convenez qu'il y a là une aberration économique. »

Mais c'est en 2001 que la crise se révèle vraiment : le 11 septembre, le président du Conseil général du Val-de-Marne annonce dans une conférence de presse que l'Imprimerie nationale « pourrait déménager à Choisy-le-Roi (Val-de-Marne) ou à Bobigny (Seine-Saint-Denis) dans deux ans⁴⁵ ». Ce « déménagement » est motivé par l'inadaptation des bâtiments de la rue de la Convention aux techniques de productions modernes que la société anonyme se doit de mettre en œuvre pour être concurrentielle. Mais il signifie également l'abandon de l'important complexe architectural qui occupe le quadrilatère délimité par la rue de la Convention, la rue Gutenberg, la rue de Javel et la rue du Capitaine Ménard, dans le XV^e arrondissement de Paris. Dans un article publié par *Le Monde* le 16 novembre, Emmanuel de Roux écrit :

« Le bâtiment, dont la protection au titre des Monuments historiques (en tout ou partie) est à l'étude, pourra certainement être réutilisé. Reste le secteur patrimonial de l'Imprimerie nationale, dont la mise en valeur est réclamée de toute part. [...] Une partie de cette mémoire survit tant bien que mal avec une vingtaine de personnes, très compétentes, dévouées corps et âme, mais vieillissantes, et peu à peu privées de moyens pour fonctionner comme pour transmettre leur savoir-faire. Or, si celui-ci venait à disparaître, les trésors de l'Imprimerie nationale ne seraient plus que mécaniques rouillées, inutilisables, et monceaux de plombs destinés à moisir dans des caisses poussiéreuses. " L'arrêt des presses et leur mise sous vitrine dans une approche purement muséographique ne seraient qu'un pis-aller, reconnaît Jean-Luc Vialla. Ce patrimoine n'a de valeur que s'il est vivant, s'il reste un lieu de production et de démonstration pour les enseignants, les étudiants et les chercheurs dans le domaine de la création typographique.⁴⁶ " »

⁴⁴ Hervé de Saint-hilaire, « Ciel plombé sur un patrimoine unique » in *Le Figaro*, 19 octobre 1999, p. 15.

⁴⁵ Hervé Guénot, « L'imprimerie nationale va déménager » in *Le Figaro*, 12 septembre 2001, p. 15.

⁴⁶ Emmanuel le Roux, « L'imprimerie nationale confrontée à la sauvegarde de son savoir faire » in *le Monde*, 16 novembre 2001, p. 29.

En 2002, France-Télécom décide de faire imprimer ses annuaires en Espagne : cette activité représentait 40 % du chiffre d'affaire de l'Imprimerie nationale. Les notes de services des ministères sont sous-traitées ou envoyées par courrier électronique : « Fin 2003, le groupe Imprimerie nationale affichait une perte de 105 millions d'euros, obligeant l'État à lui verser une aide de 65 millions.⁴⁷ »

L'Imprimerie nationale doit donc déménager. Le choix du site est important, et les dirigeants y réfléchissent pendant plus de deux ans. Le 7 janvier 2004, le maire de Choisy-le-Roy (Val de Marne) annonce officiellement l'installation dans sa ville de l'Imprimerie nationale. Choisy-le-Roy doit accueillir « l'impression feuilles » (brochures, magazines, documents administratifs) et les « concours » (sujets d'examens et de concours), soit plus de 80 % de l'activité, et près de trois cents employés. Le reste des activités doit être délocalisé sur plusieurs sites. L'ancien terrain de quatre hectares qu'occupait l'Imprimerie nationale, rue de la Convention, est acheté pour une centaine de millions d'euros au fond américain d'investissement Carlyle.

En 2004, on apprend que 510 emplois devront être supprimés d'ici à 2006. Le 9 octobre 2004, à Douai, 700 personnes manifestent « pour protester contre un plan de restructuration de l'Imprimerie nationale, qui touche ce site nordique. [...] Selon les syndicats de l'Imprimerie nationale, 260 postes seront supprimés, sur les 590 que compte l'usine de Douai⁴⁸ ». Le 17 décembre 2004, les employés parisiens se mettent en grève. Le 29 octobre 2005, le P.D.G de l'Imprimerie nationale, Loïc de la Cochetière, est séquestré pendant plus de six heures à la mairie de Flers-en-Escrebieux, dans le Nord, par des élus et des salariés, en protestation contre l'attribution du marché des passeports sécurisés à une société privée⁴⁹.

Mais face à ce démantèlement de l'institution séculaire que certains considèrent comme une menace pour son patrimoine, des hommes et des femmes se mobilisent.

⁴⁷ Sonya Faure, « Une page se tourne à l'Imprimerie nationale » in *Libération*, 5 août 2004, p. 19.

⁴⁸ "Imprimerie nationale: le Nord se mobilise », in *Le Figaro*, 11 octobre 2004.

⁴⁹ On a appris récemment l'abandon de cette attribution: l'Imprimerie nationale conserve donc finalement la fabrication des passeports électronique.

II.c. La mobilisation

II.c.1. Les acteurs

Dès le début des années 2000, alors que les problèmes surgissent, un « Comité pour un conservatoire du livre » est créé. Animé par David Mus, il comprend des hommes de lettres comme Yves Bonnefoy, Alain Veinstein, tous deux poètes, Jérôme Peignot, romancier ou Paul-Marie Grinevald, bibliothécaire de l'Imprimerie nationale. Le comité se réunit au café *le Saint-Christophe* face aux bâtiments de l'Imprimerie nationale, rue de la Convention⁵⁰. Il propose de dissocier l'activité commerciale de l'entreprise et son activité patrimoniale qui, elle, doit rester à Paris au sein d'un « Conservatoire national du livre », largement ouvert au public. « Le conservatoire aurait trois fonctions majeures : réunir, entretenir et exposer au public les collections de documents et de machines relatives au patrimoine et à l'histoire du livre ; éveiller le public aux arts du livre et former les jeunes générations ; assurer la relève technique en encourageant la recherche - le conservatoire pourrait être flanqué d'un centre de design graphique contemporain ainsi que d'un atelier de restauration.⁵¹ » Ce comité n'a qu'une existence éphémère, mais on voit très vite apparaître un autre collectif qui prend un nom symbolique : Garamonpatrimoine.



