

FCD
1989
M 2

DIDIER COLLOBERT

ANNEE UNIVERSITAIRE 1988 - 1989

OPTION MEDIATHEQUES PUBLIQUES

IMAGE(S) DE CULTURE OU LES CULTURES DE L'IMAGE



DIRECTEUR DE MEMOIRE : JEAN PIERRE BERNARD - IEP GRENOBLE

Fcd
1989
M
2

DIDIER COLLOBERT

ANNEE UNIVERSITAIRE 1988 - 1989

OPTION MEDIATHEQUES PUBLIQUES

IMAGE(S) DE CULTURE OU LES CULTURES DE L'IMAGE



DIRECTEUR DE MEMOIRE : JEAN PIERRE BERNARD - IEP GRENOBLE

" Juste une image ?

Ou une image juste ? "

Jean-Luc Godard

PROBLEMATIQUE

Depuis de nombreuses années, notre société est qualifiée de "civilisation de l'image" dans de multiples articles et études sociologiques.

Ce phénomène paraît très présent dans le domaine du livre à travers les couvertures d'oeuvres littéraires qui empruntent de plus en plus fréquemment leur thème à l'univers pictural.

Il s'agira ici de faire le point sur cette habitude culturelle des professionnels du livre ainsi que de cerner les différentes étapes de cette évolution considérable, de s'interroger sur son avenir.

METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

PLAN

INTRODUCTION

I - PREMIERE PARTIE : Autour d'un objet, essais de définitions. P.1

Ce chapitre tente de définir le livre en tant qu'objet de notre quotidien, vu sous différents angles.

- Réflexions à propos du concept du livre-objet, de la relation livre/lecteur et de ses conséquences matérielles.
L'espace interne/externe. La fonction de la couverture, "surface magique". Stratégie. Le rôle de l'éditeur.
Deux exemples concrets.

II - DEUXIEME PARTIE : Quelques éléments sociologiques, culturels, artistiques en faveur de la "culture de l'image" depuis 1945. P.14

On ne peut aborder le phénomène de "récupération" assez systématique des détails de peinture à des fins "d'ornementation" des couvertures de livres de fiction, phénomène courant de nos jours, sans observer l'évolution même de la société qui aboutit à cette pratique.

Quelques grands points de repère sont donc nécessaires : à savoir le contexte culturel.

- . Le phénomène de la jaquette dans l'après-guerre. L'apparition du métier de graphiste. Les grands courants artistiques des années 50. Influences. Le travail des clubs du livre. Massin. La "Révolution" du livre de poche. Rétrospective historique. Définition. Les apports de la bande-dessinée. Quatre grandes collections de poche : J'ai Lu, Presses Pocket, Le Livre de poche, Folio. Historique Caractéristiques. Regards sur 10/18, La Série noire : l'évolution. Notre perception de l'art.

III - TROISIEME PARTIE : La politique actuelle de deux éditeurs : Rivages et Arléa. P.34

Il nous a semblé absolument nécessaire d'étudier avec précision le rapport à l'image de deux éditeurs ayant poussé assez loin la réflexion dans ce domaine : Rivages et Arléa.

- . Définition et rôle des "petits éditeurs"
Rivages : Historique. Organisation. Les différentes séries : spécificités, tirages. La collection de littérature étrangère. Trois exemples du rapport texte/image tirés de cette collection
Arléa : historique. Organisation. Les étapes techniques de la fabrication de l'objet livre. Exemples. La collection de littérature générale. Trois exemples du rapport texte/image tirés de cette collection
Le travail des couvertures chez d'autres éditeurs : Fayard, Alinéa, Actes-sud. Exemples et analyses. Limite de la pratique généralisée d'emprunts graphiques.

IV QUATRIEME PARTIE - Deux exemples d'utilisation d'oeuvres picturales. p.58
Edvard Munch et Edward Hopper. Analyse d'une réussite
peu connue 10/18 : La fusion Lampe/Beckmann pour
"Au bord de la nuit".

Deux artistes fréquemment utilisés en couverture de romans ont retenu notre attention : Edvard Munch et Edward Hopper. Il s'agit donc dans cette dernière partie de comprendre les raisons d'une telle présence.

. . Munch et Bloy. Autres cas d'utilisations récentes du peintre. Leurs significations.

Hopper. Sa mode actuelle dans le monde de l'édition. Les caractéristiques de son univers pictural. Les rapports entre sa peinture et les textes qu'il introduit. Le peintre et trois écrivains. Analyses.

Etude d'une réussite peu connue de 10/18 : la fusion Lampe/Beckmann pour Au bord de la nuit et Orage de septembre. Les raisons d'une symbiose parfaite. Les caractéristiques des styles de Friedo Lampe et Max Beckmann. Le rapport texte/image.

L'utilisation du peintre Valloton

Un cas de "mauvais collage".

CONCLUSION P.71

BIBLIOGRAPHIE COMMENTEE P.73

ANNEXES

INTRODUCTION

Été 1988 : Le Centre Beaubourg, à travers une énorme exposition, fait "l'inventaire" des années 50, années mythiques vues du perchoir de la fin des années 80.

Cette rétrospective permet au spectateur d'aujourd'hui de se faire une idée du chemin parcouru depuis ces années - notamment dans le domaine de l'image - l'audiovisuel a de plus en plus étendu son influence, élargi son champ d'action. Nombre d'objets quotidiens ont dû se transformer, se métamorphoser afin de séduire l'homme nouveau du XXème siècle.

Ainsi l'objet-livre a-t'il bien changé d'aspect depuis 1950 comme les bibliothèques qui l'abrite. Ces dernières ont dû d'ailleurs, bien souvent, se muer en médiathèques afin d'accueillir les nouveaux supports culturels "anoblis" : disques, cassettes video, voir intégrer à leurs structures un nouvel espace : les artothèques.

Spots publicitaires de plus en plus fréquents sur nos écrans, affiches qui se multiplient : l'Image se vend pour elle-même, fière de son statut. Les "Césars" n'ont-ils pas inclus des récompenses aux meilleurs réalisateurs de "pubs", signe de la reconnaissance générale ; phénomène identique à celui du statut de la bande-dessinée il y a quelques années.

Images qui digèrent les mots, Images voraces : adaptations diverses (BD, films) des succès littéraires. Notre époque a l'air d'avoir peur de se contenter des seuls mots, si petits, si seuls sur une page blanche : il faut tout de suite, si l'oeuvre littéraire plaît, la traduire en image(s). Remplir l'espace pour faire taire notre angoisse du vide.

1958-1988 : oui, beaucoup de chemin parcouru depuis Malraux et son idée de Musée imaginaire, dans le domaine de l'image. Progrès techniques, scientifiques mais surtout toute une façon de penser en pictogrammes, que l'homme a acquise en ces trente années.

Dans Le Monde des livres du 22 juillet 1988, Bertrand Poirot-Delpech écrivait : "Après la guerre nous étions quelques-uns à recouvrir de papier cristal les grands auteurs enfin réédités; achetés avec parcimonie, usés avec fièvre. Ces vestiges se reconnaissent, dans les rayons, à leur dos écaillés, jaunis de vieille lumière. Le grand

bariolage des jaquettes couleur a eu raison de cette grisaille studieuse. Les couvertures ont perdu leur laconisme de cénotaphes. Toutes les vierges du quattrociento, toutes les marines hollandaises défilent sous les pelliculages de boîtes à bonbons. Les bibliothèques verdâtres d'antan ont pris des teintes de nursery." (1)

Eté 88 toujours : les teintes vives et claires -bleu, jaune, rouge, vert - des couvertures des best-sellers, font taches dans les vitrines des libraires. Séduire, accrocher l'oeil pressé, toujours prêt à porter son attention sur autre chose, ailleurs. Alors ne pas se contenter d'illustrer joliment un titre mais aussi utiliser des reproductions de peintures célèbres ou moins connues. Faire appel à la culture picturale de l'acheteur éventuel, le flatter en murmurant à son oreille : "Choisir ce livre dans cette pile parce que vous avez reconnu une oeuvre de Munch ou Picasso montre que vous êtes un lecteur de choix." Appel à l'image reconnue pour éliminer la concurrence des simples illustrations.

Appel aux tableaux pour faire entrer dans les mots. Ce nouveau rôle de l'oeuvre plastique est bien révélatrice de notre comportement d'homme occidental des années 90. Interférences. Cultures.

La publication du Ministère de la culture "Objectif Lecture" contient la photographie d'un homme mûr, feutre sur la tête, devant le rayon grillagé d'une bibliothèque des années 50. Image de la "réserve", à tous les sens du terme, de l'époque. Une telle photographie est impensable de nos jours où le désir de tout communiquer, sur le plus de supports différents - médias - est général dans les bibliothèques, médiathèques.(2) (Cf photocopie N°1 en annexe).

Dans le domaine qui est ici le nôtre, je me propose donc d'étudier l'évolution de l'objet-livre et, surtout de questionner plus précisément l'utilisation des peintures dans les couvertures d'ouvrages, pratique de plus en plus courante -sauvage ? - du monde de l'édition de notre siècle.

NOTES

- (1) *Bertrand Poirot-Delpech. Le Monde des livres. 22 juillet 1988. P.11.*
- (2) *Objectif Lecture : Bibliothèque et décentralisation. Réseaux de lecture. Paris : Ministère de culture et de la communication. Direction du livre et de la lecture, P.16*

I

AUTOUR D'UN OBJET

ESSAIS DE DEFINITIONS

Au moment où je commence à écrire ces lignes j'ai à côté de moi, posés sur la table, plusieurs livres : Quatre-vingt-treize de Victor Hugo, tome 2, édité chez Flammarion (1948) ; Le Pirate de haute mer de F. Scott Fitzgerald chez Christian Bourgois dans la collection 10/18 (1984) ; Bouvard et Pécuchet de Flaubert chez S.E.P.E. (1948) ; Avec vue sur la mer de David Vogel chez Actes sud (1988) ; Le Silence de Gabriele de Sophie Avon chez Arléa (1988) ; Une femme vertueuse de Kaye Gibbons chez Rivages (1989).
(c.f. Photo N°1)

Ces quelques ouvrages d'auteurs, d'éditeurs et d'époques différents vont nous servir de balises tout au long de notre réflexion, de repères concrets au cours de notre mémoire.

Bien entendu, d'autres titres auraient pu être "sélectionnés" mais ceux-ci, par certaines de leurs caractéristiques, semblent plus particulièrement indiqués comme objets de référence.

Avant de nous interroger sur le cheminement historique, sociologique du livre qui aboutit aux exemplaires que nous trouvons aujourd'hui sur les rayons des librairies et des bibliothèques, il paraît primordial de nous poser la question : qu'est-ce qu'un livre ?

Cet objet, ce matériau véhicule de la pensée, que nous tenons entre nos mains, est bien avant tout une chose matérielle, une entité concrète. Cet aspect physique évident est parfois oublié, de par son caractère immédiat même ?

Jean-Paul Sartre dans Les Mots ne négligeait quant à lui nullement ces aspects : "Ces pierres levées, droites ou penchées, serrées comme des briques sur les rayons de la bibliothèque ou noblement espacées en allées de menhirs..." (1).

Ce premier constat - que le livre est une boîte, une compression d'espace rectangulaire - a tout de suite d'autres conséquences : il fait apparaître, à plusieurs niveaux, sa nature double.

En effet, si "le livre en Occident se refuse à l'oeil, replié, c'est un lieu de provisions ; il fait bloc" (2) ou encore "Tu as vu un livre comme c'est fermé, rien n'entre" (3) ; il change d'aspect dès que la main l'ouvre, le feuillette et permet ainsi à l'oeil de s'arrêter ici et là. Ainsi "Le visible strict d'un livre est bloc, l'effeuiller, le parcourir, c'est en transformer l'identité. (...) Ouvert ou fermé, un livre ne sera pas le même!"

Cet objet, à première vue masse inerte, prend donc vie dès qu'il y a intervention humaine, parcours du (futur) lecteur. Objet mystérieux qui n'est jamais le même selon qu'il est vu extérieurement ou intérieurement. Tiroir.

Cette simple constatation de deux espaces -externe /interne - induit une différenciation entre le contenant, le livre, et le contenu, le texte.

C'est dans la relation de ces deux espaces que réside toute son ambiguïté. Il force l'observateur à toute une démarche, un itinéraire entre "l'espace visuel extérieur porté par le livre et dont la couverture est l'élément d'apparat, élément public et spectaculaire, qui précède nécessairement la découverte d'une autre espace visuel, intérieur, correspondant à la mise en page du texte écrit par l'auteur" (5). D'où hiérarchie, "visite guidée", promenade fléchée.

Nous entrons donc là dans un univers de relations, de communication (Sartre définissait ainsi l'univers de la lecture dans "Qu'est-ce que la littérature ?" en 1946) où règnent les couples Dominant - Dominé ; Séducteur - Séduit. Dichotomie permanente.

Il s'agit ici de ne pas oublier un personnage d'importance : l'éditeur. En effet, dans des phrases entendues souvent dans les conversations : "Le dernier livre de X...était très bien" ou encore "J'ai dévoré le livre de Y...", il semble que les interlocuteurs oublient - mais nous leur pardonnons volontiers - le rôle joué par cet acteur dans la pièce intitulée "Fabrication de l'objet livre".

S'il est bien question au départ du texte de tel ou tel écrivain, la mise en forme, en page crée une forme concrète - le livre - propriété de l'éditeur.

Les quelques exemplaires présentés sur la table sont autant de preuves de l'activité de l'éditeur comme maître d'oeuvre : à partir du texte de l'auteur il interprète, par la mise en imprimé, par la couverture choisie (la forme de ses caractères, son espace vierge ou illustré) par les commentaires donnés en quatrième de couverture, la création littéraire.

Comme le souligne Huguette Rigot "le livre est écrit... par l'éditeur, par l'intermédiaire des maquettistes, des graphistes, des imprimeurs, spécialistes de l'espace visuel." (6)

Celui-ci va donc régner en maître sur le chantier du livre à édifier : choix des caractères, des espaces vierges, du rythme des "respirations" entre les différentes parties du texte, choix du papier, de la couverture.

En véritable souverain, il convie le lecteur à tout un cérémonial : il fixe les pages vierges, les espaces de silence, entre la borne de la couverture et celle de la page de faux titre, puis du titre.

Il y a bien une marche à effectuer - pas de tapis rouge mais le blanc (plus ou moins pur) - des pages d'introduction avant d'accéder au texte proprement dit. Nous quittons le tumulte du monde - encore présent parfois dans l'extrait de peinture, le "bout" de tableau, l'illustration ou la reproduction photographique ornant la couverture et glissons progressivement vers le silence particulier du texte, au rythme défini par l'éditeur. Alternance image/blanc, bruit/silence.

La règle du jeu impose de passer de "l'espace le plus sensible, voire fragile, car spectaculaire de la couverture" (7) à celui du texte.

Jeu de piste. Il faut passer par "une sorte de porte triomphale, un seuil initiatique" (8) avant d'être admis à découvrir le texte.

Il est tout à fait évident, dans ce contexte, qu'une grande partie de l'attention de l'éditeur, maître de cérémonie, va se porter sur l'espace de la couverture, véritable lieu stratégique.

Mais avant de voir plus attentivement les caractéristiques de cet "espace magique", il faut encore nous attarder sur une des composantes de l'entité livre : le papier.

Frédéric Appy, dans son essai Nixe écrit : "Il existe donc des papiers très lisses, infiniment blancs, qui invitent au dérapage d'un mot à l'autre. Où les mots vous apparaîtront comme posés, tenant tout juste ; dès lors, la page, son étendue importeront énormément. Vous n'aurez qu'à effleurer du regard le papier pour en saisir le texte, du talc. D'autres, extrêmement granuleux, épais, plus jaunes, sembleront impliquer une lassitude de la marche, quelque nonchalance du moins. La lecture se fera par à coups, d'un mot à l'autre. Au risque de s'enliser, la parcour est plus lent en terrain sablonneux, les inscriptions noires sont passerelles. Le mot prend une valeur isolée et, selon le grain, l'exclusivité inhérente à chaque mot sera plus ou moins amplifiée. D'autres livres, enfin, mal imprimés, seront poudreux, grisâtres. Equivalents aux cendres, ils n'engageront que très peu à la lecture. Il est clair que cette variable implicite à nos simples livres influe sur la qualité et la nature du discours, son mode de circulation."

(9)

Dans le jeu de séduction entre livre et lecteur éventuel chaque élément compte. Le toucher a une grande importance dans le premier contact avec le livre, d'où le soin apporté souvent par l'éditeur aux divers matériaux - papier, fil, colle, carton - qui vont composer son ouvrage.

Ainsi Hubert Nyssen, responsable des éditions Actes Sud, est-il très conscient du rapport physique au livre : "...la papier vergé et légèrement teinté, et le carton des couvertures sont fabriqués pour notre usage exclusif. De même que la typographie et la largeur du texte sur les pages, calculée sur la base de tests optiques, format et matériau sont destinés à faire du livre un objet plaisant, attirant et sont le résultat de recherches empiriques." (10)

Les livres de cet éditeur se distinguent d'ailleurs des autres par leur format oblong : "10 cm, c'est ce qu'on peut tenir entre les doigts repliés et le pouce. 19, c'est ce qui est harmonieusement compatible avec 10". (11)

Cette attention extrême portée par Hubert Nyssen à l'extérieur de ses livres - création, si elle vise dans un premier temps un objectif de séduction, cherche aussi à assurer à sa production une plus grande durée.

En effet, une autre dualité de l'objet-livre s'offre ici à notre regard : dépositaire de "Toute la mémoire du monde", cherchant l'immortalité par la transmission du savoir, du passé, il reste prisonnier de sa fragilité matérielle. Voulant assurer à l'homme le poids de sa permanence dans l'univers, il demeure un des objets les plus faciles à détruire, à faire disparaître : "Le temps est ce premier biblioclaste (...) le livre n'est épargné par rien, ni les rongeurs, ni même ces plus sombres vermines dont nous remarquerions le très beau travail en dentelle, ni le feu, ni l'eau (cette humidité qui donne une forme vague à l'étendue) ne sauraient être oubliés." (12)

Facilement menacé de destruction, il en tire pourtant toute sa force. Cette contradiction reste facteur rassurant. Le livre, dans l'inconscient du lecteur, est toujours le meilleur garant de la pérennité de l'homme, malgré sa faiblesse matérielle. Yvonne Johannot dans son essai "Tourner la page : Livres rites et symboles" insiste sur cet aspect : "Par la multiplicité du discours qu'il peut contenir, le livre se présente comme une totalité où l'univers va être mis en ordre et, du coup, il se présente comme se portant garant de cet ordre. Quel miraculeux soulagement !" (13)

Et l'éditeur, qui "met en ordre" tous ses textes sous différents emballages doit être d'autant plus "soulagé" que son livre est beau, solide, comme hors des atteintes du temps.

Bien sûr, il cherche, d'abord, à répondre au fait que "le livre est porteur d'une charge affective puissante" (14) ; il sait "qu'il faut fabriquer des ouvrages dont le commerce soit agréable" (15) mais derrière toutes ces préoccupations de confort de lecture, de séduction tactile, il nous semble bien entrevoir un désir de durée éternelle.

Mais il est temps maintenant d'observer attentivement les différents "scriptes", les divers codes émis par l'éditeur dans son travail de balisage du texte et, en particulier, d'observer l'espace si significatif de la couverture.

Qu'est-ce que la couverture ?

Nous pourrions dire, comme Huguette Rigot encore, que "l'ensemble couverture projette aux différents lecteurs tout ce qu'il faut savoir sur le livre pour avoir envie de le lire sans pour autant le connaître". (16)

Véritable "carte de visite", elle est le lieu où se retrouvent toutes les angoisses, les craintes et les espoirs de l'éditeur-marchand : le futur lecteur va-t-il s'arrêter... ou passer son chemin ?

Tout se focalise là, dans la recherche de ce temps d'arrêt provoqué par le pouvoir visuel d'un espace réduit. Couverture : hall de toutes les attentes.

Nous sommes cette fois au noeud d'une triple rencontre - ou de l'indifférence : "la rencontre auteur-éditeur crée le livre : l'écriture de l'auteur alimente la "lecture originelle", celle de l'éditeur qui, à son tour, produit le livre avec ses marques éditoriales, rendant possible la lecture du lecteur ordinaire". (17)

Il est bien sûr un peu curieux, contradictoire, de vouloir introduire un texte par une image, il y a là dessous comme une idée de perversion de l'espace "vierge" de la littérature, un choc incongru de deux univers.

Tout l'intérêt de la question est bien caché dans la contradiction apparente de cette pratique, dans les mille facettes de ce "viol iconographique". Mais en est-ce bien un ?

De nos jours, dès que nous entrons dans une librairie ou une bibliothèque, nous ne pouvons que constater que les images - extraits de peintures, illustrations, découpages, photographies - sont très présentes sur l'extérieur des livres. Le phénomène relativement récent s'amplifie de plus en plus, notamment dans le domaine de la littérature générale.

Résultat de l'évolution de notre société à différents niveaux - historique, économique, culturel - cette tendance est beaucoup due à une "science" nouvelle : le marketing. Ainsi : "Il y a dix ans, il fallait qu'une couverture soit jolie. Aujourd'hui elle doit être vendeuse ; il ne s'agit plus d'habillement mais de conditionnement" clame un maquettiste en 1985 (18). Il ajoute aussitôt : "Tout le monde veut faire du best-seller. La couverture a désormais la même mission qu'une affiche : elle doit accrocher le consommateur." (19)

Commerce. Produit. Mots hérétiques. Perversion suprême. Nous trouvons dans le rapport du IX^e festival international du livre de Nice cette déclaration :

"Le livre est désormais devenu une marchandise banale de grande consommation qui réclame - au même titre que du dentifrice ou de la lessive - des accessoires de vente comme des présentoirs et de la publicité. Il faut répondre au goût du public et aux passions de l'opinion" (20).

Ces quelques phrases, si elles comportent un aspect excessif, ne font aussi que constater les nouvelles façons de se "comporter" du livre : bien visibles sur des présentoirs, des tourniquets ; accrocheurs par leurs couvertures "bariolées" ; présents dans de nouveaux lieux comme les grandes surfaces.

Alors qu'avant le livre ne pouvait sortir de la sacro-sainte librairie où il se tenait bien sage, il envahit de nos jours des endroits nettement moins "littéraires"... et s'y tient mal ! : "Le livre qui autrefois ne montrait que son dos s'incline sur des présentoirs, se couche sur des tables, s'affiche en vitrine." (21)

Si la couverture aux couleurs vives viole le texte, est-ce ici prostitution ?

Il y a forcément dilemme dans l'emploi du graphisme "de la couverture" entre la création artistique - que ce soit par un emprunt ou une création pure - et les objectifs de marketing d'une ordre plus strictement mercantile.

Un des problèmes de cette pratique est de bien rester sur le fil du rasoir, d'essayer d'harmoniser les deux concepts, dans un numéro d'équilibriste assez difficile. Beaucoup d'éditeurs tombent, ... d'un côté comme de l'autre.

Les acteurs eux-mêmes - graphistes, maquettistes - sont d'avis fort différents sur le but de leur travail. Pour Jean Carlu, la couverture ou la jaquette "représente de plus un moyen précieux de communication entre l'art et le grand public. Par elle l'esthétique la plus "neuve" s'impose aux yeux de l'homme de la rue et s'introduit dans les demeures. Il s'agit là d'une véritable diffusion artistique d'une importance insoupçonnée" (22) alors que pour Pasaol Vecken aujourd'hui "les éditeurs nous demandent non plus de créer, mais d'imiter." (23)

La récupération d'images à des fins d'illustration de couvertures évoluera donc toujours entre ces deux pôles, ces deux aimants : valeur artistique valorisante, valeur marchande dévalorisante.

Est-ce donc un art du compromis ?

Nous savons en tous cas que l'effort fait pour la promotion est assez important en général dans le monde de l'édition : en dix années le pourcentage moyen du chiffre d'affaires consacré à la publicité par les éditeurs - du plus petit au plus dépensier - a plus que doublé. Il était en 1985 de 5 %, autour de 10 % pour la grande diffusion.

Ces chiffres donnés par Livres-Hebdo (24) montrent l'attachement que chaque éditeur a pour son image de marque auprès du public. Ainsi à la même période, "J'ai lu" investissait un million de francs en études par an.

Manifestement, "le livre existe un peu en avant de la littérature" comme le remarque Frédéric Appy avec clairvoyance. (25)

Cette différenciation entre le produit-livre et la littérature s'explique aussi - en plus des "raisons" que nous avons déjà évoquées - par la nature même du marché du livre. En effet, ce dernier est basé sur le système suivant : quelques rares titres rapportent beaucoup, un nombre assez important rapporte moyennement, d'autres pas du tout.

Cette "balance" nécessite de produire, de fabriquer beaucoup de livres, toujours plus. Sorte de fuite en avant, elle voit de nombreux éditeurs créer sciemment un produit plutôt qu'une oeuvre, par simple nécessité commerciale.

Si la France sort 38 000 titres par an en 1989, il reste que 60 % de ceux-ci se vendent mal, c'est-à-dire à moins de 12 exemplaires par mois.

C'est bien-sûr dans ce contexte que la couverture ou la jaquette - "manteau publicitaire" du livre - acquiert toute son importance.

Il nous faut également souligner que sur ce nombre de titres édités par an, une partie seulement est composée de nouveautés, le reste n'étant que réédition : ainsi sur les 30 000 titres de 1986, il faut compter 13 000 nouveautés. Cela aboutit à 365 millions d'exemplaires où se côtoient produits nouveaux et nouveaux produits. Il faut donc pour un certain nombre d'exemplaires fabriquer un produit inédit qui fasse oublier que celui-ci a déjà existé sous une forme, une enveloppe différente, dans un temps plus ou moins proche.

Dentellari

C'est particulièrement vrai dans l'habitude actuelle de reprise en "livre de poche" des succès éditoriaux d'une maison, un certain laps de temps s'étant écoulé. Même dans le cas d'une première édition dans une formule illustrée, la reprise au format poche se fait avec une autre illustration afin de créer, à partir pourtant du même texte, un produit neuf. Ainsi, les récentes publications des romans de John Fante en France aux éditions Christian Bourgois comportaient-elle toutes un document photographique en couverture. Dans la reprise en poche de Demande à la poussière, la collection 10/18 utilise une autre pièce photographique, elle aussi en noir et blanc. Ces deux photographies restent bien sémantiquement semblables (même champ géographique et historique, suggéré d'ailleurs par le même photographe) mais donnent deux objets qui, s'ils ont un "air de famille" sont visuellement différents. (cf photo n°3)

Nous pouvons remarquer que, dans le premier cas de figure, l'accent est mis sur la misère du sujet féminin alors que, dans le second, c'est la présence du héros masculin qui est privilégiée.

Dans les deux exemples d'illustration, le terme "poussière" est bien évoqué, à travers la terre craquelée, surchauffée, montrée dans toute sa matière. Couvertures presque tactiles. Ombre et lumière. Troisième dimension.

Si la loi qui dit "Ce livre de poche t'est bien destiné, puisque la couverture est à ton goût" - ou à ce que l'éditeur suppose être le goût du lecteur - fonctionne ici, il faut ajouter à la simple notion de goût celle de références culturelles : en effet, les deux couvertures des éditions "normale" et poche de Demande à la poussière jouent également sur la connaissance que le public peut avoir du travail de Dorothea Lange en matière photographique.

L'éditeur sait qu'une partie du lectorat qu'il veut atteindre a la clé pour décoder l'image qui lui est proposée : les "Images de l'Amérique en crise", dont une bonne partie sont l'oeuvre de Dorothea Lange, ont gagné une partie du grand public, susceptible donc de s'arrêter devant les couvertures noir et blanc de l'oeuvre de Fante chez Bourgois car ayant situé historiquement la période décrite par l'écrivain. La couverture fait donc ici appel à une connaissance implicite du public d'une oeuvre photographique afin de dévoiler un aspect d'une oeuvre littéraire : sa situation temporelle.

Christian Bourgois demande à son futur lecteur d'utiliser une parcelle de son savoir culturel afin d'anticiper son plaisir de lecture.

L'image d'introduction de la couverture est bien "grosse du texte à venir" (26)

Un autre exemple pris dans l'oeuvre de John Fante est celui du Vin de la jeunesse. Ici l'extrait de photo documentaire de l'édition première chez Christian Bourgois donne juste une information sur le sujet abordé : dans la jeunesse évoquée par l'auteur, il sera certainement question de base-ball. Dans sa reprise en collection de poche 10/18, l'accent est toujours mis sur ce sport mais par le truchement de ses instruments premiers : les balles. Nous passons donc d'un plan américain -justement ! - qui nous fait voir joueurs, stades et spectateurs à un gros plan qui nous fait découvrir le "coeur" de l'action. (cf photo n° 3)

L'introduction de la couleur ajoute à l'intimisme de la photographie. Le "sujet" est vu de plus près mais est aussi considéré avec plus de sensualité, par l'emploi du jaune en particulier. "Chacun sait que le jaune, l'orange et le rouge donnent et représentent des idées de joie, de richesse" affirmait déjà Kandinsky en 1909. (27)

La première couverture reste, à tous points de vue, plus distante, simplement informative.

Nous ajoutons également que le choix systématique d'une photographie en illustration des textes de Fante semble correspondre à l'importance de la réalité dans l'univers de l'écrivain.

Nous venons de voir quelques traces, scriptes éditoriaux, quelques choix, "jeux d'associations" entre textes et images, résultats du travail d'un éditeur.

Mais ce jeu qui s'exerce de nos jours chez Christian Bourgois, très attentif au graphisme, et qui possède sa propre collection de poche, est-il représentatif de l'ensemble de l'édition ?

Bien sûr il y a d'autres façons pour un éditeur de fonctionner, d'employer les images. Si nous écoutons le directeur du marketing de J'ai lu, il est indéniable que son emploi des documents iconographiques n'est pas le même : "Les gens n'ont aucune imagination, ils n'ont que des références. Le polar c'est un homme seul et une lumière glauque, le roman sentimental un couple enlacé." (28)

Mais entre ces deux attitudes, il y a nombre d'éditeurs utilisateurs d'images à des degrés divers : Actes sud, Rivages, Gallimard, Fayard, Arléa.

Avant de voir la position respective de chacun d'eux sur le problème du document visuel et de son rapport avec le texte qu'il introduit, avant donc d'entendre les avis d'éditeurs contemporains, il nous semble utile de voir le cheminement de l'édition et plus généralement ses rapports avec tout ce qui constitue la "culture de l'image" depuis 1945.

NOTES

- (1) Jean-Paul Sartre. *Les Mots*, Gallimard, Folio, 1964, p.37.
- (2) Frédéric Appy. *Nixe : mise en question et exaltation du livre*, *La Différence*, 1985, p.67.
- (3) Marguerite Duras. *France Culture*, 1980. Cité par F. Appy.
- (4) Frédéric Appy. *Nixe : mise en question et exaltation du livre*, *La Différence*, 1985, p.95-96.
- (5) Huguette Rigot. *Quand le texte se livre*. *BBF*, 1987, tome 32, n°5, p.440.
- (6) Huguette Rigot. *Quand le texte se livre*. *BBF*, 1987, tome 32, n°5, p.441
- (7) Huguette Rigot. *Quand le texte se livre*. *BBF*, 1987, tome 32, n°5, p.442.
- (8) Yvonne Johannot. *Quand le livre devient poche*. PUG, 1978, p.21.
- (9) Frédéric Appy. *Nixe : mise en question et exaltation du livre*, *La Différence*, 1985, p.182.
- (10) Réponse de Sabine Wespieser, assistante d'Hubert Nyssen, à un courrier expédié par nos soins aux Editions Actes Sud en avril 1989.
- (11) Frédéric Appy : *Nixe : mise en question et exaltation du livre*, *La Différence*, 1985, p.97.
- (13) Yvonne Johannot. *Tourner la page : Livre rites et symboles*. Jérôme Millon, 1988, p.7.
- (14) Yvonne Johannot. *Quand le livre devient poche*. PUG, 1978, p.44.
- (15) Un éditeur de littérature cité par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boïn dans *Les Jeunes éditeurs : esquisse pour un portrait*. *La documentation française*, 1985.
- (16) Huguette Rigot. *Quand le texte se livre*. *BBF*, 1987, tome 32, n°5, p.445.

- (17) *Huguette Rigot. Quand le texte se livre. BBF, 1987, tome 32, n°5, p.443.*
- (18) *Laurence Benaïm. Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express. Août 1985. p.65.*
- (19) *Laurence Benaïm. Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express. Août 1985. p.65.*
- (20) *Cité dans Arts et métiers du livre, n°74, juin-juillet 1977.*
- (21) *Laurence Benaïm. Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express août 85. p.65.*
- (22) *Jean-Carlu. Conception et graphisme du livre 1945-55. La jaquette illustrée.*
- (23) *Laurence Benaïm. Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express. Août 1985, p.65.*
- (24) *Livres hebdo, janvier 1985, n°3, p.49.*
- (25) *Frédéric Appy. Nixte : mise en question et exaltation du livre, La Différence, 1985, p.79.*
- (26) *Huguette Rigot. Quand le texte se livre. BBF, 1987, tome 32, n°5.*
- (27) *Wassily Kandinsky. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Gallimard, Folio essais, 1989, p.113.*
- (28) *Laurence Benaïm. Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express. Août 1985, p.65.*

FLH ainf n ane
cf. Jobanot

I I

QUELQUES ELEMENTS SOCIOLOGIQUES, CULTURELS, ARTISTIQUES

EN FAVEUR DE LA "CULTURE DE L'IMAGE" DEPUIS 1945

Nous ne pouvons que brosser ici à grands traits le portrait de l'évolution de "l'image" du livre depuis la Libération? (Les détails de celle-ci feraient l'objet d'une étude étoffée à eux-seuls.)

Pourquoi cette date ?

Essentiellement parce qu'avant guerre "le livre - à l'exception des albums pour enfants- devait présenter un visage austère et anonyme. Il n'y avait guère en France, si j'ai bonne mémoire, que les ouvrages de la collection Nelson pour se revêtir de couleurs vives. (...) Jamais d'image, rien qu'un titre, avec le nom de l'auteur, de l'éditeur." (1)

Ces souvenirs de Jean Carlu, graphiste important de l'après-guerre, mettent bien en évidence la "cassure" de 1945-46 dans le monde éditorial avec, entre autres nouveautés des Etats-Unis, l'arrivée en France du mot "jacket", vite adapté en jaquette et le vêtement de papier qu'il désigne.

Peu de temps après, la création du livre de poche - en 1953, par Henri Filippachi et Guy Schoeller - va être un autre élément de changement majeur dans ce domaine, très intéressant dans l'optique qui est la nôtre : celle de la modification de "l'image du livre."

Si les années qui précèdent le second conflit mondial sont l'ère du "protège-livres", chemises tristement grisâtres, les années cinquante sont-elles donc celles du règne de la "jaquette" ?

Adieu donc "livres tristes, innombrables, par hautes couches cétacées, portant créances et sédiments dans la montée du temps" comme le souligne Saint-John Perse ? (2)

Mais qu'est-ce que la jaquette ?

Elle arrive d'abord en France après avoir été "testée" aux Etats-Unis par Alfred Knopf, bientôt suivi par Doubleday, Doran, Scribners, Harpers.

Dans l'hexagone un métier nouveau va voir le jour aux alentours des années 50 : celui de graphiste, dont Pierre Fauchoux, Massin, Jacques Darche, Jeannine Fricker, sont les représentants les plus importants. Pour ceux-ci la jaquette va être un terrain de prédilection.

Il faut signaler un phénomène socio-culturel important concomitant de la naissance des jaquettes : l'influence des pochettes de disques américaines - notamment de jazz - qui apparaissent sur le marché européen. Les étuis cartonnés, plus solides, plus durables, remplacent les pochettes passe-partout des 78 tours.

Le graphisme en est confié à des maquettistes (en France les albums des clubs des disquaires de France, marque Erato).

Ce contexte va donc être favorable au travail et à la réflexion de nombreux graphistes sur l'espace du livre. Ainsi Jean Carlu pour qui "la jaquette ne cherche pas seulement à protéger mais à annoncer (...) suggérer par une image le ton, le climat, parfois même, si possible le sujet du livre qu'elle recouvre". (...) et aussi "l'esthétique et la technique de la jaquette s'apparentent à celle de l'affiche : il s'agit pour l'une comme pour l'autre de capter l'attention par une composition simple et rigoureuse." (3)

Réflexions autour d'un produit nouveau. Rapidement celui-ci va susciter des avis contradictoires de par sa nature même : ne faisant pas corps avec le volume, plus facilement périssable, la jaquette n'est que "voltige, pelure démonstratrice du livre en tant qu'objet." (4) Pour certains, cette couverture bariolée du livre n'est que racoleuse, et surtout pas littéraire. De nombreux éditeurs et auteurs sont réticents devant cette nouvelle manière d'emballer les livres. Cet état d'esprit est toujours d'actualité. Un témoignage recueilli en 1985 à la librairie Le Divan, place Saint-Germain des prés, en fait foi : "Ici, plus c'est classique, mieux ça se vend. Les vrais amateurs de livres achètent le contenu. La couverture de "Tendre est la nuit", "panoplie violine et rose", nous l'avons tout de suite retirée. Les trois quarts des jaquettes subissent ici le même sort !" (5). La même année Le Diable en tête de Bernard-Henry Lévy publié chez Grasset met huit mois à obtenir sa jaquette : pas question de se présenter habillé autrement que de la célèbre couverture jaune devant les membres du Goncourt, Fémina ou Médicis. La jaquette ne vient qu'après donner une seconde chance à un roman, toucher un autre public. (cf photocopie 2 en annexe)

Car dès sa création la jaquette, facilement escamotable, pose bien le problème de la séduction en essayant de ne pas compromettre la qualité littéraire d'une oeuvre mais plutôt en la désignant simplement. Comment concilier esthétisme et nécessité commerciale ? Jusqu'où ne fait-on que suggérer une oeuvre, quand la trahit-on ?

La jaquette, dans sa volonté d'élargir le public touché par un livre, par le biais de sa parure - donc en démocratisant le lectorat - a-t-elle dévalorisé l'objet qu'elle recouvre ? Pourquoi a-t-il fallu introduire le texte par une image afin, comme le note l'éditeur Payot, en se servant d'une couverture illustrée de "sortir du ghetto universitaire" ? (6)

Si nous revoyons la couverture de Quatre-vingt-treize de Hugo ou encore celle de Bouvard et Pécuchet de Flaubert datant toutes les deux de 1948, il est indéniable que ces ouvrages sont le prolongement de la bibliothèque-église silencieuse, du temple du savoir. Leur simple présentation, austère, fonctionnelle ne peut que donner une image négative de la lecture : celle-ci suggère comme un devoir, un sacerdoce, une contrainte.

Il est clair que les éditeurs ne pouvaient continuer indéfiniment à présenter une telle image d'eux-mêmes : l'appel à l'illustration, l'extrait de tableau était indispensable afin de gagner d'autres lecteurs, jusque là fort réticents, en partie à cause de la présentation des ouvrages.

Les extraits de tableaux qui ornent les couvertures de Pirate de haute mer et de Avec vue sur la mer semblent être de ce point de vue nettement plus incitatifs à la lecture, ou au moins à la préhension de l'objet livre. Premier pas. Il semble en tous cas que l'effort des éditeurs consacré à l'aspect extérieur de leur production ait aussi joué dans la réduction du nombre des "non lecteurs" ces trente dernières années. Si ceux-ci passent entre 1959 et 1981 de 58 % à 28 % (7) cela est certainement dû en majeure partie à l'accroissement des lieux de lectures tels que les bibliothèques dans ce laps de temps, mais aussi, sans doute, à l'image de marque de la lecture, et par la même, à l'aspect extérieur plus attrayant des livres.

Mais revenons au tournant de l'après-guerre : le surréalisme, le futurisme, même s'ils sont antérieurs, trouvent leur postérité commerciale dans les années 50. (On pense par exemple au graphisme de St Raphaël que cite Massin dans son livre l'ABC du métier). A travers de nombreuses vitrines, ces mouvements vont connaître une diffusion populaire. Le graphisme, en règle générale, reste très influent à l'époque puisque les affiches des rues et du métro sont encore dessinées.