Fig.24: L'appel à signer la pétition de Garamonpatrimoine..

Garamonpatrimoine est un collectif né au sein de l'association Graphe. Graphe a vu le jour en 1991 sous le nom d'ADAT (Association pour la défense de l'art typographique), et elle a été renommée APAT (Association pour la promotion de l'art typographique) avant de prendre son nom actuel. À l'origine de cette association, on trouve des typographes, inquiets du manque d'intérêt porté à leur métier, qui souhaitent

sensibiliser le public à la typographie traditionnelle alors que la PAO est en plein essor. L'association s'installe sur le *Princess Elizabeth*, un bateau à vapeur et à roue à aubes, ancré au pied du pont Mirabeau, tout prêt de l'Imprimerie nationale. L'association Graphê entend promouvoir la typographie en général. Les problèmes posés par la sauvegarde du patrimoine de l'Imprimerie nationale la touchent donc particulièrement. Garamonpatrimoine émerge de cette association pour ne se consacrer qu'à la question du patrimoine de l'Imprimerie nationale.

C'est André Guillerme qui déclenche la mobilisation Garamonpatrimoine, en publiant dans *Le Monde* du 1er juin 2004 une tribune intitulée « Il faut sauver l'Imprimerie nationale »⁵², dans laquelle il présente la richesse de collections de l'établissement avant de dénoncer « le vide-grenier que l'État, propriétaire, s'apprête à réaliser discrètement d'ici un an ». Pour sa naissance, Garamonpatrimoine s'offre ainsi une pleine page dans l'un des quotidiens les plus lus de France. Le

⁵⁰ Yann Bouvard, Anthony Papalial, « L'Imprimerie nationale est toujours en péril », in *Le Figaro*, 27 juin 2002.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² André Guillerme, « Il faut sauver l'Imprimerie nationale » in *Le Monde*, 1 juin 2004, p.16.

collectif ainsi créé se veut interdisciplinaire, mobilisant aussi bien des chercheurs que des professionnels du livre. On trouve parmi ses membres : Jacques André, directeur de recherche à l'Institut national de recherche en informatique et automatique (INRIA) ; Giordana Charuty, spécialiste d'ethnologie religieuse et co-dirigeante du programme *Pratiques textuelles* du laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative de Nanterre ; Jean-Louis Estève, professeur à l'École supérieure Estienne des arts et industries graphiques ; Paul-Marie Grinevald, responsable de la Bibliothèque historique du ministère de l'Économie des finances et de l'Industrie, ancien conservateur de la bibliothèque de l'imprimerie nationale ; André Guillaume, professeur d'histoire des techniques au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM) ; Alain Joly, directeur artistique et graphiste, ancien élève de l'école Estienne ; et Christian Paput, maître-graveur au cabinet des poinçons (retraité), enseignant à l'école Estienne.

II.c.2. Les actions

Garamonpatrimoine est l'acteur le plus évident de la mobilisation. En avril 2005, une pétition pour la sauvegarde des collections de l'Imprimerie, réunissant 21 500 signatures dont plus du quart venait de l'étranger, a été remise au président de la République française. Cette action est la plus médiatique que le collectif ait menée à bien, mais ce n'est pas, loin s'en faut, la seule. Lorsque nous avons posé la question de l'actualité du collectif à Alain Joly, sa réponse a été la suivante : « Nous continuons notre travail de fourmi, absolument pas spectaculaire, pour obtenir de nouveaux contacts, maintenir ceux qui ont été pris. Travailler à convaincre tous ces gens... »

Car l'essentiel des activités du collectif consiste en des prises de contacts. Contacts avec le grand public dans un but de sensibilisation, par le biais d'internet : le collectif anime un site web (www.garamonpatrimoine.org) qui donne accès à un grand nombre de documents présentant le patrimoine de l'Imprimerie (photographies, descriptions, historique des poinçons, etc.), mais aussi l'actualité du problème. On y trouve également un « dossier Garamonpatrimoine » qui constitue une excellente synthèse de la situation, et l'exposé du projet de Conservatoire de l'Imprimerie, de la Typographie et de l'Écrit (CITÉ)⁵³. Le collectif mène également son action de sensibilisation par le biais des médias plus traditionnels, notamment la presse. On a déjà évoqué la tribune d'André Guillaume publiée dans *Le Monde* du 1er juin 2004 ; on peut également mentionner de nombreux autres articles parus dans *Libération* (5 août 2004), *L'Humanité* (16 septembre 2004, 23 octobre 2004, 15 avril 2005, etc.), *L'Express* (9 août 2004), *Télérama* (29 décembre 2004), *Le Parisien* (8 janvier 2005), *Le Pèlerin magazine* (4 août 2005), *Elle décoration* (mars 2006), etc. Les médias audiovisuels participent également à ces opérations de sensibilisation. Ont ainsi consacré des reportages à ce sujet *Radio France Internationale* (4 juin 2004), le Journal télévisé de *TF1* (23 novembre 2004, 11 mai 2005, 2 juin 2005), la chaîne câblée *Odyssée* (13 décembre 2004), *France Inter* (17 décembre 2004, 1er février 2005, 19 décembre 2005), *France Culture* (31 juillet 2005, 19 décembre 2005), etc. La dernière publication « grand public » importante consiste en un long article d'Élisabeth Badinter, Yves Bonnefoy, Roger Chartier, Jacques Rigaud, Bernard Stiegler et Michel Tardieu intitulé « la Typographie en danger » et publié dans les pages Rebond du journal *Libération* du 16 février 2006.

⁵³ cf. paragraphe II.d.2 du présent dossier.

Mais les opérations de sensibilisation menées par Garamonpatrimoine ne s'adressent pas qu'au grand public. De nombreuses revues spécialisées ont relayé les informations émises par le collectif : *Caractères* (octobre 2004, avril 2005, décembre 2005), *Historia* (octobre 2004), *Arts et Métiers du Livre* (décembre 2004), *Le Magazine du Bibliophile* (décembre 2004), *Archéologie industrielle en France* (décembre 2004, juin 2005), *UNSA magazine* (mars 2005), *La revue du Bibliophile* (mai 2005)⁵⁴. Des contacts ont également été pris avec les « officiels » susceptibles d'intervenir en faveur du projet CITÉ : les responsables politiques de Seine-Saint-Denis, le ministère des Finances, le ministère de la Culture, l'École Estienne, la direction de l'Imprimerie nationale, les responsables du projet de Maison de l'Illustration, etc. À la question « quelles réponses vous ont été apportées ? », Alain Joly nous répondait « Un intérêt des ministères, un très grand intérêt de la part d'Estienne, une incorporation officielle dans le projet de faisabilité de la Maison de l'Illustration. » La réponse est toutefois moins optimiste lorsque l'on demande quel regard porte la direction de l'Imprimerie nationale sur le collectif Garamonpatrimoine : « mitigé car le p.-d.g. est d'une personnalité complexe. Intéressé sans doute au début, partiellement hostile après la parution de l'article du Monde qui n'était pas tendre pour l'IN, avec un regain d'intérêt aujourd'hui semble-t-il... »

On le voit, le collectif Garamonpatrimoine met tout en œuvre pour sensibiliser à la fois le « grand public » et les professionnels. Différentes solutions sont ainsi proposées de part et d'autre pour résoudre le problème.

⁵⁴ Une liste des tous les articles, documentaires et reportages consacrés à la question est disponible sur www.garamonpatrimoine.org

II.d. Les projets : quel avenir pour le patrimoine ?

II.d.1. Le projet « officiel » du groupe Imprimerie nationale S.A.

L'Imprimerie nationale a bien conscience de la valeur de son patrimoine, et les différents directeurs ont affirmé qu'ils faisaient leur possible pour le préserver et le mettre en valeur. Les dirigeants du groupe Imprimerie nationale S.A. ont donc fait une proposition.

En juin 2004, suite à la publication dans *Le Monde* de la tribune d'André Guillerme⁵⁵, Loïc Lenoir de la Cochetière, directeur de l'Imprimerie nationale depuis 2003, fait paraître un droit de réponse, dans lequel on peut lire :

« Ni « vide-grenier », ni « grande braderie », ni « jeu de Lego », mais un effort patient - bien difficile, il est vrai, en période de rigueur budgétaire généralisée - de la part de la direction de l'Imprimerie nationale pour tenter de fédérer d'éventuelles contributions des différents ministères concernés, des collectivités locales et d'entreprises du secteur graphique au sein d'un groupement d'intérêt public - car le temps presse, en effet, et l'intérêt public est bien en jeu⁵⁶ ».

Dans ce texte, le directeur de l'Imprimerie nationale ne donne pas plus de détails. Il laisse à ses réflexions le temps de mûrir, et ce n'est que trois mois plus tard qu'il développe son projet dans une interview accordée au *Figaro*⁵⁷. Il commence par rappeler son attachement à l'institution et la bonne volonté de l'entreprise en affirmant qu'« il n'est pas question d'arrêter la production d'ateliers ancestraux qui constituent un conservatoire d'arts uniques en Europe. Nous avons recruté deux jeunes apprentis, en cours de formation. » Immédiatement après, une première définition du projet est esquissée : « Auparavant, seuls quelques privilégiés pouvaient voir l'Atelier. Mais personne n'a jamais eu accès ni au Cabinet des Poinçons ni à la bibliothèque. Or, aujourd'hui, j'ai la ferme intention de faire de l'ensemble de ce patrimoine un musée vivant, donc accessible à tous. »

« Il s'agit donc pour l'Imprimerie nationale de créer un « musée vivant », dans lequel les machines ne reposent pas derrière des vitrines, mais sont encore en action. Le **Musée du Livre d'art et de l'Estampe** (nom donné par Loïc Lenoir de la Cochetière) ne sera pas directement affilié au groupe Imprimerie nationale S.A. Il devra avoir « une structure juridique indépendante, dans laquelle l'Imprimerie nationale sera majoritaire ». Le directeur de l'entreprise souhaiterait y associer le ministère de la Culture et l'Éducation nationale, les conseils général et régional et la commune qui abritera le musée, mais aussi des partenaires privés : éditeurs, papetiers, etc. À l'évocation du problème de la rentabilité, le directeur de l'entreprise répond : « Notre volonté est de maintenir l'excellence et de réduire les déficits au maximum. Cela passera par la mise en place d'un plan marketing et de produits dérivés. »

⁵⁵ André Guillerme, « Il faut sauver l'Imprimerie nationale » in *Le Monde*, 1 juin 2004, p. 16.

⁵⁶ Loïc Lenoir de la Cochetière, « Une lettre de l'Imprimerie nationale » in *Le Monde*, 19 juin 2004, p. 17.

⁵⁷ Justine Ducharme, « L'Atelier historique de l'Imprimerie nationale va ouvrir au public » in *Le Figaro*, 23 septembre 2004, p. 28.