Les "icônes télévisuels" n'accaparent pas encore autant de foyers qu'aujourd'hui. La peinture connaît une époque charnière, une période de transition. Les tendances les plus contradictoires coexistent : figuration (Magritte, Balthus, Buffet), réalisme social (Fougeron), matérialisme (Fautrier, Dubuffet), abstraction ("géométrique" : Vasarely, ou "lyrique" : Vasarely, Soulages). Picasso est toujours présent, Magritte expérimente ses "papiers découpés" ; la "Nouvelle école de Paris" a le vent en poupe.

Cet éclectisme, cette effervescence vont se retrouver sur les enveloppes des livres. Aux yeux de Jean Carlu cela "représente de plus un moyen précieux de communication entre l'art et le grand public. Par elle l'esthétique la plus neuve s'impose aux yeux de l'homme de la rue et s'introduit dans les demeures. Il s'agit là d'une véritable diffusion artistique d'une importance insoupçonnée." (8)

Vision optimiste. Cette idée d'une fusion de l'art et de la littérature n'est pour d'autres qu'une dégradation par l'image d'un produit intellectuel.

Néanmoins, petit à petit, l'iconographie gagne ses lettres de noblesse par la qualité du travail des équipes de graphistes. Ils créent des couvertures de qualité qui, de plus en plus, font cas du regard de celui qui les approche. Le haut niveau des jaquettes et couvertures présentées dès lors au public, en particulier dans le cadre des Clubs du livre où travaillent les meilleurs artistes, est certainement dû à la multiplicité des échanges culturels, à l'internationalisation des styles typographiques qui apparaît alors. L'influence de revues d'art graphique comme Graphis ou Gebranschgraphik n'est pas négligeable.

L'organisation internationale de la profession va permettre rapidement aux détracteurs de l'intrusion "sauvage" de l'image sur l'espace sacré de la couverture de livre d'atténuer leur point de vue, face aux multiples prouesses graphiques proposées. La maquette de Pierre Faucheux pour "La grande aventure des baleines" de Georges Blond au Club du meilleur livre ; celle de Jacques Darce pour Robinson Crusoë de Daniel Defoë au Club français du livre ; ou encore le travail de Massin pour Alcools d'Apollinaire au Club du meilleur livre encore, sont faits dans un tel respect de l'esprit du texte que cela ne peut que séduire les plus fins lettrés : "le livre devient ainsi objet dans la maison moderne où règne la couleur, de la cuisine au living room. La jaquette, après la pochette de disques augmente encore sa puissance attractive" remarque Louis Ferrand dans un article intitulé "Les tendances typographiques" publié en 1956. (9)

Il faut bien+sûr que le livre ne soit pas uniquement un bel objet, décoratif, que l'on néglige d'ouvrir ! Beaucoup plus récemment - en 1989 - certains articles dans la presse quotidienne et hebdomadaire (10) se sont fait l'écho d'une certaine inquiétude face au phénomène du "coffee table book", (comme l'ont dénommé les Américains), livre luxueux, objet typographique de grande valeur qui reste fermé sur le coin de la table basse.

Limite, peut-être, du mouvement amorcé dans l'après guerre par les graphistes et maquettistes attachés aux Clubs des livres.

Si ceux-ci ont su créer dans les années 50 et 60 nombre d'occasions de "fêtes de l'oeil", de "gastronomie de l'oeil" - voir Balzac - cela s'est fait dans le cadre de livres assez précieux, réservés à un public relativement aisé.

Jean-Paul Sartre dans une interview de 1965 parle certainement de cette catégorie d'ouvrages : "Le livre objet est un bel objet. On le garde parce qu'on aime le regarder (...) cet attrait est déjà un phénomène culturel. En invitant le public à voir les livres, les éditeurs ont éveillé une exigence esthétique qu'ils sont contraints de satisfaire q'ils veulent écouler leur marchandise". (11)

Mais qu'en est-il de cette autre catégorie de livres "réservée" au public le plus large : les livres de poche ?

Qu'est-ce qu'un "poche" ?

Sans remonter aux origines même du "poche" - le Taschenbuch : livre de poche ou calendrier de poche allemand édité aux XVII^e et XVIII^e siècles comme l'indique Yvonne Johannot dans son étude "Quand le livre devient poche" (12), il convient de citer le "Bibliothèque universelle de poche" éditée par Fayard après la guerre 14-18, ainsi que la collection de romans populaires chez Tallandier appelée déjà "Le livre de poche".

Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici est le phénomène social créé par le "livre de poche", collection mise en place par Henri Filippachi et Guy Schoeller en 1953

Le terme de "révolution" a souvent été appliqué à l'apparition de ce petit livre broché bon marché, sur le territoire français. Mais elle ne s'est pas faite en un jour et surtout beaucoup plus lentement que cela a été souvent dit comme le précise Yvonne Johannot dans sa thèse : un éditeur qui imprimait des "poches" anglais en Belgique décida de créer le même produit sur les marchés français et belge dès 1949.

Le succès fut immédiat en Belgique, beaucoup plus tardif en France. Il ne s'amorça véritablement qu'en 1951.

Le "poche" dont le nombre d'exemplaires vendus ne va cesser de croître spectaculairement dès cette date et surtout dans la décennie et la suivante (1960 : 10 millions d'exemplaires vendus dans l'année ; 1975 : 25 millions d'exemplaires) semble devoir son succès imprévisible à deux facteurs majeurs : son prix modique donc à la portée de toutes les bourses ; le fait qu'il soit "un objet qu'on voudrait ne pas être tout à fait un livre" (...) "débarrassé de son prestige culturel considérable". (13)

Nous revoilà dans le domaine de la dualité, de l'ambiguïté. Le "livre de poche" a honte de décliner son identité : LIVRE. Tout est donc fait pour ne pas intimider, effaroucher le "lecteur grand public" dont l'éditeur a le portrait robot dans la tête. Le format, l'aspect extérieur, le papier seront différents des "grands livres" reliés des bibliothèques d'érudits.

Afin de réduire le respect quasi religieux dû obligatoirement à l'objet-livre, les éditeurs du "livre de poche" vont donner à leur production des caractéristiques "populaires" : "papier moche", "couvertures moches, bariolées", "honte de l'édition", comme le crient de nombreux libraires.

Pour désacraliser complètement l'objet, il faut aussi lui faire voir d'autres horizons. Dès les années 50, il se retrouve donc chez l'épicier, le buraliste, à la portée de tous.

Il faut noter que dans ces endroits, il côtoie "illustrés" et "hebdomadaires pour le jeunesse" exposés aux foudres des lettrés. Le livre de poche est ainsi presque hors littérature.

Pourtant nous trouvons à l'intérieur de ces boîtes parallépipédiques des textes de Camus, Saint-Exupéry, Sartre, Malraux. Mais la différenciation entre contenant et contenu semble atteindre ici un paroxysme. A tel point que nous pouvons, sans doute, avoir parfois l'impression de ne pas lire le même texte selon qu'il est en édition dite traditionnelle ou en poche !

En 1964, le "livre de poche" obtint l'Oscar du matériel publicitaire au salon de l'emballage, ce qui renforce bien le fossé entre contenant et contenu. L'objet-livre, le produit livre peut exister indépendamment du texte qu'il contient. Il est certain - les chiffres donnés plus haut le démontrent - que l'édition en poche est prise dans un engrenage de rentabilité extrêmement contraignant : il faut trouver un nombre de textes publiables fort élevé, répondant aux exigences d'un planning. Pas de temps mort.

Nous trouvons le mécanisme fort bien analysé par Yvonne Johannot : "Il faut donc, à tout prix, trouver des textes. Si, au début, il n'y eut pas de gros problèmes car Hachette reproduisait des titres qui avaient déjà fait leurs preuves par le passé, il y eut assez vite engorgement. Et cette pression de la technique sur la production intellectuelle allait prendre une importance croissante, à laquelle celle-ci ne peut être soumise sans de graves répercussions sur sa qualité, et ceci à deux niveaux: parmi les titres disponibles, il faut forcément en choisir un nombre précis, quelle que soit leur valeur ; il faut, de préférence, prendre ceux qui ont le maximum de chance de pouvoir se vendre à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires, ce qui n'est pas non plus un critère de valeur, sur le plan artistique ou intellectuel." (14)

Il faut donc donner aux classiques de nouveaux habits "adaptés" au public visé ; créer des emballages pour les nouveaux textes. Anciens et nouveaux se retrouveront sous les mêmes couvertures au graphisme jugé souvent schématique, agressif, sans nuance.

Ainsi, Les mains sales de Jean-Paul Sartre dans sa première édition au livre de poche ou Vol de nuit de Saint-Exupéry sont illustrés en couverture dans un style proche de celui utilisé dans les bandes dessinées réalistes publiées à l'époque. Ces deux illustrations pourraient tout à fait être des vignettes extraites de "Jacques Flash" ou Terry et les pirates. Images très contrastées aux oppositions violentes d'ombres et de lumière. (cf photocopie N°3 en annexe).

Notons que l'illustration des Mains sales pourrait tout à fait être appliquée à un roman policier ; que l'aviateur qui apparaît de profil au premier plan de la couverture de Vol de nuit ressemble à un héros de Milton Carrif. On remarque également la similitude de style de couverture avec celle de "Le facteur sonne toujours deux fois" de James Cain. (cf photocopies N°3 et N°4 en annexe)

Le monde de la bande-dessinée est en plein essor dans les années 50 : "Après 45, c'est l'éclatement, un véritable feu d'artifice d'illustrés nouveaux grouillants de bandes-dessinées. (...) Ils représenteront toutes sortes de bandes, certains comme Paris-Jeunes-Aventures ne donnant que des bandes américaines et italiennes, d'autres mêlant une grande quantité de bandes françaises à quelques bandes étrangères. Une énumération serait fastidieuse et interminable. Notons les principaux : Tarzan (...) Mon journal, (...) Zorro, (...) L'Astucieux, (...) Donald, (...) O.K." écrit Edouard François dans L'Histoire mondiale de la bande-dessinée. (15)

De ce bouillonnement de titres vont naître de nombreux jeunes talents : Forest, Forton, Gillon, Chéret, Poivet. Certains d'entre eux illustreront des couvertures du livre de poche. Ainsi Jean-Claude Forest, le créateur de *Barbarella*, dessine-t-il la couverture de *Regain* de Jean Giono (cf photocopie en annexe N°5)

Cette passerelle entre illustration de couvertures et création de bande-dessinée pour certains artistes explique donc la similitude de graphisme entre les deux supports. L'éclosion de la bande-dessinée à cette période construit également un lectorat plus sensible aux images, moins rebuté par les taches de couleur, les formes brutales des couvertures du livre de poche. Ces lecteurs amateurs de *Mandrake* ou *Robin des bois* - mais cela encore de façon discrète, la bande-dessinée étant réservée à "la jeunesse", terme quelque peu restrictif... et péjoratif - seront tout naturellement séduits par les marques éditoriales du "livre de poche", faisant appel à une "culture illustrée".

Cette espèce de fausse confiance donnée au lecteur en choisissant pour lui ses repères culturels est bien résumée par Yvonne Johannot : "Une publicité toujours gratifiante pour l'individu l'a persuadé qu'il était capable de choisir seul, sans intermédiaire et sans vendeur ; ce client, heureux qu'on lui dise qu'il est adulte et compétent, on va le tenter par une jolie image - comme un enfant..."(1)

L'image, appât pour l'enfant : nous revenons au livre minimisé, à la lecture en réduction proposée par le "livre de poche". Nous sommes en tous cas fort loin des "lecteurs de chefs-d'oeuvre" d'André Malraux : "Les lecteurs de chefs-d'oeuvre les lisent comme les amateurs de peinture au musée, leur bibliothèque nécessaire, c'est la bibliothèque inutile des autres... Elle substitue aux connaissances un sentiment où le rôle principal est joué par l'admiration. Le possesseur de la bibliothèque de la Pléiade l'appellerait volontiers sa bibliothèque de l'admiration". (17)

Il y a bien création de deux mondes distincts de lectures, deux univers qui ne communiquent pas. Les éditeurs, en établissant des protocoles de lecture : le voyageur en première classe savoure Marcel Aymé dans la Pléiade tandis que le voyageur ordinaire, alléché lui aussi par l'actualité faite récemment autour de cet écrivain, lit celui-ci en Folio chez Gallimard.

Lectures différentes ? En tous cas, si "l'emballage d'un livre est sa fiction première" (18) les à-priori de lecture suscités par ces deux types de mise en forme d'un même texte ne sont guère identiques, car sous-entendant des lecteurs de condition sociale et intellectuelle éloignée.

Est-ce forcément le cas ? Il est clair que la différence de prix importante entre le volume de la Pléiade - même s'il contient plusieurs romans - et les textes publiés en Folio impliquent des conditions de lecture variées. Mais y a-t-il obligatoirement différenciation intellectuelle ? Il nous semble que la "lecture cadeau" suggérée par La Pléiade et celle "ordinaire" proposée par Folio peuvent s'appliquer au même individu, dans des circonstances différentes.

Nous évoquons ici la question du prix. En effet, l'argument massue du livre de poche est dès son origine le fait "qu'il ne coûte presque rien". Mais le prix réduit de ces "bouquins" - argot révélateur - veut dire aussi très souvent papier de médiocre qualité, texte "baveux" aux caractères parfois flous, phrases serrées qui se suivent sans respirer, formant des masses grisâtres compactes.

Le livre de poche, dont l'ambition est de donner à lire au maximum de gens, ne va-t-il pas au contraire, éloigner ceux-ci du texte en créant des conditions de lecture peu agréables, peu confortables ? La découverte d'un texte en livre de poche ajoute parfois à la difficulté intellectuelle éprouvée, la simple fatigue de la lecture du texte difficilement lisible. Le Voyage au bout de la nuit de Céline en Folio ou La Vie mode d'emploi de Georges Pérec au Livre de poche sont à cet égard exemplaires !

L'illusion d'accès facile donnée par le premier contact visuel, séduisant, ne serait donc qu'un argument publicitaire, nullement un facteur égalitaire face à la littérature.

Nous verrons qu'il faut au moins nuancer ce jugement en regardant de plus près les différentes collections de poche ainsi que des collections intermédiaires entre poche et Pléiade.

LES DIFFÉRENTES COLLECTIONS DE POCHE

D'autres collections vont se lancer sur le même marché que le livre de poche attirant le lecteur par une couverture illustrée, réfléchissant, chacune à sa façon, au problème du confort du texte, chacune voulant donner, même sur l'espace réduit du poche, "le plaisir donné par le texte lu" autant que "le plaisir esthétique donné par le texte vu" (Valéry).

Quatre grandes collections de poche se distinguent dans le monde de l'édition : J'ai lu, Presses Pocket, Le Livre de poche, Folio.

"J'ai Lu" est créée en 1958 par Frédéric Ditis et distribuée par Flammarion. Il suffit de parcourir la catalogue de cette collection pour situer son ambition : quelques auteurs vedettes - Guy des Cars, Bernard Clavel et plus récemment Philippe Djian après 37°2 le matin, des titres réputés "faciles" - la série des Angélique, des romans érotiques, d'épouvante, des couvertures donnant la part belle aux photographies ou illustrations stéréotypées faisant largement double emploi avec les titres, sont les éléments dominant l'ensemble de la production. Quelques auteurs classiques : Zola, Daudet, Diderot, Dos Passos, mais minoritaires.

"J'ai Lu" utilise assez fréquemment l'affichage comme moyen publicitaire (avec comme slogan "J'ai lu. J'ai dévoré" par exemple). Jacques Goupil déclare : "Chez "J'ai Lu", on entretient la marque à travers des campagnes systématiques par série, et l'on fait aussi des campagnes ponctuelles sur des titres particulièrement forts." (19) Il est souvent fait appel à des célébrités qui cautionnent les campagnes publicitaires : ainsi Claude Chabrol présente-t-il Maldonne de Boileau et Narcejac. (cf photocopie N°6 en annexe).

Presses-Pocket est créé en 1962 par Les Presses de la Cité. Son image de marque est moins nette que celle de "J'ai Lu", moins médiatisée. En 1988, huit séries de la collection "changent de look". Tout d'abord spécialisée dans le roman populaire - Larthéguy, Cécil Saint Laurent, André Slaughter - la collection va peu à peu puiser dans son fonds et sortir des auteurs classiques : Troyat, Pagnol, Simenon. (cf photocopies N°7 et N°8 en annexe)

Il faut remarquer que l'une comme l'autre de ces collections sont extrêmement présentes dans tous les points de vente qualifiés de "divers" : halls des gares, papeteries, carteries des stations touristiques, grandes surfaces.

Comme si elles correspondaient exactement aux lecteurs pressés des gares, à ceux peu exigeants des bords de mer qui vont identifier très rapidement leur lecture de voyage ou de vacances par les clichés exposés en couverture de ces livres.

Ici l'image proposée n'est que réductrice, simplificatrice, obéissant à des schémas préétablis, des idées toutes faites. Les éditeurs de J'ai Lu et Presses-Pocket nient au futur acheteur toute espèce d'imagination. Celui-ci a seulement besoin d'éléments d'identification stéréotypés, simples facteurs pour un repérage rapide dans la masse des livres et de la presse étalée sur les présentoirs.

Pas de temps à perdre en nuances, en dévoilement subtil du sujet par une couverture annonciatrice du ton, du climat, du thème du livre. Ici le sujet est défloré afin d'être reconnu visuellement sans ambiguïté. Pas question d'approche. L'illustration doit dire le texte, elle le domine sans façon, sans pudeur. Le summum du genre est bien-sûr donné par la collection Harlequin dont les couvertures en disent "plus" que le texte intérieur : la multiplication des indices temporels et géographiques en arrière plan d'un couple enlacé est riche de sens.

Nous sommes bien évidemment loin des "précautions graphiques" de Christian Bourgois, Hubert Nyssen, Jacqueline Guirant (Rivages) ou des éditions Arléa.

Nous sommes bien, par contre, dans les conditions décrites par Yvonne Johannot dans "Quand le livre devient poche" : "Premier contact visuel avec le poche, la couverture doit devenir lieu de la tentation. Elle perd son rôle de porte fermée sur un secret, jalousement gardé par des serrures, gardé aussi, à certains égards, par les présentations non individualisées des éditions traditionnelles. Elle minimise par là le plaisir qu'on a à ouvrir le livre ; elle tend à minimiser l'importance du contenu par rapport à l'objet ; mais, en même temps, elle affirme que le texte n'est pas un lieu secret. De plus, les encadrés figurant sur la quatrième page de couverture, au dos du volume, résumant en quelques lignes le sujet du roman, le thème traité, ou la biographie de l'auteur ont aussi été inaugurés par le "poche" ; ils figurent actuellement dans maintes collections traditionnelles : un coup d'oeil doit suffire pour savoir si le texte plaira". (20)

Coup d'oeil. Sélection éclair. Il suffit de reconnaître son produit. Les livres "J'ai Lu" ont tellement peur d'être identifiés comme tels que les bords du papier sont recouverts d'une fine pellicule de couleur - rouge, vert - qui masque donc toute blancheur. Le symbole même du papier - le blanc - d'où se détachent les caractères du texte, source originelle, est donc nié, soustrait du regard. D'ailleurs, une fois le livre ouvert, le texte se détache sur une surface jaune ou grise mais absolument pas immaculée. Surtout ne pas être un livre. L'espace de la couverture lui-même est entièrement rempli par la couleur, le graphisme, le lettrage du titre, de l'auteur, et le logo de la collection. Pas de vide, de creux, de blanc.

Pour Folio, créée en 1972 par Massin, les exigences sont différentes. Fort d'un fonds de catalogue Gallimard/Denoël prestigieux : Sartre, Camus, Céline, Breton, Malraux ..., il ne reste qu'à mettre en valeur cet héritage littéraire important d'autant que, comme l'indique Antoine Gallimard, "la clientèle Folio est large, mais particulièrement ciblée". (21). "L'image Folio en milieu scolaire et étudiant, où l'on trouve les plus gros lecteurs de livres, et particulièrement de poche, est très forte ; et la collection a un public fidèle." (22)

Folio utilise aussi l'affichage publicitaire mais dans des proportions moindres que J'ai Lu ou le Livre de Poche au budget publicitaire quatre fois plus important. Chaque mois, 6 à 8 nouveaux titres sont mis en affichette avec la mention "Ce qu'il faut lire en Folio". Fréquemment à la sortie d'un film tiré d'un livre du catalogue, les couvertures sont refaites avec la reproduction de l'affiche dudit film : ainsi récemment, l'illustration de l'Ami retrouvé de Fred Uhlmann a-t-elle cédé la place à l'affiche du film de Jerry Schatzberg. De même, La Vouivre de Marcel Aymé, La Ferme africaine de Karen Blixen ont changé d'aspect extérieur lors de la création d'oeuvres cinématographiques d'après ces romans.