Mais ce projet ne fait pas l'unanimité. En effet, le collectif Garamonpatrimoine considère ces propositions comme insuffisantes. Plusieurs arguments sont avancés dans le dossier Garamonpatrimoine⁵⁸ : tout d'abord, le collectif considère comme anormal que les solutions pour résoudre les problèmes reposent uniquement sur une entreprise commerciale et sur le Ministère des Finances, alors qu'elle verrait là le rôle d'un « administrateur qui en référerait aux ministères de la Culture et à celui de l'Éducation nationale. » Autre argument avancé, le fait que le projet se limite à « un atelier d'art flanqué d'un musée », sans que l'enseignement, la formation ou la recherche soient pris en charge. Aux yeux du collectif « il s'agit bien d'un projet *a minima* ».

II.d.2. Le projet CITE

Pour que ces critiques vis-à-vis du projet de l'Imprimerie nationale aient une crédibilité, le collectif Garamonpatrimoine devait bien faire des propositions concrètes. Ces propositions ont finalement débouché sur l'élaboration d'un projet : le projet d'un **Conservatoire de l'Imprimerie, de la Typographie et de l'Écrit (Cité)**.

Le terme « conservatoire » est le terme clef de ce projet. Il en définit les objectifs. Un conservatoire est en effet un établissement visant au maintien de la tradition dans un art. Il a donc un rôle de conservation du patrimoine, mais également d'enseignement de l'art et de la technique. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'idée de *conservatoire de musique*, ou du *Conservatoire national des Arts et métiers* (CNAM) ; c'est également en ce sens qu'il faut envisager le CITE.

« À la fois art et technique, la typographie est vue ici comme un *melting-pot* (il suffit de penser aux multiples façons de voir un caractère) de matières donc de métiers⁵⁹ ». L'objectif de ce projet est de faire cohabiter tous les métiers de l'écrit en une même structure.

Organisation générale

Le Cité doit répondre à cinq missions : formation, recherche, conservation du patrimoine matériel et des savoir-faire, diffusion de la culture artistique et technique, production et services en arts graphiques. Une organisation en cinq divisions, correspondant chacune à une mission, est donc proposée.

La fabrication d'un livre passe par plusieurs étapes bien définies : écriture (texte), gravure (poinçons, images, etc.), fonderie, mise en page (composition, disposition, impression, pliage), reliure, etc. À chacune de ces étapes correspondraient un ou plusieurs ateliers. « Malgré leurs noms, ces ateliers ne sont pas liés à une technique précise. Ainsi l'atelier *gravure* comprend-il la gravure en relief pour gaufrage, celle des poinçons mais aussi la commande des machines numériques à graver et le dessin de caractères par ordinateur. Enfin, et surtout, deux autres *ateliers* sont mis dans cette catégorie, bien que de nature un peu différente : bibliothèque, musée⁶⁰ ».

⁵⁸ <http://www.garamonpatrimoine.org/garamonpatrimoine.pdf>

⁵⁹ Présentation du projet Cité: www.garamonpatrimoine.org/projet_cite.pdf

⁶⁰ *ibid.*

« Le CITÉ peut donc être vu comme une matrice transversale selon deux dimensions » :

	← Ateliers →							
Missions ↓	1	2	n
Formation								
Recherche								
Conservation								
Diffusion								
Production								

Cette structure montre que chaque atelier formation, de recherche, de production, etc. concerne les divers ateliers.

Les divisions.

Le Cité s'organiserait donc en cinq divisions.

La première division, la division de Formation, comprendrait trois volets : la formation « longue », fondée sur un enseignement théorique et pratique, en association avec l'école Estienne. Cela impliquerait que le Cité ait un statut universitaire. La formation permanente « au long de la vie » aurait pour mission de préserver le savoir-faire des professionnels en leur apportant un complément de connaissances. Enfin, la recherche devrait également être présente dans le processus de formation, avec notamment l'organisation de séminaires, de colloques, de cycles de conférences, etc.

La deuxième division est la division « Recherche ». Le Cité doit en effet être un lieu d'accueil pour les chercheurs en histoire de la typographie et du livre, mais aussi pour ce qui concerne « le dessin de la lettre, la mise en page, la lisibilité et la psychophysiologie de la perception, l'ergonomie, l'écrit en général (tant dans une approche linguistique que d'anthropologie sociale ou cognitive), mais encore toute la « machinerie » des fontes informatiques ou les didacticiels et simulateurs de machines, etc.⁶¹ » Les fonds de l'Imprimerie nationale (bibliothèque, poinçons, etc.) devront être accessibles aux chercheurs. Le Cité devrait être reconnu comme ayant un statut universitaire, ou associé à une université ou à une grande école.

La division « conservation » devrait dépasser le stade du simple « musée » : il s'agit de montrer le patrimoine, mais aussi de l'utiliser (dans la mesure du possible) pour le montrer « en action » au public. Cette division doit être ouverte sur l'avenir et sur les techniques modernes de restauration, de muséographie et d'inventaire.

La diffusion doit passer par une division « grand public » : un espace « donnant sur quelques mètres carrés un panorama de ce qu'est la lettre, la typographie, le livre⁶² » doit en effet être consacré à l'initiation des curieux. Afin que le monde de la typographie « professionnelle » ne perde pas le lien avec le public, « il est important que le cahier des charges de l'organisation architecturale de CITÉ prévoit (comme cela se fait dans des usines modernes, y compris des imprimeries) la

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

possibilité de visites dans des conditions sécuritaires de circulation des visiteurs et des conditions de travail du personnel qui, parfois, peut souffrir de la présence de gens extérieurs.⁶³ »

Enfin, les structures de production doivent répondre à une quadruple finalité : assurer de manière concrète la pérennité des métiers concernés, garantir des formations efficaces, satisfaire la demande du marché, et enfin fournir des ressources propres.

Structure administrative et juridique.

Le Cité aurait un statut d'Établissement public, afin de garantir la non-privatisation du patrimoine conservé. Il devrait également collaborer avec plusieurs ministères, et plusieurs organismes privés ou publics, afin de ne pas dépendre d'une seule institution.

Le collectif Garamonpatrimoine propose une structure juridique du type Établissement public de coopération culturelle (EPCC). Il s'agirait d'un établissement public sans collectivité de rattachement (même si l'État en serait partenaire), qui garanti la sécurité juridique de l'action publique culturelle. La ville de Paris, l'École Estienne et le fonds patrimonial de l'Imprimerie nationale devraient entrer dans cet EPCC, aux côtés du ministère de la Culture et de la Région Ile-de-France.

Le financement du Cité devrait relever de budgets d'origine nationale et européenne. Les ateliers de production et certaines actions de formation assureraient des ressources propres au Cité, en plus des entrées et des ventes de l'espace muséographique.

Enfin, point fondamental : il faudrait au Cité une localisation sur un site unique, rassemblant tout son patrimoine, pour éviter à tout prix la dispersion du patrimoine historique de l'Imprimerie nationale.

⁶³ *Ibid*

En guise de conclusion

Actualité du patrimoine de l'Imprimerie nationale

Avant de quitter le site de la rue de la Convention pour s'installer à Choisy-le-Roi, la direction de l'Imprimerie nationale a séparé du secteur industriel son secteur patrimonial. Ce dernier, baptisé « Atelier du livre d'art et de l'estampe » a été installé au cours de l'été 2005 à Ivry-sur-Seine dans des locaux de 1 000 m² (auxquels s'ajoutent 400 m² en mezzanine). Là se trouvent le Cabinet des poinçons, la bibliothèque historique et l'atelier. Une vingtaine de salariés assurent le fonctionnement de la chaîne typographique complète grâce à l'atelier de fonderie toujours en fonctionnement. Mais la plus grande partie des réserves de caractères, ainsi qu'un grand nombre de machines et une partie de la bibliothèque ont dû être entreposés à Douai. Dans sa *Note de synthèse sur les éléments du dossier au 17 mars 2006*⁶⁴, Garamonpatrimoine écrit : « Ces solutions ne peuvent cependant être que temporaires. Il manque à ce département un vrai projet. D'un point de vue strictement commercial, sa production est faible et il est fortement déficitaire. »

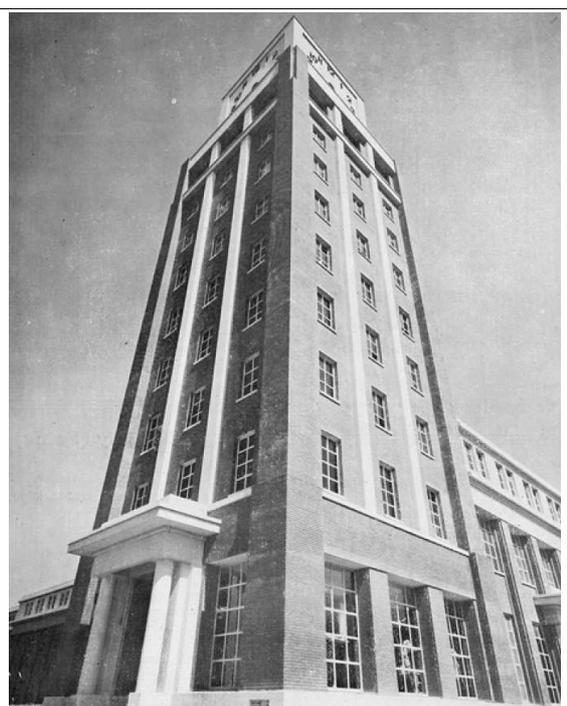


Fig.25: L'Imprimerie de L'Illustration à Bobigny en 1933.

Le Ministère des Finances a confié une mission d'étude sur cette question à un inspecteur général des Finances et à une inspectrice générale des Affaires culturelles, tandis que la Direction du livre et de la lecture (qui dépend du Ministère de la Culture) suit l'avancement du dossier. Le cabinet du ministre de la Culture a imaginé un projet en concertation avec la direction de l'Imprimerie nationale : on profiterait du réaménagement de la bibliothèque de l'Arsenal, qui dépend de la B.n.F., pour regrouper sur ce site la bibliothèque de l'I.N. et le cabinet des poinçons. « Il semble que cela impliquerait la disparition de l'atelier traditionnel » écrit Garamonpatrimoine. « Il s'agit de toute évidence d'un site de taille réduite. Une telle solution privilégierait donc la conservation de ce patrimoine comme archives, avec pour objectif un budget de fonctionnement réduit au minimum et probablement affecté à la BnF ».

Le collectif Garamonpatrimoine tente toujours de promouvoir son projet CITÉ, s'orientant en direction de deux pistes concrètes. Le site de l'ancienne imprimerie de la revue *l'Illustration* est progressivement réhabilité et transformé en campus pour l'Université Paris-13. Un projet de « Maison internationale de L'Illustration » est promu par le Conseil général de Seine-Saint-Denis, la ville de Bobigny et la région Ile-de-France, qui souhaitent inclure le projet CITÉ dans ce cadre. Une

⁶⁴ Disponible sur le site www.garamonpatrimoine.org

étude préliminaire est en cours. L'École Estienne (École supérieure des arts et industries graphiques), rattachée à la ville de Paris, fournit une autre piste possible : elle propose d'accueillir le patrimoine de l'Imprimerie nationale tout en continuant à faire vivre l'atelier du livre en l'associant à ses objectifs pédagogiques avec une triple volonté de formation, de création et de recherche. Deux éléments manquent encore à ce projet pour qu'il aboutisse : l'École doit trouver des locaux plus vastes, et la ville de Paris doit s'engager à ses côtés.