Mais à part ces cas particuliers - de plus en plus fréquents il est vrai - quelles sont les caractéristiques des couvertures de Folio ?

Ici, contrairement aux "poches" vus précédemment, le fond blanc a une grande importance. La place réservée à cet espace vierge est inégale, selon les titres, mais on la retrouve toujours en "basse continue". "Pour l'instant, écrit Massin dans sa somme l'ABC du métier, comme on semble s'en rendre compte, le blanc aussi est une couleur - une couleur qui met en valeur toutes les autres". (23)

La présence constante du blanc correspond, bien-sûr, au rappel de la célèbre couverture blanche - ivoire aujourd'hui - de l'édition première de nombre de livres repris en Folio. Cette couverture blanche, garantie de la qualité littéraire des textes : "Pour moi, témoigne Christian Bourgois dans une interview, il n'y a qu'une seule couverture, (...) c'est la couverture blanche Gallimard. Aussi tout naturellement, lorsqu'en 1966, j'ai créé ma propre maison d'édition, j'ai voulu les couvertures les plus blanches possible. C'était pour moi un hommage à la si belle couverture Gallimard". (24)

Le blanc est bien dans l'imaginaire de cet éditeur - et par là de nombre de lecteurs - synonyme de littérature de création, de textes de grande valeur. Il va réserver les images - excellentes au demeurant - pour présenter les textes de la collection de poche 10/18.

Là encore, chez Gallimard comme Bourgois, les codes de lectures sont liés autant à la taille des livres - grandes collections et poches - qu'à la présence ou non d'images.

La publication récente des Versets sataniques de Salman Rusdhié, dans la collection traditionnelle Christian Bourgois, offre aux futurs lecteurs de l'écrivain anglais une image minuscule au centre d'un espace blanc important. Signe d'un texte "qui compte". Preuve par le blanc. Cette fascination pour cette teinte, marque de sérieux, se retrouve entre autres chez Flammarion.

L'écologie de livres

Pour Massin, le principe de Folio est "tantôt une illustration de peintre, tantôt une photo de film, tantôt encore un collage ; ou bien une photographie en volume, ou une affiche en réduction, un dessin noir et blanc, une aquarelle, le détail d'un tableau, une image ancienne, un graphisme nouveau, un portrait, une silhouette, un objet, etc..." (25)

Cette énumération vise à démontrer que le caractère éclectique de la présentation en Folio suggère une richesse des textes proposés, aussi différents d'inspiration que les images qui les introduisent ; une lithographie de Dubuffet pour Voyage au bout de la nuit de Céline ; une peinture de Renoir pour André Gide, un tableau de Miro, Bleu II pour Les résonances de l'amour d'Anne Philipe montrent bien l'ambition artistique de Massin ; "L'important me paraît être de donner à la collection un visage jeune ; c'est pourquoi je souhaite que, très vite, les couvertures reflètent la plupart des grandes tendances du graphisme contemporain" (26) explique-t-il. La présence d'illustrateurs contemporains comme André François, Siné, Ronald Searle, Folon, Nicole Claveloux, Gourmelin, Topor, Sempé exprime bien cette volonté.

Folio, tout en prônant une liberté de présentation dans le choix des documents iconographiques choisis, a opté pour une certaine rigueur quant à la typographie - en "baskerville old face", toujours disposée en haut mais dont les corps peuvent varier selon la longueur des titres - et au label immuable, en plein ou vide selon le document, en bas de couverture. Cette volonté d'homogénéité semble avoir réussi à la collection dont l'image est bien cernée par les lecteurs.

Face à cette bonne santé, le livre de poche qui, selon Massin toujours, se caractérise par une "absence d'unité, tant graphique que typographique : titres disposés tantôt en haut, tantôt en bas, tantôt au milieu et dans des caractères chaque fois différents" (27) doit changer : "En 1983, c'est l'année du 30ème anniversaire de la collection, mais surtout celle du renouvellement spectaculaire de toutes ses couvertures, sous la direction artistique de Claude Romain" (28). Le livre de poche rajeunit au même moment avec la création de Biblio à la maquette plus actuelle. (cf photocopie N°9)

Cette concurrence de l'image de marque entre Folio et le Livre de poche se traduit aussi bien entendu par la différence de format : plus carré (16,5 cm X 11 cm) pour le Livre de poche, oblong (10,7 cm X 18 cm) pour Folio. Les deux produits sont donc bien différents dans la main, chacun a son type physique. Nous notons toutefois la similitude de format non anodine entre Folio et 10/18.

Comme pour la collection L'Imaginaire chez Gallimard dont-il est le père, Massin joue sur le principe du contraste, de la variation pour Folio. Fondé sur un thème et ses développements, jouant de l'alternance identité et altérité, les livres Folio ont tous un air de famille, même si les illustrations de couverture qu'ils montrent sont aux antipodes les unes des autres. (C'est bien sûr dans le cadre de L'Imaginaire que cette logique est utilisée au maximum.)

Massin précise encore : "La réussite ne s'obtient que si les couvertures créent entre elles un écho ou un jeu de miroirs". (29). Si cette définition s'applique bien évidemment à sa collection, nous pouvons aussi l'écouter en pensant à la collection de poche 10/18 dirigée par Christian Bourgois.

10/18 date de 1962 chez Plon. Des problèmes importants entre 1965 et 1968 puis Christian Bourgois en prend la direction (en 1966) et précise son image de marque. Si Folio s'est affirmée dès le départ par son contenu et sa présentation comme le poche pour un public intellectuel, 10/18 vise de façon encore plus marquée ce public, allant même jusqu'à demander une certaine érudition. Comme chez Folio, le prix assez élevé, "pour un poche", marque économiquement cette ambition.

Bourgois a immédiatement situé les choses en déclarant : "Je ne conçois pas qu'on puisse faire de l'édition d'avant garde et de recherche sans faire de l'édition de poche" (30). En effet, publier Vian, Arrabal, Burroughs, Bataille n'était pas gagné d'avance. A cette volonté d'accueillir des auteurs réputés difficiles et de haut niveau intellectuel va correspondre une exigence esthétique remarquable.

Il suffit pour s'en rendre compte de feuilleter le catalogue général, de fureter dans les rayons des librairies à l'endroit réservé aux "poches" (preuve s'il en est que c'est bien un produit à part, "hors livre", classé souvent par numéro d'ordre : simple marchandise !); mieux, de contempler les affiches publicitaires de la collection.

D'emblée, l'évidence saute aux yeux : une image forte, homogène se dégage de l'ensemble des livres publiés sous le signe 10/18. L'oeil savoure immédiatement, jubile, constamment attiré par tel ou tel choc graphique, trouvaille esthétique. Ce couple blanc et noir qui se découpe sur fond rouge (Woodhouse : Pas de pitié pour les neveux), cette veste blanche sur fond vert avec carme rouge (Len Deighton : Neige sous l'eau). Ce ne sont qu'appels répétés, claquements des formes et des couleurs. Le principe de l'extrait de peinture ou photographie est ici élevé au rang d'art. La science du recadrage dans l'espace de 10 cm X 18 cm sert à provoquer de multiples surprises, étonnements face aux jeux inédits des masses de couleur... et donc autant d'arrêts devant les titres de la collection. (cf photo n°4)

Le mot de Massin parodiant Savignac parlant de l'affiche ; "Une bonne couverture devrait être un scandale visuel", s'applique avec bonheur aux "enfants" de Christian Bourgois. Mais s'empresse d'ajouter Massin : "la seule question est pourtant de savoir si la devanture du libraire riche de dizaines de volumes, pourrait comporter autant de scandales à la fois s'ils s'annulent l'un l'autre. Car si tout le monde parle aussi haut, comment se faire entendre ? (...) en fin de compte, on le voit, tout repose sur des contrastes d'une couverture à l'autre. Contrastes entre les caractères - sans parler des différences dans l'inspiration, le style, la réalisation technique". (31)

Le principe de varier le plus possible les présentations : en effet au rythme de huit parutions mensuelles (10/18 et Christian Bourgois confondus) il faut continuer à surprendre le lecteur déjà habitué aux multiples changements de registre précé-dents. Ainsi en janvier 1989 est-il fait appel à Monory (Klotz : Putsch, punch), Veselman (Isaac Asimov : Le club des veufs noirs) ou encore Watteau (Arthur Young : Voyages en France). Artistes qui offrent à l'individu en quête de livres des portes imaginaires très différentes, aux notions plastiques et temporelles éloignées. Il s'agit, pour le créateur de couvertures, de ne pas être redondant par rapport au titre, d'être maître dans l'art du détournement, du clin d'oeil. (cf photo n°5)

Au fil des années il semble d'ailleurs que l'illustration des couvertures s'essaie de plus en plus à créer dans certains cas un jeu "d'associations lointaines", de fonctionnement au deuxième ou troisième degré. Ajoutons encore que le choix de l'extrait de peinture donne l'occasion au maquettiste de recréer un tableau par les propriétés du cadrage : ainsi pour l'illustration introduisant Les Cent sonnets de Vian où la dynamique de la couverture est créée par la ligne des parapluies, le mouvement en demi-cercle du haut vers le bas sépare l'espace en deux. Oeuvre dans l'oeuvre. (cf photo n°4)

Bien entendu il n'en a pas toujours été ainsi. Cette grande liberté créatrice était beaucoup plus "muselée" dans les débuts de la collection : document photographique de taille réduite, "logo" 10/18 envahissant, à-plat de couleur (orange pour la série L'Appel de la vie dirigée par F. Lacassin par exemple). Mais cette présentation en vigueur dans les années 70 va vite laisser Christian Bourgois ("Le principe de la lucarne et de l'à-plat noirâtre avait fini par me lasser"), qui va préférer alors remplir tout l'espace par le document iconographique. De là une recherche toujours poussée plus loin des "sources". Cela suppose une attention aux images du monde toujours en éveil et aussi une documentation disponible extrêmement importante.

Les séries se multipliant - L'Appel de la vie, l'Aventure insensée, la Bibliothèque médiévale, Domaine étranger, Les Grands détectives, la Poisse, Les Grands reporters, Fins de siècle - la recherche du document adéquat va se faire de plus en plus difficile, dans des publications et oeuvres de plus en plus variées. Il faudra parfois puiser dans des couvertures déjà existantes - celles des romans de Hammet et Irish sont des reprises d'anciennes couvertures Presses de la Cité - ou jouer le jeu de la variation illustrée sur un thème, pour les policiers de Léo Malet, par exemple.

Que de chemin parcouru dans l'image de marque de la collection depuis le Discours de la méthode de Descartes, premier titre publié sous le sigle 10/18 !

Nous ne pouvons terminer ce rapide survol des collections de poche importantes, du point de vue de leur rapport avec l'image, sans évoquer l'évolution intéressante à cet égard de la série noire : de sa création en 1945 par Marcel Duhamel - premier titre : La même vert-de-gris de Peter Cheyney, à la présentation "sobre" jaune et noir, au numéro 2000 paru il y a peu : La bête et la belle de Thierry Jonquet avec un dessin en couleur au centre de la page de couverture - c'est notre rapport de plus en plus étroit avec l'image, notre intimité de plus en plus grande avec elle que ce changement révèle. (cf photo n°6)

Dans son article "Le Jaune et le noir" paru dans Autrement (32), Danièle Laufer analyse cette "collection mythique dont le contenant est indissociable du contenu" avec finesse. Elle remarque que les changements de fonds : auteurs au style nouveau qui arrivent dans les années 70 (Manchette, ADG, Vautrin...) influent sur la forme. Ainsi, au ton nouveau imposé par ces auteurs va correspondre en 1978 le premier changement révolutionnaire au niveau de l'apparence : l'apparition d'une photographie noir et blanc au numéro 1724. Inscrite dans un carré, puis un cercle.

Autre changement important en 1984 (de jeunes auteurs sont venus faire évoluer les textes) : c'est l'avènement de l'illustration en couleurs, avec un graphisme débordant légèrement du cercle.

Ces glissements progressifs vers l'image colorée témoignent bien-sûr de la recherche d'élargissement du public de la part des services commerciaux de Gallimard. Mais, remarque une responsable : "On ne connaissait par le profil de nos lecteurs. Toute l'édition travaille comme ça, au feeling" (33) Recherche tâtonnante de nouveaux lecteurs plus sensibles à l'iconographie, reflet du temps.

Déjà en 1972, Massin déclarait dans une interview : "La femme qui fait son marché promène avec elle des sacs de papier couverts de motifs abstraits (...) le spectateur de télévision voit défiler en une soirée des images qui lui feront voir les rues de Tokyo, des compositions de Vasarely, et avec un peu de chance, un reportage sur le travail d'un Karajan, d'un Béjart ou de César. Il n'est plus tout à fait ignorant des formes d'expression. A tout le moins il en sait suffisamment pour ne pas être effarouché par elles. (...) Aucun d'eux ne s'étonne plus des spectacles insolites auxquels on le convie ; l'art de l'ellipse, le raisonnement analogique, bientôt l'abstraction lyrique n'auront plus de secrets pour lui". (34)

Sensibilité plus grande aux différentes formes d'art. C'est ce que nous sommes tentés de dire dans une première approche superficielle : les foules affluent aux grandes expositions - tout près de nous le triomphe des 800 000 visiteurs à l'exposition Gauguin au Grand Palais ; ou encore les 260 000 entrées à la manifestation "Ciné-Cité" à la Villette en 1988 - les lieux qui accueillent les oeuvres se multiplient. "Un centre d'art contemporain se crée chaque semaine dans le monde" déclarait récemment un conservateur de Beaubourg à une émission télévisée". (35) La soif d'images semble intarissable. La multiplication des téléviseurs et magnétoscopes en serait également une preuve. Mais cette bonne santé apparente cache à notre avis une autre réalité ; une certaine indifférence affleure derrière cet enthousiasme de surface. Déjà dans un ouvrage de réflexions autour de l'art rédigé entre 1963 et 1969, Edgar Wind écrit : "Nous sommes inondés d'expositions et submergés de livres d'images ou d'albums ; et ces énormes agrégats d'images disponibles sont absorbés avec avidité et, puis-je ajouter, avec un degré d'intelligence qui eût laissé médusées des générations moins capables d'adaptation. (...) Mais l'abandon à l'art à n'importe quelles conditions ou presque paraît tout aussi alarmant. On dirait que l'on a lâché les écluses de l'imagination, laissant les eaux entrer à flots sans rencontrer la moindre résistance. La peur sacrée nous a quittés. (...) nous sommes très ouverts à l'art, mais c'est à peine s'il nous touche ; aussi pouvons nous en absorber autant, et tant en des genres aussi différents. (...) A notre époque bien des artistes sont, je crois, conscients qu'ils s'adressent à un public dont l'appétit sans cesse croissant pour l'art n'a d'égal que l'atrophie progressive des organes réceptifs. Si l'art moderne est parfois criard, la faute n'en revient pas au seul artiste. Nous avons tous tendance à élever la voix lorsque nous parlons à des personnes qui deviennent sourdes". (36)

Nous sommes d'autant plus enclins à entendre ces paroles qu'elles nous paraissent prendre encore plus de sens aujourd'hui, à la fin des années 80. Nous n'en voulons comme preuve que l'effervescence récente autour des tableaux, la flambée spectaculaire des cotes qui traduit, pensons nous, en fait une perte de sens considérable : "De plus en plus de gens s'achètent une respectabilité à coups d'achats d'oeuvres d'art" (37), confiait encore le conservateur évoqué plus avant. L'intérêt premier se situe bien sur le terrain marchand, la multiplication des lieux et spectateurs au contact de l'art

n'augmente en rien la passion profonde pour ce dernier. Un goût superficiel semble faire office de modus vivendi général.

Dans ce contexte faussement propice à l'art, les couvertures jouent leur rôle. Comme Louis Ferrand dans un article intitulé "Les tendances graphiques" écrit en 1956, nous pouvons constater de nos jours que : "L'art est vulgarisé par le livre d'aujourd'hui, ce mot pris dans les deux sens. Les musées imaginaires de Malraux deviennent musées à domicile, art digest de poche". (38) Mais il convient de s'interroger sur la portée artistique réelle des milliers d'extraits de peinture qui orment les milliers d'ouvrages étalés sur les tables des libraires; les présentoirs des bibliothèques.

Introduction au monde de l'art par le biais d'images annonciatrices de textes, ou au contraire participation à "l'atrophie progressive des organes réceptifs" dont parle Wind, par la multiplication systématique de reproductions iconographiques en couverture ?

Musées imaginaires à l'infini ou simples appels commerciaux bien orchestrés par les éditeurs ?

Afin de répondre à ces questions nous sommes allés voir la position prise dans ce domaine par deux "petits" éditeurs : Rivages et Arléa.

Nous verrons également, afin d'affiner notre propos, deux exemples d'utilisation picturales, celles de Edvard Munch et d'Edward Hopper - et leur signification au sein de cette pratique de "récupération".

NOTES

- (1) *Jean Carlu. La jaquette illustrée. Courrier graphique n°86, 1956, p.65.*
- (2) *Saint-John Perse. Cité par Frédéric Appy. p.121.*
- (3) *Jean Carlu. La jaquette illustrée. Dans le Courrier graphique, n°86, 1956, p.67.*
- (4) *Nixe : mise en question et exaltation du livre, La Différence, 1985. p.259.*
- (5) *Laurence Benaim. Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express. Août 1985. p.65.*
- (6) *Laurence Benaim. Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express. Août 1985. p.65.*
- (7) *Jean-Marie Bouvaist, Jean-Guy Boin. Les Jeunes éditeurs : esquisse pour un portrait. La Documentation française. 1985. p.108.*
- (8) *Jean Carlu. La jaquette illustrée. Dans Conception et graphisme du livre. 1945-1955.*
- (9) *Louis Ferrand. Les Tendances typographiques dans Conception et graphisme du livre. 1945-1955.*
- (10)
- (11) *Jean-paul Sartre. Les Temps modernes. Janvier 1965. p.199*
- (12) *Yvonne Johannot. Quand le livre devient poche. PUG, 1978, p.75*
- (13) *Yvonne Johannot. Quand le livre devient poche. PUG, 1978, p.75 et 76*
- (14) *Yvonne Johannot. Quand le livre devient poche. PUG, 1978, p.80*
- (15) *Edouard François. Chapitre France dans Histoire mondiale de la bande-dessinée, Pierre Horay, 1980, p.39.*
- (16) *Yvonne Johannot. Quand le livre devient poche. PUG, 1978, p.108*
- (17) *André Malraux. L'Homme précaire de la littérature. Chap.13 (la secte).*

- (18) *Frédéric Appy. Nixte : Mise en question et exaltation du livre, La Différence, 1985, p.260.*
- (19) *Le livre et sa publicité. Livre-hebdo. n°3, 14 janvier 1985, p.52.*
- (20) *Yvonne Johannot. Quand le livre devient poche. PUG, 1978, p.109*
- (21) *Anita Blanc. Le livre et sa publicité. Livres hebdo. n°3, 14 janvier 1985, p.50.*
- (22) *Anita Blanc. Le livre et sa publicité. Livres hebdo. n°3, 14 janvier 1985, p.50.*
- (23) *Massin. L'ABC du métier. Imprimerie Nationale, 1988. p.128*
- (24) *Cité par Huguette Rigot. Quand le texte se livre. BBF. tome 32, n°5, 1987, p.445.*
- (25) *Massin. L'ABC du métier. Imprimerie Nationale, 1988, p.127*
- (26) *Massin. L'ABC du métier. p.128*
- (27) *Massin. L'ABC du métier. p.124*
- (28) *Anita Blanc. Le livre et sa publicité. Livres hebdo, n°3, 14 janvier 1985, p.51.*
- (29) *Massin. L'ABC du métier. p.143*
- (30) *Christian Bourgois. Le Monde, 6 novembre 1974.*
- (31) *Massin. L'ABC du métier. p.141*
- (32) *Danièle Laufer. Le Jaune et le noir. Autrement, 1986, n°84, p.94.*
- (33) *Danièle Laufer. Le Jaune et le noir. p.97*
- (34) *Massin. L'ABC du métier. p.124*
- (35) *Journal de FR3. 22 H. 23 juillet 1989.*
- (36) *Edgar Wind. Art et anarchie. Gallimard. 1988. p.35-36.*
- (37) *Journal de FR3. 22 H. 23 juillet 1989.*
- (38) *Louis Ferrand. Les tendances graphiques. Dans conception et graphisme du livre. 1945-1955. Le Courrier graphique.*

I I I

LA POLITIQUE ACTUELLE DE DEUX EDITEURS

RIVAGES ET ARLEA

Nous avons donc voulu voir, concrètement, les implications de certaines maisons dans cette "politique de l'image". Nous avons choisi pour cela deux jeunes éditeurs dont l'attrait pour l'image est indéniable : RIVAGES et ARLEA.