La sauvegarde du patrimoine de l'Imprimerie nationale, y compris le patrimoine « vivant », est donc d'une brûlante actualité. C'est un problème majeur qui engage le maintien de traditions multiséculaires et la sauvegarde d'objets inestimables. Il convient de ne pas confier la résolution de ce problème à la seule Imprimerie nationale, soumise (par son statut de Société anonyme) à des impératifs de rendement incompatibles avec la préservation du patrimoine historique. On peut également se demander s'il est légitime que la conservation des collections de l'Imprimerie soit confiée au ministère des Finances plutôt qu'à celui de la Culture. Le dossier est donc loin d'être clos et risque de connaître encore de nouveaux rebondissements.



Fig.26: La façade principale de l'Imprimerie de L'Illustration à Bobigny en 1933.

ANNEXES

- **Lexique**
- **Quelques exemples des caractères orientaux de l'Imprimerie nationale.**
- **Parcours photographique : le site de la rue de la Convention.**
- **Bibliographie :**
 - 1) **bibliographie commentée.**
 - 2) **liste des articles de périodiques utilisés.**
 - 3) **sources des figures.**

LEXIQUE :

Ce lexique contient le minimum de vocabulaire nécessaire à la compréhension de ce dossier. Ces articles sont tous tirés (parfois abrégés) du Vocabulaire des Arts Graphiques, de la Communication, de la PAO, etc. de Christian Paput, publié en 1997 aux éditions TVSO.

Caractère: le caractère plomb est composé d'un alliage de plomb, d'antimoine et d'étain. Il se caractérise par: la « hauteur en papier », distance (23,56 mm) verticale entre l'œil et le pied de la lettre, l'épaisseur dans le sens verticale de la ligne, dénommée « corps », et la largeur dans le sens de la ligne imprimée, appelée « chasse ».

Casse: sorte de caisse ou de boîte, plate et découverte, composée de deux parties formant ensemble un carré divisé en petites cases qui reçoivent les caractères. C'est dans la casse que le compositeur typographe choisit un à un les caractères pour les aligner sur le composteur. *Bas de casse:* partie inférieure de la casse, plus à la portée du compositeur et qui contient les lettres minuscules ou lettres ordinaires, que l'on nomme aussi pour cette raison lettres du bas de casse. *Haut de casse* (ce terme est rarement employé): partie supérieure de la casse, qui contient les capitales et les signes divers.

Claviste: professionnel chargé de saisir les textes sur un clavier.

Corps: taille d'un caractère (dimension), qui s'exprime en points, allant de la base des jambages au sommet des lettres montantes. Techniquement c'est la hauteur de l'œil du caractère augmentée des talus de tête et de pied, c'est à dire des espace utiles du haut et du bas qui servent à l'interligne.

Imposition: Opération qui consiste à disposer, selon un plan précis, les différentes pages devant être

imprimées ensemble sur la même face d'une feuille de papier. Les pages doivent se retrouver dans l'ordre après pliage et massicotage de la feuille imprimée.

Matrice: Bloc de cuivre embouti avec le poinçon, à l'intérieur duquel le fondeur coule les caractères.

Poinçon typographique: tige d'acier à l'extrémité de laquelle on dessine et l'on grave les lettres ou vignettes en relief et à l'envers. Ce poinçon est durci par un traitement thermique, puis il servira à fabriquer la matrice par son enfoncement en force et à froid dans un bloc de cuivre.

Point typographique: unité de mesure utilisée en imprimerie. En Europe, le point Didot mesure 0,3759 mm. Le point Didot millimétrique n'a pour sa part pratiquement pas été utilisé, il mesurait 0,25 mm. Dans les pays anglo-saxons, le point pica mesure 0,351mm. A l'Imprimerie nationale, le point IN mesure 0,398mm.

Police de caractères: on dit aussi « fonte ». C'est la totalité des caractères (capitales, bas de casse, chiffres, signes de ponctuation, symboles) de même graisse dans une famille donnée.

Style: Attributs de genre, catégorie, romain ou italique, famille de caractères, graisse, dont est doté un texte.

Type: caractère en plomb.

Le site de la rue de la Convention en 1905



fig I : la façade des bâtiments de la rue de la Convention (en construction) en 1905

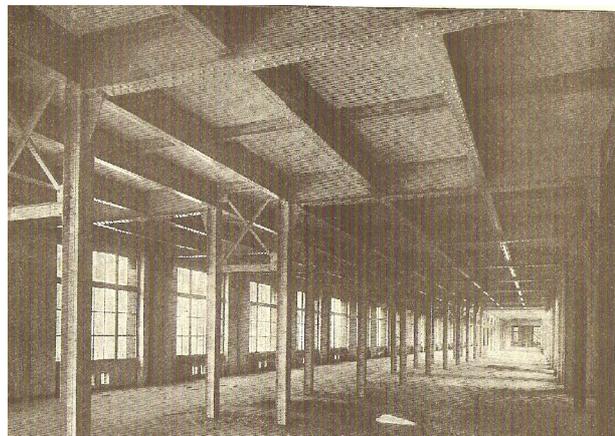


Fig II : atelier de composition en 1905 (en construction).