Nous mentionnerons les similitudes ou oppositions à ce niveau avec quelques autres pratiquant du "kidnapping graphique" : Actes Sud, Fayard et toujours Christian Bourgois.

Dans le bulletin "Développement cultures" n°79 d'avril 89 consacré aux "nouveaux éditeurs - 1974-1988" (1) notre attention est attirée par le phénomène du "printemps des éditeurs" qui s'est produit entre 1974 et 1980. 1974 amorce d'un véritable "boom démographique" qui atteint son apogée en 1976. Cette année là voit la création de 351 entreprises éditoriales ! Celles-ci sont souvent éphémères mais ont le mérite d'inventer une autre façon d'éditer que celles en vigueur dans les maisons traditionnelles. Se refusant d'être "les ambulanciers de l'édition", ils publient néanmoins des auteurs "à risque", des textes puisés dans des zones linguistiques souvent négligées (langues rares comme le serbo-croate par exemple) par défi.

Leur "profession de foi" relevée par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Luc Boin nous interpelle tout particulièrement car elle pourrait être reprise, in extenso, par les membres de Rivages ou Arléa, conscients pourtant des limites de l'innovation. "(Ils) affirment qu'ils ont créé leur maison parce qu'ils sont passionnés par l'avenir de l'écrit, parce qu'ils s'intéressent aux auteurs, aux textes et aux lecteurs et qu'il faut remédier aux carences des autres éditeurs. Ils ont le sentiment de "placer dans l'édition la mauvaise graine dont on ne pourra plus se débarrasser". Ils savent que "s'ils ne font pas ce travail indispensable, personne ne le fera" et pour eux "hommes de passion", "l'édition est une mission", "une des raisons de donner sa vie", car "la littérature est une morale", "le livre, c'est la conquête de la démocratie". (...) Le jeu et le goût du challenge ne sont pas absents, avec l'espoir que le Petit Poucet finira par prendre en défaut les "ogres" de l'édition industrielle. Il s'agit aussi d'être reconnu par la seule et vraie famille, celle de la "communauté éditoriale" (2).

A ces louables et hautes intentions, il faut une image de marque forte, afin de bien tenir son créneau. Nos éditeurs, qui sont dans la tradition de ceux du "printemps" auront retenu la leçon : afin de survivre il faut être mieux centré sur un type de lectorat. Soigner son "look". Des éditeurs comme Alinéa, Phébus, Le Promeneur auront eux aussi beaucoup travaillé sur leur image. (cf photos N°7, N°8)

Mais voyons le premier de nos éditeurs visités :

Rivages.

Ses débuts remontent à 1981 à Marseille. Sa vocation est d'abord régionale, comme nombre d'éditeurs dans un premier temps. Ainsi, actuellement La Manufacture à Lyon qui perce et sort de son cocon d'éditeur régional. Déjà la volonté est affichée de faire de "beaux livres" : les couvertures des Proverbes et dictons de Savoie, du Parler bordelais ou encore des divers Agendas sont soignées: iconographie traditionnelle mais un choix qui montre l'importance que les responsables accordent, dès le départ, à l'extérieur de leurs livres. Ces ouvrages sont tirés pour la plupart à 5 000 exemplaires. Les agendas accordent une place prépondérante aux photographies en couleur autant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

Les éditions vont changer de stature avec l'installation à Paris et la création de la collection étrangère en 1984. On passe dès lors à autre chose, l'ambition n'est plus la même. Les collections vont se multiplier. Citons Galerie, Styles, Histoire, Thriller, Mystère, Cinéma, Rivages noir, chacune facilement identifiable. Le principe sécurisant de la collection-repère est une des bases fondamentales de la "maison" Rivages. Identification rapide. Fidélisation du lectorat.

Les éditions Rivages avaient une production annuelle de 20 titres par an en 1984. Après le virage effectué cette année là, l'activité s'intensifie et tourne depuis 1987 aux environs de 85 titres annuels. Même plus pour 1989 et 1990 puisque Madame Jacqueline Guiramaud indique ; "La réalité des choses c'est de sortir tous les mois 10 à 12 titres en partant d'un manuscrit, avec tous les problèmes que cela peut entraîner... contacts avec les auteurs ou traducteurs, avec les dessinateurs ou graphistes, avec les imprimeurs photograveurs...etc avant d'arriver au livre fini".

Ce travail important maintenant que Rivages commence "à jouer dans la cour des grands" nécessite une équipe solide. Ainsi, elle est composée à Marseille de cinq personnes pour la fabrication (2 maquettistes, 1 secrétaire de direction, 1 chef de publicité, 1 responsable de la création et publicité), de trois personnes pour la gestion (1 comptable, 2 secrétaires, 1 responsable de la gestion) ; à Paris les effectifs sont répartis en quatre personnes (1 attachée de presse, 1 directeur de collection littéraire, 1 responsable du secteur commercial et des contacts avec les différents directeurs de collection ainsi qu'avec Le Seuil, 1 assistante).

Dans cette organisation, Monsieur Edouard de Andreis, qui était auparavant Directeur général au Seuil, supervise l'ensemble des directeurs de collection dont le travail consiste essentiellement en lecture et choix des manuscrits, cela en dehors des réunions mensuelles avec le triumvirat directorial.

En effet, l'ensemble des décisions et directions de Rivages est pris par les trois associés à l'origine de ces éditions : Mr Edouard de Andreis, Mr J.C. Guiramand (gestion), Mme Jacqueline Guiramand (Création et publicité). C'est le Seuil, lieu originel d'un des trois responsables qui fait le lien avec les représentants, les libraires. C'est aussi chez cet éditeur qu'est stocké l'ensemble de la production Rivages. Lors des réunions mensuelles directeurs de collections/collectif décisionnel, la sortie des nouveautés à venir est programmée, assez longtemps à l'avance. Ainsi début février 89, les sorties pour le mois d'avril de la même année sont planifiées. A cette occasion un maximum d'informations données de façon synthétique sont prévues : des fiches des livres comportant résumé de l'histoire ou du sujet, biographie sommaire de l'auteur, sont tapées, des listes récapitulantes les offices sont dressées. (c.f. photocopie en annexe N°10)

Tout ce matériel informatif est alors distribué aux représentants du Seuil, un autre matériel de présentation est parfois donné au service de presse : ainsi le placard publicitaire de mai 1989 qui orna de nombreuses vitrines de librairies. (c.f. document photo n°9)

Les différentes séries éditées chez Rivages ont chacune un tirage moyen pour tous les titres : Rivages noir : 5 000 exemplaires ; collection étrangère : 5 000 dont une collection de poche, à partir de mai 89 est tirée à 6 000 exemplaires ; Cinéma : 5 000 exemplaires. Bien entendu il y a quelques titres et auteurs qui font exception dans une collection ; Alison Lurie, véritable "locomotive" de la série voit son roman La vérité sur Lorin Jones édité à 12 000 exemplaires. Mais cela est dû au succès progressif que connaît cet auteur en France, son premier ouvrage Liaisons étrangères ayant été tiré à 5 000 - 6 000 exemplaires.

Même si cet auteur américain produit quelques best-sellers dont rêve toujours tout éditeur, la démarche de Rivages, comme celle de nombreux autres éditeurs nés dans les années 80, est basée sur la durée, la longue distance. Le succès se fait en se constituant lentement, titre à titre, une image de marque. Ils savent que "pour faire ses preuves, il faut un catalogue d'une centaine de titres. 7 à 10 ans sont indispensables pour le constituer et rien n'est encore acquis, car l'éditeur ne peut plus alors se consacrer entièrement à la recherche et au lancement de ses nouveautés, il lui faut gérer son catalogue. Il affronte une nouvelle forme du métier et tout reste à faire" comme l'indiquent Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin. (3)

Il faut donc pour un éditeur comme Rivages non seulement avoir la volonté d'éditer, ce qu'il sait pouvoir défendre avec passion, mais aussi imposer rapidement son image de marque. Mettre sa griffe sans risque d'erreur d'identification possible pour le lecteur. Seulement, le terrain est très encombré. Les livres se poussent du coude sur les tables, les présentoirs.

La réussite d'un ouvrage se joue souvent en 15 jours. Passé 1 mois ou 6 semaines celui-ci disparaît dans les rayons où sa couverture - argument de vente - n'a plus aucun rôle. Là l'oubli peut sans tarder le chasser dans la cohorte des retours.

Face à ce diktat de l'éphémère, l'éditeur essaie de fabriquer un livre qui saura résister au temps, protégé par l'image de la collection, garantie de durée, de permanence.

La collection Rivages noir est un exemple instructif de la démarche de la responsable "création et publicité" : le terme "Rivages noir" joue habilement sur le collage du nom de l'éditeur au mot "noir" pris ici dans son sens sémantique. Ce dernier mot fait aussi référence à la Série noire, label mythique du roman policier. Cela induit immédiatement que les textes publiés sous la marque Rivages noirs seront de la même qualité que ceux paraissant dans la vénérable série. Mais ici, il n'est aucunement question de plagier la représentation extérieure très connue de la "grande soeur". L'idée directrice est celle de la reprise de photographies de films noirs recadrés et colorisés. Détournement qui vise bien entendu le champ important des amateurs de "polars" de séries B, les adeptes des reprises de Casablanca, La femme à abattre ou Ultime razzia au Cinéclub. L'appel de la couverture fonctionne, dans le cas de cette collection, comme un jeu pour cinéphiles avertis : telle ou telle photographie illustrant tel roman de Tony Hillerman ou Jim Thompson est-elle tirée de La clé de verre, du Faucon Maltais ou de Quand la ville dort ? (cf photocopie N°11 en annexe).

Questions sous-entendues plutôt que réellement posées mais qui font tout le "sel" des couvertures de la collection. Ajoutons que celles-ci se répondent, jouent entre elles - titre et auteur disposés dans leurs "cases", obéissant à un lettrage immuable (sauf deux exceptions où le noir et le blanc des cartouches sont inversés pour des raisons de contraste avec la photographie choisie. Rappel encore des sous-titres des versions originales) - pour former à la fin les images d'un film encore à faire, éternellement inachevé dont les scènes finales sont toujours à tourner, ... au rythme des nouveautés à paraître.

Mais, au fait, un des romans édités dans la collection de littérature étrangère ne s'appelle-t-il pas Le Cinéphile ? Lien secret entre ces deux séries.

Nous allons nous arrêter plus longuement sur le travail de la collection de littérature étrangère.

En 1984, lors de son arrivée sur le marché, la collection de littérature étrangère de Rivages, doit immédiatement marquer son territoire sur un terrain - les textes traduits - déjà occupé par certaines grandes maisons : Fayard, Flammarion, Gallimard, Seuil. D'où la nécessité d'avoir tout de suite un style très marqué.

Comme toute collection qui se crée, une période de tâtonnements inaugure son existence. Les deux premiers titres Octobre de Christopher Isherwood et Descriptions de descriptions de Pier Paolo Pasolini paraissent avec des couvertures illustrées de photographies noir et blanc, puis la décision est prise de passer à des illustrations couleur et aux photos d'auteur, la volonté des responsables étant d'avoir des couvertures s'abandonnant à "la facilité et au charme de l'image" (J. Guiramand). (cf photo n°10)

La séduction toujours !

Celle-ci se manifeste par le choix d'une illustration qui occupe toute la couverture, la mention de titre, d'auteur, d'éditeur étant incluse dans le même espace fermé en haut de la couverture (ainsi que d'autres informations telles que le traducteur, le pré ou posfacier).

Cet espace où se décline l'identité de l'objet est constamment en symbiose avec l'extrait de peinture choisi, la couleur qu'il adopte dépend de celle dominante de l'oeuvre utilisée. Le panneau publicitaire "La littérature étrangère chez Rivages" montre très bien cette adéquation, ce jeu de question/réponse entre les deux espaces, l'espace informatif, l'espace iconographique. Les exemples des Histoires pour rien de Lorrie Moore, du Pêcheur d'hommes de Evguéni Zamiatine, de La Ville de nulle part d'Alison Lurie sont sans doute les plus réussis, formant un tout harmonieux. Ainsi, des entités agréables à l'oeil, séduisantes sont créées, à l'aspect identique et pourtant toujours changeant. L'extrait d'oeuvre picturale "subtilisée" pour la couverture s'exprime ici pleinement, nullement parasité par des mots. Ceux-ci sont placés dans l'espace clos qui leur est réservé, où le titre se réserve toujours les caractères les plus grands. L'image "vit" autour, occupant la plus large part de la couverture sans pour autant détruire l'équilibre de l'ensemble. Cette séparation zone du titre/zone de l'image signifiée par l'encadré du cartouche suggère bien que l'image est là pour introduire un texte, pour en donner, en avant-première, la saveur, le ton, sorte de palimpseste de l'éditeur, qui indique par sa lecture originelle le sens à suivre, la "substantifique moelle" de l'oeuvre qu'il a découverte. (cf photo n°9)

Nous pensons que la qualité plastique certaine des couvertures de la collection de littérature étrangère correspond bien au niveau des textes présentés. Derrière la richesse des tons, le velouté des couleurs, il y a bien une prose de valeur, de même esprit. Nous pouvons dire, à la suite de Massin, que nous sommes en présence d'une "bonne couverture", qui fonctionne bien. Les caractéristiques majeures de la réussite sont réunies : "dans la permanence d'un élément typographique suffisamment fort (caractère des titres, cadre, filet, etc...), dans la présence obligée d'un logotype jouant le rôle d'une basse continue, dans le choix d'une couleur, voire dans l'absence même de couleur, dans l'agencement général de la couverture dessinant une image aisément identifiable et facile à mémoriser ou encore dans le style de l'illustration, si illustration il y a." (4)

Nous avons parlé, en commençant à évoquer les éditions Rivages, de la complémentarité des couvertures photographiques de la collection Rivages noir, bobine à dérouler constamment sous nos yeux.

Il est indéniable qu'ici le "jeu de miroir" entre les couvertures de la collection Littérature étrangère marche à merveille. Les choix iconographiques restent dans les mêmes tons feutrés, pas de notes aiguës, de cri strident. Que l'extrait soit choisi chez Okusaf, Hopper ou Valloton, c'est la même atmosphère intimiste, refusant la violence. (cf photo n° 9) . Visiblement la collection joue sur ses diverses couvertures, le jeu des nuances, des demi-teintes. Le mot d'ordre n'est pas celui de "scandale visuel", contrairement à 10/18. Ici, c'est une séduction en douceur sur laquelle on table. Et sur le fait que ces différentes représentations picturales introduisent des textes qui, eux aussi, jouent sur la subtilité, sur un registre mineur. Pas d'éclat de voix. Pas d'agressivité. Les couvertures nous chuchotent chacune à l'oreille les bribes de confidences que les textes continuent. (Une exception peut-être, la récente couverture de Pêcheur d'hommes aux rouges éclatants). Elles cherchent ainsi à fidéliser un lectorat qui reconnaît immédiatement sa "petite musique" (Chopin ou Mozart, mais pas Wagner). Notons aussi que la familiarité avec l'image de la collection est construite sur le choix constant d'oeuvres figuratives, assurant une unité supplémentaire.

La similitude de ton entre texte et image se retrouve dans tous les ouvrages de la collection. Nous analyserons ici trois exemples significatifs de cette symbiose réussie.

Commençons par le Destin des souvenirs d'Italo Svevo : ce recueil regroupe différentes nouvelles (souvent inachevées) au ton nostalgique. Même si la facture, le thème des histoires diffèrent d'un récit à l'autre, la mémoire sert fréquemment de leitmotiv. Ainsi dans l'histoire intitulée La mort : (...) "Mais le passé présente toujours un aspect nouveau : à mesure que la vie se poursuit, il se modifie car des pans de mémoire, qui semblaient ensevelis dans l'oubli, réaffleurent, tandis que d'autres, désormais peu importants, s'estompent. Le présent dirige le passé comme un chef d'orchestre ses musiciens. Il lui faut tels sons et pas d'autres. C'est pourquoi le passé apparaît tantôt si long, tantôt si bref. Il résonne ou bien il réduit tout au silence." Dans la nouvelle qui donne son titre au recueil : "Comme la mémoire travaille lorsqu'on se consacre à elle ! C'est une force active, et elle s'étiole lorsqu'on la laisse inerte." (cf photo n° 11)

La superposition des différents pans de la mémoire, le thème de l'angoisse de l'homme face à son devenir, le problème de la trace qu'il laisse après son passage terrestre : ces différentes questions omniprésentes dans l'oeuvre sont subtilement évoquées par la couverture : dégradé de couleurs qui ne distingue pas de plans nets - tout semble glisser, rien n'est retenu - les minuscules silhouettes noires des hommes, perdus dans l'espace dénudé - le détail de peinture choisi est bien une excellente initiation à l'oeuvre, à son atmosphère générale.

La psychanalyse trouve une place importante dans l'univers de Svevo - influence de Freud sur l'écrivain - sensible notamment dans des proses comme Orazio Cima et plus encore Traîtreusement où les moindres recoins intérieurs de l'âme humaine sont mis à jour avec une certaine cruauté. Dans le texte Ango et son maître, les acquis psychanalytiques sont exploités de façon originale à travers la vision du monde d'un chien.

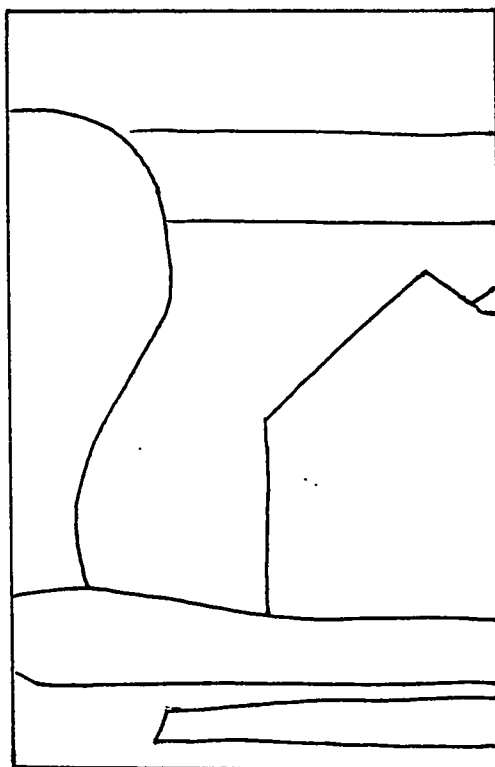
Les autres nouvelles qui ont pour cadre Murano où des personnages vieillissants, souvent mal adaptés à la réalité, rêveurs, s'accrochent à des habitudes du passé, prêtes à sombrer dans l'oubli, sont très touchantes par l'évocation d'un monde fragile, déjà condamné à mourir. Une légère tristesse voilée se glisse entre les lignes à l'évocation de ces personnages qui, exclus, savent que leur monde est déjà révolu.

C'est bien ce sentiment de mélancolie diffuse qu'illustre magistralement l'extrait du tableau de S. Steinberg : Louse point utilisé. Il fait aussi songer, par ses teintes froides, la présence importante des noirs, à la menace de mort qui plane au dessus de nombreux récits du livre.

Nous voyons aussi ici le travail novateur de cet éditeur révélant des textes moins connus en France du grand écrivain italien. Le destin des souvenirs a été édité en Italie en 1968. Si la

Conscience de Zeno est le roman majeur de cet auteur, ses écrits considérés comme moins importants restent à découvrir, comme le démontre ici Rivages.