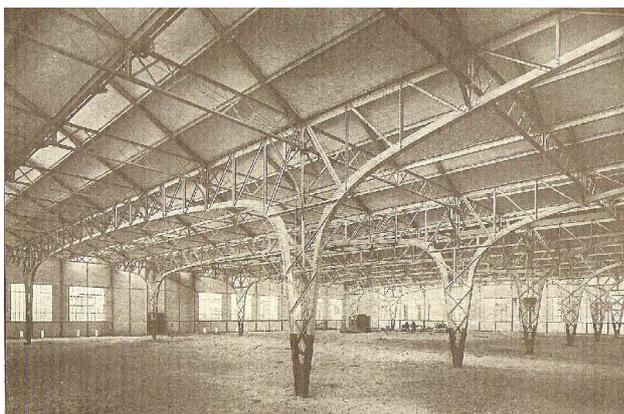


Fig III : hall des machines en 1905 (en construction).



Fig IV : atelier de lithographie et de gravure en 1905 (en construction).

Le site de la rue de la Convention en 2006



fig V: détail de la grille monumentale (février 2006)



Fig VI: les bâtiments vus depuis l'angle de la rue de Javel (février 2006).



Fig VII: les verrières de la façade (février 2006).



Fig VIII: le jardin, où trône le bronze de Gutenberg (février 2006).



Fig IX: La statue de Gutenberg
(© Éric de Chazournes)



Fig X: cent ans après, de nouveau en travaux
(février 2006).

NATURE DES TRAVAUX AUTORISÉS :

Réhabilitation d'un bâtiment principal de R+4 étages et de 2 corps de bâtiments de R+1 étage, à usage d'habitation, de bureau et d'activités avec création de 5 niveaux de sous-sol à usage de stationnement (237 places) et modification des façades.

NATURE DES TRAVAUX AUTORISÉS :

Démolition partielle de planchers, de murs et de toiture d'un bâtiment de 4 étages sur 1 niveau de sous-sol, à usage d'habitation, d'activité et de bureau.

Fig XI: extrait des deux permis de construire apposés
aux murs (février 2006).



Fig XII: aux pieds d'une façade classée au patrimoine
industriel de la France (février 2006).

Bibliographie

1) Bibliographie commentée

Divers ouvrages ont été utilisés ponctuellement pour préciser certains points : ils sont le cas échéant cités dans les notes de bas de page.

Généralités : pour des précisions sur les techniques ou l'histoire du livre :

- Robert BRUN, *Le Livre Français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- Armand ISRAËL (dir.), *Livres d'Art : histoire et techniques*, Paris, Éditions des catalogues raisonnés (en partenariat avec la bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne), 1994.
- Victor LETOUZEY, *La Typographie*, Paris, Presses Universitaires de France (« Que sais-je ? » n° 1101), 1970.
- Gérard MARTIN, *L'Imprimerie*, Paris, Presses Universitaires de France (« Que sais-je ? » n° 1067), 1979.
- Christian PAPUT, *Vocabulaire des Arts Graphiques, de la Communication, de la PAO, etc.*, TVSO éditions, 1997.

Pour l'**introduction**, retraçant l'histoire de l'Imprimerie nationale, on s'est particulièrement servi du texte de Raymond Blanchot, alors directeur de l'Imprimerie nationale, intitulé « Cinq siècles de typographie officielle », qui ouvre le catalogue de l'exposition de 1951 : *L'Art du livre à l'Imprimerie Nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1951, p. 1 à 59. Une version légèrement abrégée de ce texte est reprise dans *L'Art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1973. On s'est aussi beaucoup servi de la synthèse qu'offre Arthur Christian, *Début de l'Imprimerie en France, l'Imprimerie nationale, l'Hôtel de Rohan*, Paris, G. Roustan et H. Champion, 1905.

Pour la **première partie**, présentant le patrimoine l'Imprimerie nationale, d'une manière générale le *Dossier Garamonpatrimoine*, disponible à l'adresse internet www.garamonpatrimoine.org/garamonpatrimoine.pdf, contient de nombreuses informations, notamment les sections 2.B et 2.C (pages 8 et 9) qui fournissent quelques chiffres et une définition des différents métiers de l'Imprimerie nationale.

Plus précisément :

- sur les poinçons et les caractères : *Les Caractères de l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1990 ; divers chapitres de *L'Art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1973.
- sur les machines : les diverses listes de machines disponibles dans le *Dossier Garamonpatrimoine* et dans Arthur Christian, *Début de l'Imprimerie en France, l'Imprimerie nationale, l'Hôtel de Rohan*, Paris, G. Roustan et H. Champion, 1905 ; le parcours photographique d'Éric de Charzournes, présentant par des photographies le patrimoine de l'Imprimerie nationale, disponible sur le site www.garamonpatrimoine.org, donne des références plus précises sur la marque et la date de fabrication des différentes machines, mais pas sur leur fonctionnement.
- sur le patrimoine immobilier : pour l'installation de l'Imprimerie royale au Louvre, le catalogue *L'Art du livre à l'Imprimerie Nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1951 donne quelques informations ; pour

l'hôtel de Rohan, a été utilisée la troisième section de : Arthur Christian, *Début de l'Imprimerie en France, l'Imprimerie nationale, l'Hôtel de Rohan*, Paris, G. Roustan et H. Champion, 1905 ; pour le site de la rue de la Convention, on a pu trouver des informations dans divers articles de journaux, se reporter aux notes de bas de page.

- Sur le « patrimoine vivant » : Le *Dossier Garamonpatrimoine* est bref mais offre une bonne synthèse.
- Sur les productions de l'Imprimerie nationale : le catalogue *L'Art du livre à l'Imprimerie Nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1951, donne de nombreux exemples des ouvrages produits par l'Imprimerie nationale au cours du temps ; *L'Art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1973 contient des études plus précises sur certains types de publications (les livres de fêtes, les ouvrages scientifiques, etc.) ; pour voir directement les productions contemporaines de l'Imprimerie nationale, le plus simple reste cependant de faire une recherche en bibliothèque municipale ou en librairie.

Pour la **deuxième partie**, portant sur le problème de la mise en valeur du patrimoine, on s'est servi surtout de nombreux articles publiés par divers quotidiens depuis les années 1990 ; voir la liste ci-dessous. La documentation disponible sur le site www.garamonpatrimoine.org est également riche en informations.

2) Listes des articles de périodiques utilisés

LE MONDE :

- * Julien Pierre, « L'Imprimerie nationale selon Moretti » in *Le Monde*, 6 avril 1991, p. 28.
- * Valérie Devillechabrolle, « Par 230 voix contre 88 » in *Le Monde*, 19 octobre 1993, p. 11.
- * Claire Blandin, « En première lecture le 19 novembre » in *Le Monde*, 22 novembre 1993, p.7.
- * Philippe Baverel, « L'Imprimerie nationale fait du commerce » in *Le Monde*, 31 mai 1994, p.6.
- * « Imprimerie nationale : grève » in *Le Monde*, 22 novembre 2000, p.21.
- * Emmanuel de Roux, « L'Imprimerie nationale. confrontée à la sauvegarde de son savoir-faire » in *Le Monde*, 16 novembre 2001, p.29.
- * « Un bâtiment de 40 000 mètres carrés » in *Le Monde*, 16 novembre 2001, p.29.
- * « Projets en attente » in *Le Monde*, 16 novembre 2001, p.29.
- * Emmanuel de Roux, « Histoire et richesse du passé typographique au 27 rue de la Convention » in *Le Monde*, 16 novembre 2001, p.29.
- * « L'Imprimerie nationale déménage à Choisy-le-Roi » in *Le Monde*, 9 janvier 2004, p.13.
- * André Guillerme, « Il faut sauver l'Imprimerie nationale » in *Le Monde*, 1er juin 2004, p.16.
- * Loïc Lenoir de la Cochetière, « Une lettre de l'Imprimerie nationale », in *Le Monde*, 19 juin 2004, p.17.
- * Véronique Maurus, « l'atelier des trésors vivants », in *Le Monde*, 21 février 2005, p.9.

LIBÉRATION :

- * Sonya Faure, « Une page se tourne à l'Imprimerie nationale » in *Libération*, 5 août 2004, p.19.
- * « Grève à l'Imprimerie nationale » in *Libération*, 21 décembre 2004, p. 20.
- * « Mobilisation en faveur de l'Imprimerie nationale », in *Libération*, 14 janvier 2005, p.33.

LE FIGARO :

- * Olivia Benhamou, « Un typographe de caractère », in *Le Figaro*, 29 juin 1998, p.29.
- * Hervé de Saint Hilaire, « Ciel plombé sur un patrimoine unique », in *Le Figaro*, 19 octobre 1999, p. 15.
- * Jean Valbay, « Grève à l'Imprimerie nationale », in *Le Figaro*, 1 décembre 2000, p.11.
- * Pierre Aril, « La grève s'achève à l'Imprimerie nationale », in *Le Figaro*, 5 décembre 2000, p.4.
- * Hervé Guénot, « l'Imprimerie nationale va déménager », in *Le Figaro*, 12 septembre 2001, p.15.
- * « Imprimerie nationale, silence des tutelles » in *Le Figaro*, 8 février 2002, p. 31.
- * Yann Bouvard, Anthony Papalia, « L'Imprimerie nationale est toujours en péril », in *Le Figaro*, 27 juin 2002, p. 25.
- * Hervé Guénot, « l'Imprimerie nationale s'implantera à Choisy-le-Roi », in *Le Figaro*, 4 décembre 2002, p. 12.
- * Justine Ducharne, « les secrets de l'Imprimerie nationale », in *Le Figaro*, 15 septembre 2004, p. 23.
- * Justine Ducharne, Loïc Lenoir de la Cochetière, « L'atelier historique de l'Imprimerie nationale va ouvrir au public », in *Le Figaro*, 23 septembre 2004, p. 28 (entretien).
- * « Imprimerie nationale : le nord se mobilise », in *Le Figaro*, 11 octobre 2004, p.4.
- * Aude Seres, « l'Imprimerie nationale pourrait perdre les passeports », in *Le Figaro*, 18 octobre 2004, p. 26.
- * « le PDG de l'Imprimerie nationale séquestré », in *Le Figaro*, 31 octobre 2005, p.9.
- * « L'Imprimerie nationale se bat pour garder les passeports électroniques », in *Le Figaro*, 18 novembre 2005, p. 25

3) Sources des figures

- * Figures 1, 2, 3, 21, 22, 23 et V, VI, VII, VIII, X, XI, XII (annexes) : *photographies prises par nos soins*.
- * Figures 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 et IX (annexes) : *photographies tirées de l'Imprimerie nationale, parcours photographique (© Éric de Chazournes) disponible sur le site www.garamonpatrimoine.org*
- * Figures 4, 8 et 24 : *images tirées de www.garamonpatrimoine.org/garamonpatrimoine.pdf*.
- * Figures 6 et 9 : *photographies prises sur le site www.garamonpatrimoine.org*.
- * Figures 25 et 26 : *photographies tirées de La Construction Moderne du 20 août 1933 (disponible sur www.garamonpatrimoine.org)*
- * Figure 20 trouvée sur un site internet de philatélie.
- * Figures I, II, III, IV (annexes) : *photographies tirées d'Arthur Christian, Début de l'Imprimerie en France, l'Imprimerie nationale, l'Hôtel de Rohan, Paris, G. Roustan et H. Champion, 1905.*

Merci à Alain Joly d'avoir bien voulu répondre à mes questions et à M. Moine de m'avoir donné l'occasion de réaliser ce travail dans le cadre de son cours.

remi.jimenes@laposte.net