Notre deuxième exemple est celui de Couleur du temps, d'Umberto Saba, poète et écrivain Triestin. (cf photo n°11) Seize nouvelles, le plus souvent situées à Trieste, forment le recueil. Ces courtes histoires écrites en 1910 et 1947 (éditées en Italie en 1964) dégagent généralement un parfum de mélancolie et de douceur. Quand il évoque des univers disparus - ainsi dans le groupe des cinq histoires regroupées sous le titre "Les Juifs Trieste 1910-1912", Saba teinte ses récits d'une ironie amère. Quand il se penche au plus près des tourments de l'âme, dans Valeriano Rode et Un homme ou encore Ferruccio, l'angoisse devient subtilement palpable sans être pourtant précisément nommée. La prose raffinée et élégante d'Umberto Saba sait faire affleurer les terreurs anciennes, les doutes métaphysiques sans un mot plus haut que l'autre, sans déranger la linéarité toute simple du récit. Les rêves secrets de ses personnages nous semblent tout naturellement être dans le prolongement de leurs actions. Ce grand art de conter qui sait révéler sans bruit les fêlures secrètes est illustré par le détail d'un tableau de Giorgio Morandi : Paysage (1935). L'illustration présentée - tableau dans le tableau - donne une grande impression de sérénité : délicatesse des tons, harmonie de ceux-ci, équilibre des lignes de force principales.



Cependant, si la qualité de l'écriture de Saba peut se retrouver dans le charme de ce paysage, il semble que cette illustration "sage" n'introduise pas les multiples inquiétudes et angoisses qui viennent troubler de temps à autre la sérénité des personnages vivant sous la plume de Saba.

Nous sommes donc en présence d'une couverture "imparfaite", signifiant plus au lecteur le charme de l'écriture de l'écrivain Triestin, que le fonds de ses récits plus pessimistes que la forme ne le laisse supposer.

Ici encore il est donné aux lecteurs français de goûter à la prose d'un écrivain injustement oublié du monde éditorial. Rivages reste fidèle à sa mission de défricheur, découvreur de textes.

Enfin, notre dernier exemple est celui du Cinéphile de Walker Percy, écrit en 1962. (cf photo n° 12). Le héros de cette histoire située à la Nouvelle-Orléans ne sait pas trop où se situer dans le monde. Sa vie dans cette ville du sud des Etats-Unis, tout en étant assez complexe - ses relations avec sa tante, ses secrétaires, sa nièce, ses nombreux frères et soeurs - restent floues. Un sentiment de décalage, d'étrangeté assaille le héros en permanence. Mais cela ne débouche pas pour autant sur une inquiétude métaphysique, John Bickerson Bolling, puisque c'est son nom, prenant plutôt les choses sur le mode de l'humour et de l'ironie. (On pense à son propos au jeune Cauldfield de L'Arrache coeur de J.D. Salinger). Paradoxalement, la surenchère de détails sur la vie quotidienne du personnage central du roman ne fait que rendre son existence plus éloignée du réel.

Dans cette vie au caractère un peu nébuleux, le cinéma représente la terre ferme, la solidité suprême. Les références cinématographiques - au demeurant assez discrètes - restent les seules garanties de la réalité de son passage sur la planète. Le Cinéphile, roman du doute, du détachement travesti en ironie, séduit par sa forme subtile et faussement légère.

La traduction graphique met l'accent sur l'aspect insouciant, simple surface, qu'affecte le personnage. Les tons chauds -rouge, vert, jaune - utilisés renvoient à "des idées de joie, de richesse" comme le note Kandinsky, déjà cité. Elle met en avant également l'humour de l'écrivain qui court tout au long du texte. La légèreté apparente de l'ouvrage est traduite ici, son aspect plus "sérieux" gommé.

Signalons encore que cette couverture est un peu particulière par rapport à l'ensemble de la collection puisque reprise d'une édition anglaise, et qu'aussi le même roman a déjà été édité en France chez Pandora.

Riche actuellement de 45 titres, la collection de littérature étrangère a bien réussi sa percée au niveau de l'image de marque. On ne peut maintenant confondre un de ses volumes avec un ouvrage sorti chez un autre éditeur.

Exemple du modelage patient du portrait d'une collection, un extrait de peinture venant compléter le précédent dans la composition de cette identité.

Ses livres se distinguent aussi des autres par leur taille (12 cm X 19.5 cm) : format intermédiaire entre le poche et l'édition traditionnelle, Gallimard ou Grasset par exemple (20.5 cm X 14 cm). Ils veulent rester des "petits livres" facilement maniables, moins intimidants que les "pavés" édités chez des confrères : Belle du Seigneur d'Albert Cohen chez Gallimard, Les Poulpes de Raymond Guérin aux éditions Le Tout sur le tout, ou encore Alamut de Vladimir Bartol chez Phébus pèsent leur poids de littérature. Rivages a choisi plutôt le calibre moyen, des livres pas trop épais, au texte assez aéré. Le premier roman d'Alison Lurie Liaisons étrangères constitue un contre-exemple : plus volumineux que la moyenne de ses "petits frères" de la collection, le texte en est assez compact, à tel point que pour La Vérité sur Lorin Jones, du même auteur, le format de parution sera exceptionnellement agrandi, afin d'avoir sous les yeux un texte moins dense, de lecture plus agréable.

La couverture cartonnée comportant des rabats-ouï sont donnés le plus souvent des renseignements biographiques sur l'auteur, ses autres écrits, agrémentés d'une photographie noir et blanc-; les pages de papier bien blanc - en comparaison du jaune indéfini de certains "poches" notamment - signe de qualité ; tous ces éléments en font un produit bien fini, que la couverture aux teintes chatoyantes vient rehausser.

Le prix assez élevé, proche des gros ouvrages déjà nommés, de cette production a aussi pour effet de limiter le public. C'est ce qui a sans doute motivé les responsables de Rivages à mettre sur le marché, à partir de mai 89, une version poche de la collection. Tiré à 6 000 exemplaires, les deux premiers titres en sont Oreiller d'herbe de Soseki et Les Petits riens de la vie de Grace Paley. Ici, contrairement au souci des décideurs de 10/18, nous n'avons pas "un autre objet avec une couverture différente" mais "le même objet en réduction", utilisant une reproduction similaire sur un support plus souple. Le texte est évidemment plus serré dans cette seconde mouture des oeuvres au catalogue de la littérature étrangère.

Un autre petit éditeur qui a retenu notre attention par sa démarche pleine d'intérêt quant à l'utilisation de l'image est Arléa, installé à Paris.

Au départ, c'est une simple librairie de livres d'occasion assez ancienne, sise rue de l'Odéon, qui est rachetée, en 1983, par une personne de la librairie La Pensée sauvage, située dans la même rue. L'activité de librairie d'occasion continue, complétée par l'achat de livres à de petits éditeurs.

C'est en 1986 qu'est prise la décision de monter une maison d'édition. Une SARL se monte autour de trois personnes : Mr Pinganaud, libraire ; Mr Claude Guillebaud, directeur de la collection "L'Histoire immédiate" au Seuil ; Mme Catherine Guillebaud, attachée de presse ; ainsi qu'avec différents actionnaires (souvent liés au monde du livre : ainsi Louis Gardel ; Pierre Veilletet). Le problème majeur pour une maison nouvelle reste la diffusion et la distribution. C'est le Seuil, ici encore, qui joue ce rôle de relais important. En 1988, l'équipe de base est complétée par une assistante d'édition : Florence Raynaud, chargée de la fabrication des couvertures, des droits étrangers (vente des textes aux éditeurs étrangers,) de l'administration.

Dès le départ, un maquettiste extérieur travaille sur le projet Arléa. Il n'est pas fait appel à des illustrations, mais la couverture est reconnaissable. Elle repose avant tout sur la sobriété.

Les livres édités en 1986 sortent sous des emballages gris, bleus ou bruns, le principe étant l'utilisation de deux couleurs avec la même en plus clair au centre. La Pension des nonnes de Pierre Veilletet ou Racismes d'Etiemble en sont des exemples. (cf photo n°13).

Mais ces couvertures sont jugées assez rapidement tristes, leurs teintes ternes "peu vendeuses". Fin 1986, c'est le passage au blanc, avec toujours l'encadré central, et l'ajout d'un rabat. Ainsi L'Impureté de Philippe Mezescaze. Dès les premières publications, le texte de quatrième de couverture est adopté. Début 1987, un changement important intervient : l'utilisation d'une illustration en couleur pour La Dame de Job d'Alexandre Vialatte (auteur important de la maison puisque la librairie où siège Arléa se nomme Les Fruits du Congo).

Dès lors le principe immuable d'une illustration surmontée d'un cartouche de couleur (changeant à chaque titre) situé au centre de l'espace blanc de la couverture va servir d'image de marque pour Arléa. Le logotype situé initialement au bas de cette couverture, et représentant la façade schématisée de la librairie, émigre sur le dos du livre et est remplacé par le nom de l'éditeur qui lui, descend de l'encart central. Réajustement salutaire qui donne une image

beaucoup plus forte, plus vivante d'Arléa. Après quelques tâtonnements inévitables, comme chez Rivages, la mue est réussie, permettant au lecteur de mieux sentir "physiquement" l'éditeur derrière les livres qu'il publie. Cette impression de présence éditoriale pour l'acheteur semble être une des conditions importantes de réussite pour une maison : "Il y a quelqu'un derrière, à qui je peux faire confiance, puisqu'un ouvrage paru chez lui m'a déjà plu", peut se dire inconsciemment le lecteur.

Ces bases étant posées, les membres d'Arléa vont "naviguer" au rythme de trois parutions mensuelles en moyenne, publiant donc trente livres par an, répartis pour les trois quarts en textes originaux, le quart restant étant des rééditions.

Cette production est divisée en deux collections : celle des essais journalistiques : recourant souvent aux photographies, celles des romans : utilisant depuis 87 extraits de peinture et plus rarement illustrations de commande. Cette dernière possibilité a été utilisée pour Daâh le premier homme, d'Edmond Haraucourt. (cf photocopie en annexe N°12)

Le choix du lettrage a également, dès le départ, focalisé l'attention des personnes qui se sont penchées sur le projet. Florence Raynaud, l'assistante d'édition, précise bien que les trois types de caractères choisis correspondent à trois intérêts différents. La forme et le fonds se rejoignent : à la mention d'auteur et de titre est associé le Caslon, très noble, au sous-titre et à la mention d'éditeur le Berling, élégant, au texte interne le Garamon, le Baskerville ou le Bodoni, plus épais, plus communs.

Cette attention extrême accordée, dans ses moindres détails, à la forme du livre de la part de l'éditeur, nous amène à considérer avec attention la fabrication de cet objet digne de tant de soins.

Nous sommes donc allés voir ce qui se passe dans le mois de délai existant entre la remise du manuscrit et le résultat final : l'objet livre ; observer les différentes étapes qui font du texte-foetus à naître un livre nouveau-né, plein de santé.

Tout part donc du manuscrit, déjà texte mais pas encore livre. Il y a souvent travail de l'éditeur avec l'auteur pour la préparation du texte à publier. On arrive ainsi à la préparation de copie pour l'imprimeur. Suit un premier jeu d'épreuves. Les premières corrections sont effectuées (orthographe, corrections d'auteur). Il est encore possible d'ajouter quelques pages. C'est le moment des deuxièmes épreuves. Puis le retour à l'imprimeur qui renvoie l'Ozalid. Ce terme technique désigne le tirage d'un film qui est la réplique exacte de l'ouvrage. L'Ozalid est le positif de ce film. Le tirage s'effectue à l'ammoniaque sur papier.

C'est le dernier moment avant le tirage. Dernières vérifications. Accord. "Bon à tirer". Il reste alors à graver sur des plaques qui servent à tirer le livre à plat. Ensuite, dernier travail, le brochage : pliage des feuilles, couture, collage.

Ces différents moments de la fabrication concernent uniquement le texte. En parallèle s'effectue le travail de la couverture.

Celle-ci comprend en fait quatre éléments : la couverture elle-même, le dos de la couverture, le 4ème de couverture, les rabats.

Les rabats comportent en général les dernières parutions et des extraits de livre. Le 4ème de couverture accueille une présentation de l'oeuvre, écrite après lecture du manuscrit chez Arléa, enfin la couverture elle-même avec son illustration.

Le travail de couverture commence un mois et demi avant la sortie en librairie. Un ordre de composition est fait par l'assistante d'édition pour le texte à inscrire en 4ème de couverture ou sur les rabats. Afin de concrétiser visuellement cela des exemples, pris dans Le Bar des palmistes de Denis Tillinac ainsi que dans Un mauvais français de Pierre Boujut, sont nécessaires. (cf photocopie N°13 en annexe).

Un document d'exécution est également confectionné chez Arléa. C'est un collage précis sur carton millimétré donnant l'exacte disposition des éléments. Un calque disposé sur ce carton indique : la couleur du carré supérieur, la taille de l'illustration, le code barre sur film. Le choix des couleurs se fait sur un nuancier.

Un circuit assez identique à celui nécessaire pour l'intérieur du livre se fait pour la couverture. Le document d'exécution part chez le photographeur (tout y est sauf l'ISBN et l'illustration). Le photographeur y inclut l'ektachrome afin d'en faire un film, puis le chromalin c'est-à-dire l'utilisation de quatre films, indispensable pour toute utilisation en couleur : 1 film noir, 1 film jaune, 1 film bleu. C'est l'épreuve en positif de ces quatre films qui constitue le chromalin, matériel pour la gravure des plaques et enfin l'impression du livre.

Ce cheminement apparaît partiellement dans les documents que nous avons sur le livre Un Mauvais français de Pierre Boujut. A travers eux, ce travail est en partie visible, bouées de repère concrètes. (cf photocopie en annexe N°14)

L'illustration l'Autunno de Giuseppe Arcimboldo (1573), choisie par Pierre Boujut (la plupart des contrats stipulent pourtant, le plus souvent, que la couverture est affaire de l'éditeur) vient des Musées nationaux. Il y a donc lieu de louer l'ektachrome aux Musées nationaux. Toute une démarche est nécessaire par courrier : la demande d'accord pour avoir l'ektachrome, le tirage, l'exemple justificatif à fournir aux Musées, l'accord tarifaire incluant la location et le droit de reproduction.

Il faut préciser que dans le cas d'un peintre vivant, en plus du tarif de location, il faut payer des droits d'auteur à la SPADEM ou l'ADGAGP (Organismes similaires à la SACEM).

Arléa ne dispose pas de budget publicitaire. Un Mauvais français est une exception car une publicité est parue dans Livres-hebdo du 27 février 89 à son sujet. Il faut dire que l'auteur a bénéficié d'un passage à Apostrophes. De ce fait, le tirage s'est fait à 8 000 exemplaires, au lieu des 5 000 que connaissent la plupart des titres, en moyenne.

La publicité est plutôt ciblée sur les représentants du Seuil que sur diverses revues professionnelles ou grand public, cette dernière méthode étant jugée plutôt comme un "éparpillement" par les gens d'Arléa.

Ainsi, pour le livre de Pierre Boujut, une photocopie du manuscrit, une biographie de l'auteur et une couverture à plat ont été données à ces représentants qui, ainsi armés de ces renseignements, vont convaincre les libraires. (cf photocopie N°15 en annexe)

Nous signalons, en outre, que l'iconographie choisie pour représenter le texte ouvre plusieurs "trappes". Elle fait référence à la profession de l'auteur - tonnelier - au lieu géographique - les Charentes où pousse la vigne - et par la luxuriance de ses couleurs annonce le verbe haut, la truculence de Pierre Boujut. Le portrait d'Arcimboldo, collage surréaliste avant la lettre, annonce la personnalité du directeur de la revue de poésie La Tour de feu, son irrévérence de "mauvais Français". (cf photo n°14)

Nous voulons aussi prendre d'autres exemples dans la collection de littérature générale d'Arléa, de cette adéquation Image/Texte.

Remarquons qu'ici sont publiés essentiellement des textes de littérature française. Exception faite du Portugal de Miguel Torga, de La Signification de l'existence et La Prédominance du crétin de Fruttero & Lucentini, toutes excellentes traductions.

L'écriture lyrique de Miguel Torga célébrant son pays est symbolisée par une de ces admirables mosaïques que l'on trouve très fréquemment sur les façades des maisons portugaises. Tous les noms des régions que l'auteur fait chanter au long de ce poème en prose qu'est Portugal, sont "ramassés" dans ce petit carré bleu.

L'essai de Fruttero & Lucentini, La Prédominance du crétin, se trouve ironiquement introduit par le tableau du Douanier Rousseau : "Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix." Notons au passage que cette oeuvre mise en vitrine de leur écrit, l'est à la demande des auteurs eux-mêmes qui y voient, par le décalage suscité entre le titre du tableau et celui de l'essai, une source de jubilation. (cf photo n° 15).

Un ouvrage de la collection a attiré notre attention par l'emploi d'une illustration de calendrier en couverture : il s'agit de Une ou plusieurs, recueil de nouvelles de Sylvain Roumette. Le problème est bien-sûr de trouver une image représentative de l'ensemble de ces récits. (cf photo n° 16).

Au total douze textes, dédiés chacun à un mois de l'année, prétextes à autant de portraits de femmes : Maria, Jenny, Angela et les autres.

Si les situations et les lieux varient, ces histoires en demi-teintes baignent toutes dans une atmosphère de douceur, de détachement, qui rend la réalité moins brutale. Le monde reste un peu à distance même si une grande attention est accordée aux détails, aux objets. (Un peu dans le même esprit que J.M.G. Le Clézio). De nombreuses références culturelles, cinéphiliques, émaillent les récits - Sylvain Roumette est aussi cinéaste - sans jamais s'y ajouter superficiellement mais au contraire en étant parfaitement intégrées à l'univers des personnages.

Les deux principes que suit l'auteur : chaque nouvelle se situe à un mois de l'année, le livre suivant ainsi la marche du temps, des saisons ; (la figure principale est à chaque fois une femme) ; est doublement illustré par la couverture : l'extrait d'un calendrier représentant un personnage féminin, son visage rêveur, les tons ocres de l'image (c'est le mois d'octobre) reflètent bien l'ambiance douce-amère des douze proses de Sylvain Roumette. La "salle d'attente" de la couverture prépare bien le lecteur au climat intérieur, une fois ce moment préliminaire passé, une fois la porte du "cabinet de lecture" franchie.

Notre exemple suivant utilise une autre source iconographique : un détail d'un tableau d'André Lhote intitulé Entrée du bassin à flot de Bordeaux. (cf photo n° 16). Nous sommes dans le cas de l'utilisation de l'oeuvre d'un peintre vivant. Ceci pour "annoncer les couleurs" de l'ouvrage de Pierre Veilletet Bords d'eaux qui paraît dans la collection "Lieux dits", incluse dans celle de littérature. Celle-ci, riche de La Province de Mauriac, Les Enfants de Venise d'André Fraigneau ou encore de Portugal de Miguel Torga, que nous avons déjà évoqué, a pour but : "Ici, point de guide ni de récits convenus. On ne mettra pas l'écriture au service du voyage mais le voyage, comme il se doit, à la source de l'écriture" comme le dit le texte imprimé en rabat.

Bords d'eaux est bien un voyage en littérature ayant pour cadre ou prétexte la ville portuaire de la Gironde. Prétexte aimé, chéri qui sert de catalyseur à l'écriture. Une première partie, sorte de longue introduction, est en fait une réflexion littéraire et philosophique sur nos origines maritimes à nous les hommes, sur la mémoire fluviale qui nous habite, parfois à notre insu : "(...) Il n'est qu'à se promener le long d'une rivière inconnue pour que remontent à notre mémoire des émotions intimes. Tous les bords d'eaux du monde ont le pouvoir de nous rapatrier. Ils nous retrempe dans une innocence vécue ailleurs et portent à leur insu les lambeaux d'un bonheur qui coulait chez nos pères." (p.19. 20). Ailleurs : "Il m'a toujours semblé que la création supposait un état de liquéfaction. Le cours d'eau appelle l'écriture, il montre la voie en traçant sans effort la phrase que nous poursuivions, ductile et transparente, celle qui s'étire, se reprend, paresse, sinue et fugue, semble se perdre mais ne s'interrompt jamais, idéale puisque nous ne connaissons ni son commencement ni sa fin, juste sa pente, juste sa mélancolie". (p.16)

Cette partie du texte pourrait presque être autonome, hors des chapitres sur Bordeaux. L'ensemble du livre est traversé -comme le fleuve de la couverture qui coupe celle-ci en deux - par l'écriture "énigmatique et poreuse" (François Nourissier dans Le Figaro Magazine) de Pierre Veilletet. Les phrases coulent, promptes et douces, naturellement, en nous chantant une berceuse où passent vents et embruns.

La couverture où les bleus dominant, renforcés par le contraste d'autres teintes vives, dévoile bien l'univers qui va être donné par l'écriture, marqué par les "eaux" de la Garonne et de l'océan. Un monde aux bleus changeants, clairs ou profonds, indigos ou turquoises. Cette Entrée du bassin à flot aux couleurs pimpantes, aux lignes brisées - proche en cela des toiles cubistes - accroche aussitôt notre oeil, promesse d'une prose elle aussi "riche".

Enfin notre dernier exemple chez Arléa est Le Silence de Gabrielle de Sophie Avon. (cf photo n°17) Premier roman de l'auteur, il s'est vendu à 5 000 exemplaires, bonne performance pour un livre d'un jeune écrivain inconnu, comme le note Le Monde des livres dans son récapitulatif estival "Ce que les français ont lu cette année". (5)

Ici c'est à Edvard Munch qu'est confié la mission d'attirer le lecteur grâce à son tableau Puberté. Pourtant, les teintes sont froides, peu susceptibles, à priori, de donner l'envie de saisir le livre. Il y a néanmoins adéquation totale entre le sujet du roman et l'oeuvre du peintre norvégien : une jeune fille de dix sept ans, murée dans le silence, hantée par le souvenir de sa mère morte, écrit son journal.

Pour Florence Raynaud, l'assistante d'édition, "le choix était évident, j'y ai pensé tout de suite, il n'y en avait pas d'autre". Nous sommes ici dans une des rares occasions où le sujet du roman est véritablement représenté sur la couverture. Nous ne sommes plus sur le terrain de l'association, de l'indication mais sur celui de la désignation. Collage parfait : le titre du tableau Puberté désigne presque l'âge de l'héroïne, la nudité du modèle de Munch correspond au monde glacé et désespéré dans lequel vit Gabrielle, autant qu'à l'écriture sobre de Sophie Avon. On pourrait presque imaginer que l'écrivain a commandé sa couverture à Edvard Munch ! Pont entre deux époques.

Si Rivages et Arléa mettent un tel soin à soigner leur image, à choisir les documents iconographiques qui vont transmettre au lecteur leur identité respective, ce n'est pas par simple amour de l'art, gageons-le !

Si ces éditeurs, interrogés à ce sujet, répondent en fins "Normands" que "l'aspect commercial n'est pas négligé mais ne gouverne pas l'ensemble des décisions", il est certain que cet aspect de l'influence des illustrations de couverture sur l'acheteur éventuel de leurs livres n'est pas oublié. Mais il n'y a pas, à notre connaissance, chez nos deux éditeurs visités, d'approche marketing poussée. (Dans son enquête sur la Série noire, Danièle Laufer note des tests effectués auprès des libraires avant certains changements. Mais ceux-ci sont basés sur l'observation empirique de quelques personnes : "J'imagine une escouade de marketing men et des tonnes d'études... Eh bien non. L'édition échappe à toutes les règles du genre)".(6) Dans leur investigation sur le monde des Jeunes Editeurs, Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin observent que "la majorité des éditeurs travaillent comme ça, au "feeling".(7)

Dans le chapitre consacré à "la fonction publique", ils comptabilisent 48 % des éditeurs interrogés, très intéressés et s'investissant dans des recherches graphiques pour l'image de leurs "produits". Cela concerne même tout le monde si l'on entre dans le détail : "20 % y attachent un peu d'importance, 48 % beaucoup, et 32 % énormément". Mais le fait essentiel est que "32 % des nouveaux éditeurs se considèrent personnellement comme des concepteurs graphiques". (8)

Des éditeurs plus importants que Rivages et Arléa ont aussi beaucoup pris en compte l'image et ses pouvoirs pour asseoir leur réputation éditoriale. Ainsi Fayard, groupe puissant, a t'il choisi comme principe de présentation de sa collection de littérature étrangère la reproduction systématique d'un détail de tableau. Les textes du catalogue, de haute qualité littéraire, sont signés le plus souvent d'écrivains à découvrir - "à risques" dit-on plutôt dans le métier - ou sont des écrits "mineurs" de grands auteurs. (Ainsi La Mort à Venise de Thomas Mann dont le titre est surtout connu du grand public par le film de Luchino Visconti).

Dans une réponse à un courrier que nous avons adressé à cette maison, la responsable du service littéraire explique : "qu'il n'y a pas de personne particulièrement affectée au choix des illustrations des couvertures de notre collection Littérature étrangère. Le directeur littéraire et ses collaborateurs s'en chargent. Au départ, un maquettiste a proposé ce type de couverture ; seules l'illustration et les couleurs des bandeaux et des lettres dans les bandeaux changent d'un livre à l'autre."

Afin donc d'attirer l'attention des futurs lecteurs sur les oeuvres de la collection, les auteurs ou écrits n'étant pas à eux seuls assez "parlants", l'iconographie est appelée à la rescousse pour susciter "l'achat d'impulsion" souhaité. Les tableaux choisis, bien cadrés au centre de l'espace vierge de la couverture uniquement traversé par le bandeau Auteur-titre, sont tout à fait propres à attirer notre attention : teintes claires le plus souvent, elles créent des taches de couleur bien visibles sur les étalages des librairies : Die Elbe bei Dresden de Kokoshka associé aux Nuages de Peter Rosei, Des Sables au bord de la Loire de Valloton à Mary Mac Carthy, des Silences ensoleillés de Leonardo Crémonini à La planète bleue de Luigi Malerba semblent répondre aux phrases de Kandinsky : "En règle générale, la couleur est la touche. L'oeil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses". (9) (cf ptotos N°18, 19, 20)

Comme chez Rivages et Arléa, "l'effet de miroirs" entre les couvertures est recherché, une correspondance secrète entre elles s'établit. Regroupés parfois sur les étals des librairies, les présentoirs des bibliothèques, les ouvrages de la collection, par leur simple force visuelle, peuvent faire s'arrêter le curieux. Mais précise Massin, toujours vigilant : "Les choses, pourtant, ne sont pas aussi simples. Il ne s'agit pas seulement, en provoquant la surprise, d'attirer l'attention du chaland, mais de le retenir suffisamment pour l'engager à franchir le seuil de la boutique, et à tirer de sa poche

son portefeuille. C'est un acte simple, mais que ne se décide pas volontiers à accomplir celui qui n'est pas forcément persuadé que son désir d'acquérir tel ouvrage ne répond pas à autre chose qu'un caprice ou une espèce de luxe". (10)

D'où la nécessité de bien ajuster l'iconographie extérieure -"racoleuse"- et le texte qui doit tenir la promesse de celle-ci. Un beau livre doit, absolument, contenir un texte de qualité.

Fayard, comme Rivages et Arléa essaie - et à notre avis réussit - ce pari de la forme et du fonds en harmonie, d'une réussite sur les deux plans. Cela est sans doute dû au fait que le nombre de titres qui sortent dans les collections de littérature française ou étrangère de ces maisons ne sont pas trop nombreux, ce qui permet de préserver la qualité de l'ensemble. Leurs catalogues sont encore "modestes". Il n'y a pas inflation des titres, accélération des parutions. Gare si la machine s'emballé ! (cf photocopie en annexe N°

Ces remarques sont aussi valables pour les éditions Alinéa : riche actuellement de 59 titres, cette maison fait un effort tout particulier pour offrir au lecteur des livres agréables à l'oeil, au toucher ("La reliure n'est qu'un extérieur digital, sensuel" rappelle Frédéric Appy dans Nixe (11), au contenu fort, dérangent parfois -Les oeuvres de Christa Wolf nous viennent à l'esprit-).

Nous avons pour notre part, apprécié la finesse d'écriture de Lygia Fagundes Telles dans ses nouvelles Un Thé bien fort et trois tasses : univers qui se réduit à quelques personnages, à l'évolution minutieuse de leurs pensées, où un rien, un souffle, fait éclater le quotidien. Mondes clos, art qui progresse par petites touches, fêlures qui percent derrière l'apparente sérénité, le choix de Femmes à la balustrade de Kees Van Dongen est approprié. L'importance des "héroïnes" féminines est manifeste, le jaune du tableau vient annoncer la violence latente sous les masques tranquilles. (cf photo n° 7)

Dans les récits qui composent Vers le port d'origine de Juan Bosch, la violence, physique très souvent, est constamment présente. Les histoires baignent dans des lumières abruptes, aux contrastes d'ombres et de lumière marqués. Les hommes qui les peuplent sont de même, tout d'une pièce, livrés à une nature rude, sans pitié. L'aspect "primitif" de ce monde est suggéré par les bleus, oranges et jaunes vifs qui dominent la composition du détail de "Gente del pueblo" de Candido Bido. Le hiératisme des figures annonce le manichéisme de certains personnages, la haute tension à laquelle ils sont soumis dans la plupart des récits se manifeste par les couleurs tranchées soulignées par les espaces obscurs, noirs des fenêtres. (cf photo n° 21)

Ces quelques livres "sélectionnés" montrent le soin que les petits éditeurs doivent accorder à la mise extérieure de leurs ouvrages, afin de se démarquer de la masse des autres produits que les autres éditeurs, les "gros" (les "ogres") notamment, mettent sur le marché.

Accrochés aux titres qu'ils défendent farouchement, ils doivent porter bien haut, afin tout simplement d'exister, les étendards de leurs couvertures. Réflexe de survie, l'emballage "précieux" est leur carapace de protection, le moyen d'amener "facilement" à leurs lecteurs des textes réputés difficiles.

S'ils veulent "être à la tour de contrôle", "marquer leur temps" en réhabilitant des auteurs oubliés, en mettant sous les projecteurs de l'actualité littéraire des écrivains à leurs yeux injustement méconnus du grand public ; bref s'ils tiennent à respecter leur créneau difficile et innovateur, les couvertures attrayantes, formant assemblées une identité durable, sont un moyen majeur de ne pas rater les lecteurs, de les interpeller, de leur parler.

L'édition ne peut se permettre trop de rencontres avortées, de liens non noués entre textes et lecteurs, faute d'appel extérieur adéquat.

Massin - encore et toujours lui! - tente de minimiser, modestie superbe, l'influence de la couverture : "A cet égard, bien qu'on parle beaucoup aujourd'hui des "achats d'impulsion", il ne faut pas surestimer le rôle que joue la présentation d'un livre dans le moteur qui détermine son achat. On a fait des statistiques à ce sujet, on a dit qu'une couverture, selon qu'elle est bonne ou mauvaise, ne fait pas bouger la vente de 4 à 5 %, en plus ou en moins. Aussi, nous autres graphistes, soyons modestes. Dans le cas d'une bonne médiation (presse, radio, TV, librairie, bouche à oreille) une bonne couverture aidera puissamment à la vente. Dans le cas contraire - aucune promotion - la meilleure couverture du monde ne jouera aucun rôle".
(12)

Les propos du célèbre graphiste semblent contredits (mais le rôle ou non des médias n'est pas précisé) par l'expérience que relate Laurence Benaïm dans son article "Comme on fait sa couverture on se vend" : Belfond, en 1977, a proposé au public un roman, La Trêve de Mario Benedetti, sous deux présentations différentes, au même moment et au même prix : la classique s'est vendue à 1 500 exemplaires, la "bariolée" à 11 500 ! Nous sommes loin des 5 %. (cf photocopie N°17 en annexe)

Ce résultat surprenant disproportionné peut être l'effet couverture, mais est tout de même révélateur de son impact indéniable.

Nous voulons également évoquer dans ces pages l'action d'Actes sud sur l'ensemble couverture, son souci de jouer sur cette surface une "même musique" qu'à l'intérieur de l'ouvrage, comme le disait récemment Hubert Nyssen à la télévision, au moment du salon du livre. (13)

Nous parlerons ici du beau livre justement présenté lors de l'interview de l'éditeur : Avec vue sur la mer de David Vogel. (cf photo n° 22). Dans ce roman rédigé en 1932, Vogel évoque le séjour balnéaire de Gina, l'héroïne, entourée de tout un "petit monde" : Stéphane le tenancier alcoolique, Cici l'italien fougueux, Barth l'amant désabusé, Marcelle la beauté frivole. A travers la description de ces vacances sur la Riviera, c'est le grouillement de ces nombreux personnages - prétexte à portraits rapides - qui intéresse l'écrivain. Traités en silhouettes, comme à contre-jour, ils évoluent dans un monde clos où, petit à petit, l'amertume et le désespoir s'insinuent, sans explication véritable, mystérieusement. Les formes humaines s'agitent, tournent de plus en plus vite, jusqu'à la cassure finale. L'écriture suggère par touches ce microcosme, baigne l'ensemble dans une lumière diffuse, irréelle.

Les anecdotes, les chassés-croisés des personnages ne sont que les détails du motif principal : le portrait de groupe où l'inquiétude s'insinue doucement. L'éditeur, en 4ème de couverture, fait le parallèle avec l'époque de l'écriture du roman, celle de l'inquiétude des deux guerres, celle qui s'éloigne à peine, et l'autre qui s'annonce déjà" et ajoute "d'où, peut-être, le lisant, cette impression d'entendre sonner un glas lointain dans la frivolité du soir."

La couverture, bien-sûr, suggère immédiatement les vacances en bord de mer, mais elle recoupe le récit à bien d'autres niveaux. L'extrait de tableau choisi est emprunté à La Baigneuse de Léon Spilliaert, peinte en 1910. Si la tenue de la baigneuse ne correspond pas rigoureusement à celle que porte une femme en 1930, le décalage chronologique n'est guère sensible.

Ici le sujet principal du tableau est cette silhouette brune qui se détache sur l'entrelac des vagues, guetteur de l'inéluctable. Comme les personnages du roman que nous distinguons, elle semble attendre, savoir déjà que la fête va s'arrêter, que le manège commence à ralentir.

Il y a dans cette forme sombre qui se détache sur la mer, comme une menace. Cela est certainement dû à la manière picturale de Léon Spilliaert. Ce peintre belge (1881-1946), note F.C. Legrand, conservateur, dans les notes pour une biographie extraites de la monographie "Hommage à Léon Spilliaert" : "traduit en une palette sombre des rêveries un peu morbides, influencées par Maeterlinck : figures noires sur fond noir, arabesque décorative marquée par l'Art nouveau. Instable et inquiet." (...) (14) De par sa période d'activité, il est en

charnière sur deux courants : la Symbolisme et l'Expressionnisme. Son emploi particulier de la couleur donne à son oeuvre un caractère étrange, inquiet comme lui-même, qui tranparaît tout à fait dans La Baigneuse. Les teintes froides, jaune, vert, dominantes expriment cette angoisse présente de la même façon dans la prose de David Vogel. Dans sa présentation de l'homme et de l'oeuvre, F.C. Legrand semble parler tout spécialement de ce tableau quand il dit : "Son souci de la synthèse et son goût d'une figuration monumentale, qui fait fi des dimensions du support, s'affirment : grandes diagonales fuyantes, silhouettes schématisées et perspectives en plongée, comme celles des Japonais, géométrisation d'un espace qui se prolonge bien au delà des limites du papier. Campe en aplats quelques figures enfermées par un contour strict, les confronte au graphisme spiralé des vagues dont le tracé domine la composition. Souvent le ciel est aboli, l'espace liquide en tient lieu. Lune, phare, réverbères de la digue sont des astres de même grandeur. Refoule l'envahissement des bleus et des noirs au profit de couleurs très saturées, audacieusement associées et modulées par la superposition des traits du crayon. S'écarte de tout réalisme, utilise les couleurs à des fins ornementales et expressives. Son style, à cette époque, l'apparente aux Nabis."(15)

On en peut rêver meilleure analyse de La Baigneuse ! Celle-ci a pour nous le grand mérite de mettre en évidence des caractéristiques - silhouettes schématisées perspectives en plongée, géométrisation de l'espace - du style d'écriture adopté par David Vogel dans son roman.

Au delà de cet exemple, il nous faut bien observer que parmi l'abondante production d'Actes Sud, qui peut se classer à ce niveau dans les éditeurs intermédiaires, il y a aussi des correspondances moins bien orchestrées.

Le parti-pris systématique d'un extrait de tableau en couverture lié au rythme assez soutenu des parutions chez cet éditeur, amène parfois une utilisation moins bonne des sources iconographiques.

C'est un peu le danger qui, à notre avis, guette peut-être à terme, Rivages, Arléa, Alinéa ou Le Promeneur : la sclérose de l'emprunt systématique d'oeuvres picturales.

Cela n'empêche pas, cependant, quelques cas formels très réussis : l'utilisation de Au Café de Félix Vallotton pour introduire Le Roseau révolté de Nina Berbérova, son recadrage savant qui met en lumière le lien intime et cruel du couple, héros du court récit de l'écrivain russe. (cf photo n° 24)

Signalons encore qu'Actes sud vient de se lancer dans l'aventure du poche : la reprise en petit format de certains de ses titres : L'Année de l'amour de Paul Nizon par exemple passant de Modigliani pour l'édition courante à P. Auguste Renoir pour l'édition poche comme "peintres ambassadeurs" (Série Babel). (cf photo N°23)

Arrivé donc à la tête d'un catalogue intéressant, Actes Sud comme Rivages joue le jeu "classique" des grands éditeurs : collection noble/série de poche. Distinction produit de luxe/produit courant. (cf photocopie en annexe N°18)

Il est temps maintenant de nous arrêter un moment sur deux peintres importants : Edvard Munch et Edward Hopper dont les oeuvres nous font très souvent signe, reproduites en "extraits" sur de nombreuses couvertures.

NOTES

- (1) *Développement culturel. Bulletin du département des Etudes et de la Prospective. Ministère de la Culture et de la Communication. Direction de l'Administration générale et de l'Environnement culturel. n°79. Avril 1989. Tiré de l'étude "Du printemps des éditeurs à l'âge de raison" de Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin.*
- (2) *Idem. p.2*
- (3) *Idem. p.3*
- (4) *Massin. L'ABC du métier. Imprimerie nationale, 1988. p.143*
- (5) *Le Monde des Livres. 23 Juin 1989. "Ce que les français ont lu cette année" de Patrick Kechichian. p.20*
- (6) *Daniele Laufer. Le Jaune et le noir. Dans Autrement. n°84, 1986. p.97.*
- (7) *Jean-Marie Bouvaist. Jean-Guy Boin. Les Jeunes éditeurs : esquisse pour un portrait. La Documentation française, 1985. p.107.*
- (8) *Idem. p.107-108*
- (9) *Kandinsky. Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Gallimard, Folio-essais, 1989. p.112.*
- (10) *Massin. L'ABC du métier. Imprimerie nationale 1988, p.91-92.*
- (11) *Frédéric Appy. Nixte : mise en question et exaltation du livre, La Différence, 1985, p.258.*
- (12) *Massin. L'ABC du métier. Imprimerie nationale. 1988, p.91-92.*
- (13) *Journal d'A2. Dimanche 21 mai 1989. 20 H.*
- (14) *F.C. Legrand. Notes pour une biographie dans Hommage à Spilliaert. Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1972, p.8-9.*
- (15) *Idem.*

I V

DEUX EXEMPLES D'UTILISATION D'OEUVRES PICTURALES :

EDVARD MUNCH ET EDWARD HOPPER

ANALYSE D'UNE REUSSITE PEU CONNUE DE 10/18 :

LA FUSION LAMPE/BECKMANN POUR AU BORD DE LA NUIT

Nous avons été étonnés, lors de ce "voyage au pays des couvertures", à l'occasion d'observations assidues des documents utilisés par les différents éditeurs, de constater la fréquente reprise de détails d'oeuvres d'Edvard Munch, de "fragments" de l'univers d'Edward Hopper, à des fins d'illustration de couvertures.

Nous connaissons le champ documentaire important dans lequel puise Christian Bourgois pour 10/18 ou sa collection de prestige. Nous avons déjà parlé de la diversité des sources, de l'extrême étendue des écoles picturales sollicitées. Précisons que cette loi de l'éclectisme inclut les documents photographiques mais aussi les emprunts de personnages de bande-dessinée : chez Tardi pour illustrer Léo Malet; chez Milton Carriff pour "Et les cris de la fée" de Klotz ; les gravures retravaillées pour les romans de Gustave Le Rouge par exemple (cf photo n° 25) (cf photocopies N°19 et 20 en annexe)

Dans ses choix, le maquettiste de la collection 10/18 associe le plus souvent un peintre à un écrivain, créant la fusion de deux mondes, et par là une raison supplémentaire de fidélisation du lecteur. Les exemples ne manquent pas puisque c'est une règle quasi absolue. Ainsi Vuillard "accompagne" Paul-Jean Toulet dans tous ses titres parus dans la collection ; Gustave Caillebotte "suit" les quatre tomes du Journal de Jules Renard. (cf photos n°26 et 27)

Ce jeu d'associations est totalement revendiqué par Christian Bourgois pour l'artiste qui nous intéresse ici, Edvard Munch. Il va donc illustrer plusieurs romans et essais du pamphlétaire Léon Bloy par des oeuvres du peintre norvégien tourmenté parce "qu'ils expriment la même angoisse" (1) : Anxiété illumine de son atmosphère bla-farde Exégèse des lieux communs ; Le Pêché présente La Femme pauvre au lecteur ; un Autoportrait hagard annonce Le Désespéré. (cf photo n°28)

La violence des compositions de Munch, son utilisation fréquente, obsessionnelle, du rouge "visualise" le cri que pousse Léon Bloy dans la littérature à la même époque : Le Désespéré publié en 1886, Le Salut par les juifs en 1892 ou le Journal à partir de 1904 participent bien à une vision du monde apocalyptique et prophétique, rejoignant celle de Munch. Chez l'écrivain comme chez le peintre, la douleur est au centre de l'oeuvre.

Ainsi l'outrance des tons, les visages blêmes des personnages des tableaux trouvent leur équivalent dans le style du directeur du Pal.

Notons que le Cri, oeuvre célébrissime de Munch, de 1893 a été reprise de nombreuses fois dans l'édition à des fins "d'emballage" : Folio fait coïncider ce tableau avec Le Horla de Maupassant. Tout récemment, en 1989, un roman de Duyen Ahn, La Colline de Fanta a bénéficié de cette image d'introduction. Le livre traite des camps de rééducation mis en place en 1975 par les nouveaux maîtres du sud-Vietnam. Le romancier y décrit l'existence d'un enfant de 13ans et demi dans ces enfers de la faim, de la crasse et de la mort. (cf photo n° 29)

Le Cri devient, de lui-même, et via les couvertures, le symbole universel de toutes les oppressions, de tous les désespoirs. Citons encore Le fils de Babel, ouvrage de Tristan Bernard publié en 1986, qui relate l'histoire d'un individu qui va connaître l'internement. Le thème de la folie révélatrice abordé dans ce roman suggère donc à l'éditeur, maître de l'espace couverture, le recours à Edvard Munch comme artiste référent. C'est également le réflexe que les responsables de Presses pocket ont eu lors du renouvellement en 1988 de leur "look". Au moment du "ravalement de façade", c'est l'Autoportrait à la cigarette de 1895 du peintre norvégien qui est venu remplacer l'ancienne illustration. L'étrangeté du visage, l'expression inquiète de l'homme peint par Munch est le correspondant graphique de la personnalité du personnage du "Loup des steppes" décrit par Hesse. (cf photos n°29 et 30)

Chez Arléa, outre l'emprunt de Puberté de 1894 déjà noté, il faut ajouter celui du détail de La Dame de la vie (1899-1900) pour L'Amour imparfait de Claude Bourgeyx. Ce roman où se mêle sordide, drôlerie, fantastique et cruauté a donc comme enseigne ces couples enlacés, tordus convulsivement devant la mer, avec au premier plan une femme isolée, perdue. L'histoire d'amour, de couple différent de Claude Bourgeyx trouve son écho angoissé dans ces masques déformés, ces formes cloisonnées, ces couleurs violemment opposées : le roux vif de la coiffure de la femme en noir qui tranche sur le bleu sombre de la mer et du ciel. Toute la force passionnelle de l'histoire de l'écrivain se trouve cristallisée dans ces cheveux, véritables flammes de la vie... ou de l'enfer. (cf photo n°31)

Mais une liste exhaustive des "reprises" d'oeuvres de Munch à des fins éditoriales serait une entreprise vaste et dans l'optique qui nous guide, assez inutile. Nous pensons surtout que l'importance du peintre dans ce domaine révèle avant tout l'évolution du roman contemporain. Dans un article intitulé "A société étale, roman exténué" (2), Bertrand Poirot-Delpech analyse la production romanesque depuis les années 50. Il souligne, en particulier, que "tout se passe comme si les romanciers français, une fois rétablis de la cure du nouveau roman et de sciences humaines des années 60, ruminant la difficulté des subjectivités façon dix-neuvième siècle à s'épanouir dans un monde de la matérialité et de la rhétorique politicienne. (...) Ils contemplent la fin de leur règne et celui de l'égo, avec un brio d'érudits lucides, et ils en déduisent - vieille ruse ! - la décadence générale, ce qui a toujours flatté la plume. Pendant ce temps, les droits du coeur s'amenuisent et des êtres meurtris frappent à la porte de leurs petits poings. Les historiens au long cours diront peut-être du romancier des années 80 : il se regardait mourir, faute de savoir se faire aimer". (3)

C'est bien cette même contemplation de l'égo, cette inadaptation à la société que les hommes et les femmes peints par Munch véhiculent tout au long de l'oeuvre du peintre. La fréquence des apparitions de créatures étranges et décalées, sorties de Soir sur la rue Karl Johan (1889) ou de Mélancolie (1891) traduisent graphiquement le désarroi, l'inquiétude, le besoin de fuite ou d'introspection de bien des "héros" d'oeuvres littéraires récentes. Tout un terrain de la littérature d'aujourd'hui trouve son équivalent dans les peintures de l'auteur du Cri.

Le cas de la reprise de Edward Hopper est assez différent. Celui-ci a commencé à être connu en France bien plus tardivement que le peintre du nord. Si ce dernier a bénéficié dès 1952 d'une exposition à Paris, au Petit Palais, Hopper vient de connaître sa première manifestation française cet été, à Marseille. Bien sûr les dates biographiques - 1863-1944 pour Edward Munch, 1882-1967 pour Edward Hopper - expliquent en partie ce décalage de reconnaissance de la part de l'intelligentsia française. Hopper s'est d'abord fait connaître dans l'hexagone par l'édition en posters de ses oeuvres diffusées par les carteries qui se sont multipliées depuis une vingtaine d'années. Au début des années 80, Les Rôdeurs de nuit (1942) ou Dimanche au petit matin (1930) se retrouvent donc dans les bacs au côté des reproductions de Régates à Argenteuil (1872) de Claude Monet ou des Tourmesols (1889) de Van Gogh.

Les livres disponibles à l'époque sur le peintre américain sont uniquement en anglais, comme celui de Lloyd Goodrich édité en 1983, et sont, la plupart du temps, réservés aux librairies spécialisées. Le premier ouvrage écrit en français sur "le représentant le plus important du réalisme américain du XX^e siècle" paraîtra en 1985 chez Flammarion.

Dès l'apparition des oeuvres de Hopper sous forme de cartes ou de posters, nous constatons l'émergence de livres reproduisant celles-ci en couverture : en 1982, c'est Chambre à Brooklin qui illustre Un homme et deux femmes de Doris Lessing ; en 1983 un extrait de Sunlight ou Brownstones orne la couverture de La Vie à deux de Dorothy Parker, deux livres parus dans la collection 10/18 chez Christian Bourgois. (cf photos n° 32 et 34)

Dès lors, cet éditeur va faire de nombreuses fois appel à ce peintre, que ce soit pour donner une image plastique à l'univers de Richard Brautigan ou pour "coller" au monde décrit par Francis Scott Fitzgerald dans ses nouvelles.

Si l'emploi de Hopper va devenir fréquent chez cet éditeur, ce qui est plus frappant, c'est que d'autres maisons d'édition vont suivre, avoir aussi recours à cet artiste pour présenter leurs écrivains : Rivages, Flammarion, entre autres. Si bien qu'actuellement, à la fin des années 80, il y a pléthore d'oeuvres littéraires qui se présentent "par Hopper interposé". Certains journalistes crient même au pillage, tant l'abondance des extraits, détails des peintures de l'auteur des Rodeurs de nuit en jaquettes et couvertures saute aux yeux de l'habitué des librairies.

Cette omniprésence du peintre a certainement des raisons, une telle vague n'est pas simple fait du hasard.

Pourquoi donc, dès 1982, Christian Bourgois emprunte t'il Chambre à Brooklin pour annoncer au lecteur les nouvelles de Doris Lessing ?

En fait, plus que la nouvelle Un Homme, deux femmes qui donne son titre au recueil, c'est à La Chambre 19 que le détail pris chez Hopper fait référence. En effet, il y est question d'un personnage féminin qui (...) "s'asseyait dans le fauteuil et fermait les yeux ! Que faisait-elle dans la chambre ? Rien du tout. Du fauteuil, quand elle s'y était reposée, elle gagnait la fenêtre, en s'étirant, souriante, jouissant de son anonymat, et regardait au-dehors (...) Il était midi. Elle s'assit dans le fauteuil et resta là, assise, tout simplement assise, les yeux fermés, s'abandonnant à la solitude. Elle était seule, personne ne savait où elle était. (...) Et elle s'appuyait au rebord de la fenêtre, regardait dans la rue, éprouvant de la tendresse pour les hommes et les femmes, qui passaient, parce qu'elle ne les connaissait pas. Elle regardait les bâtiments délabrés de l'autre côté de la rue, le ciel pluvieux et sale ou parfois bleu, et il lui semblait qu'auparavant elle n'avait jamais vu de bâtiments, qu'elle n'avait jamais vu de ciel." (4)

Recherche de la solitude, désolation, contemplation : les thèmes chers à Hopper se retrouvent "condensés" dans ce récit.

Les éditions Rivages ont décidé, pour leur part, de mettre en parallèle l'oeuvre picturale de Hopper et celle littéraire d'Alison Lurie, leur auteur "vedette" de la collection de littérature étrangère. Curieusement, pour l'avant dernier ouvrage, publié par leurs soins, de l'auteur américain, La Vérité sur Lorin Jones, c'est au même tableau qu'il est demandé d'introduire le sujet du roman. (cf photo n°32). Le cadrage chez Rivages est plus serré, les teintes moins vives, sans doute plus proches de celles de l'oeuvre originale. Mais c'est bien la même atmosphère de silence, d'attente, de vide. "... le découpage des plans, la nudité du décor et surtout la lumière qui envahit la pièce accentuent la solitude et l'immobilité" (5) écrit un critique à propos de ce tableau. Au sujet d'une toile assez proche, l'artiste Charles Burchfield, proche du peintre, note : "Le silence qui semble remplir chacune des oeuvres importantes de Hopper... peut être presque mortel." (6).

Il est frappant de constater que nous trouvons dans La Vérité sur Lorin Jones une description très proche de celle faite par Doris Lessing dans sa nouvelle. Passage qui a dû provoquer le choix de la responsable "création et publicité" de Rivages : "Levant les yeux de l'évier, Polly regarda au loin, bien au-delà de la vitre sale, dans la direction du Colorado. Son horizon était limité, car si l'immeuble donnait sur Central Park West, d'un autre immeuble couleur caca d'oie et d'un terrain vague jonché de verre cassé, où poussaient des arbrisseaux rabougris." (7)

Solitude encore pour "cette femme (qui) se nomme Virginia Miner, âgée de cinquante-quatre ans, elle est petite, laide et célibataire, bref, le genre de personne qu'on ne remarque pas" (8), héroïne du premier roman publié en France d'Alison Lurie : Liaisons étrangères. Le choix d'un extrait de Voiture Pullman de 1965 d'Edward Hopper est tout à fait judicieux pour cet ouvrage. Des quatre personnages qui prennent place dans le tableau, c'est celui qui semble le plus perdu, le plus fragile - et qui correspond le mieux à la description de l'écrivain - qui est privilégié. Recadrage subtil qui donne une forme concrète à la figure centrale du livre tout en ayant soin de montrer au futur lecteur un visage aux traits indécis, flous qui garde intact le portrait que celui-ci pourra faire de cette femme au cours de sa lecture.

Même si l'action du roman démarre dans un avion, où nous assistons à toute une "mise en scène" - les mille et une petites manies de Miss Miner - alors que Hopper peint l'intérieur d'un wagon, c'est l'extrême isolement de cette femme donné par le texte que l'extrait pictural met en lumière.

Liaisons étrangères, Les Amours d'Emily Turner, La Ville de nulle part, La Vérité sur Lorin Jones, Des Gens comme les autres, tous ces livres ont pour héroïnes des femmes vivant un moment important de leur vie, une sorte de "crise", au cours de laquelle elles sont confrontées à la solitude. Périodes de questionnements, de doutes où ces êtres se trouvent face à eux-mêmes. Ces instants de vérité trouvent tout naturellement leur traduction plastique dans l'oeuvre de Hopper, mettant très souvent en scène des personnages eux aussi inquiets, figés, en attente de quelque chose. (cf photo n°33)

L'ouvreuse de New-York movie (1939), l'homme de Sunday (1926) sont bien les semblables des êtres imaginés par Doris Lessing ou Alison Lurie.

Plus généralement, le fait que dans l'ensemble de ses toiles il n'y ait "pas d'expression sauf celle de la banalité sanctifiée. Pas de distorsion dans le mode de représentation sauf une aggravation des contrastes. Pas d'anecdote sauf celle qui rejoint l'indifférencié"(9) amène Hopper à être le représentant des "proses d'intériorité", des histoires où l'essentiel se passe en creux, au plus secret des personnages. Quêtes individuelles, recherches d'identité, introspections et analyses, parcours silencieux.

Les romans noirs de James Cain : Coup de tête, Galatée; les nouvelles de Raymond Carver : Tais-toi, Je t'en prie chez Mazarine ; le roman de Mona Simpson N'importe où sauf ici chez Flammarion ; celui de Gérard Guégan La Vie est un voyage chez Bourgois participent tous de cette vision du monde où règne l'incommunicabilité. La liste pourrait être longue. (cf photos n°35 et 36) (cf photocopies N°21 et 22 en annexe)

Le mérite de Hopper, à travers ses scènes de la vie quotidienne, est de savoir ne pas peindre de simples représentations de l'environnement américain mais atteindre à l'universel par le travail sur la lumière qui sculpte les hommes et les choses et les fait entrer dans un univers hors du temps. La plupart des extraits reproduits en couvertures sont pris dans les oeuvres de la maturité de l'artiste, où cette dimension à l'universalité est très forte. Une preuve de ce pouvoir à dépasser les conditions sociales et géographiques les plus diverses se trouve dans le choix instinctif de deux éditeurs - l'un français, l'autre espagnol - d'Edward Hopper pour le même roman publié par leurs soins : L'Homme sentimental de Javier Marias bénéficie de la présence de Two on the aisle sur la couverture des éditions Rivages, de House by the railroad sur celle des éditions Anagrama. "Hopper, immédiatement ! Et sans qu'il y ait contact entre Anagrama et nous" précise Madame Jacqueline Guiramand des éditions Rivages. (cf photo n°37 et photocopie N°23 en annexe)

La mode est telle que le réalisateur Jerry Schatzberg, auteur de L'Ami retrouvé d'après Fred Uhlman déclare en mai 1989, à propos de son film : "Avec le directeur de la photo, (...), nous nous sommes beaucoup inspirés du peintre Edward Hopper, des couleurs très particulières de ses tableaux et de la grande sobriété de ses compositions." (10)

Nous trouvons, cependant, un contre-exemple dans l'édition anglaise de La Ville de nulle part, parue chez Abacus. Ici pas d'appel à un peintre, pas de souci de correspondance graphique, de "collage" peinture/texte. L'illustration de couverture est très stéréotypée, faisant plus référence au code du roman photo (l'ombre qui guette, le couple nu enlacé) qu'au monde tout en nuance de la romancière américaine. Alors que les éditions Rivages, en faisant appel à Hopper, mettent plus l'accent sur le sentiment de solitude éprouvée par la jeune femme du couple lors de son installation à Los Angeles, l'édition anglaise, avec sa couverture, indique bien l'intrigue du roman mais de façon extrêmement simpliste. L'un montre, désigne du doigt, l'autre suggère. Toute la différence d'attitude éditoriale est là. (cf photo n°38)

Ce "réflexe Hopper" s'explique aussi, pensons-nous, par le besoin maladif que possède notre époque de s'identifier à des oeuvres construites, très composées, en un mot d'une grande présence rassurante. Pour le continent européen de la fin des années 80, en panne d'idéologie, de message pour les années 90 à venir, Hopper, peintre de l'Amérique moyenne des années 30-40 est une valeur refuge parfaite. Les maisons, les stations service, les rues qu'il peint sont à la fois cela et les symboles de notre condition, de notre solitude contemporaine à nous, individus de la fin du XX^e siècle.

Nous remarquons également qu'une société en proie aux difficultés économiques, comme la France de nos jours, se réfugie plus facilement dans le réalisme artistique - plus sécurisant - que dans l'abstraction. (Les Etats-Unis ont connu le même phénomène durant les années de dépression pour connaître un engouement pour l'abstraction dans les années de relative aisance, les décennies 60-70). Le "retour au classicisme" très fort dans l'hexagone ces dernières années ne peut que bénéficier à Hopper, chargé de représenter, par couvertures interposées, toutes nos angoisses, nos inquiétudes à propos de la condition humaine.

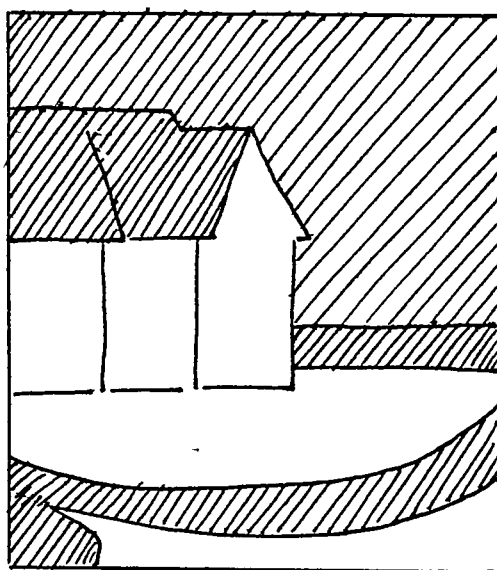
Nous voulons clore ce chapitre consacré à Edward Hopper par un exemple de mariage parfait entre une de ses oeuvres et un texte paru aux éditions Rivages en 1989 : Une femme vertueuse de Kaye Gibbons.

Ce deuxième roman de ce jeune écrivain de Caroline du nord est une oeuvre à deux voix, confessions croisées de la femme, Ruby, atteinte d'un cancer, et de son mari Jack. Après la mort de la femme, à quarante cinq ans, Jack évoque la mémoire de son épouse, puis c'est la voix de la défunte que nous entendons. Chacun raconte à son tour, sa version de leur histoire commune, les épisodes tragi-comiques de leur vie. Deux monologues, qui deviennent dialogue par delà le temps et l'espace, pleins de tendresse, d'humour, résumant à leur manière, deux existences "simples".

Le truculence des propos cache parfois la pudeur des sentiments, l'amour pour l'autre caché sous l'écorce. Kaye Gibbons, en donnant directement la parole à ses deux personnages principaux, ruraux du sud profond, brosse d'eux un très beau portrait, plein de chaleur, d'humanité. Les personnages secondaires sont aussi traités avec beaucoup de justesse, acquérant au fil des pages une grande densité.

Si le sud profond est évoqué ici, avec ses champs brûlés par le soleil, ses fermiers blancs et noirs, le centre du roman est situé dans la maison du couple d'où l'homme et la femme racontent, l'un après l'autre, leurs souvenirs. Ces paroles qui se superposent,

s'unissent ont bien pour c(h)oeur d'où l'écho se répercute, une demeure simple et solide comme celle représentée en couverture et extraite de Ryder's house (1933) d'Edward Hopper (cf photo n°39) Les teintes dominantes du tableau, l'ocre jaune, le noir, le blanc souligné par un peu de rouge, symbolisent bien l'alternance des drames et des joies qui traversent l'existence de Jack et Ruby. Rires et larmes, humour et mélancolie semblent se refléter dans l'équilibre parfait des tons chauds et froids de l'extrait de peinture. La répartition même des zones "chaudes" et "froides" sur l'espace couverture indique bien l'alternance du grave et de la légèreté au fil du récit. Deux voix et également deux registres sur la succession desquels joue constamment Kaye Gibbons.



Notons que la clarté blanche de la maison peinte par Hopper représente ici les forces positives de l'amour du couple tandis que les forces de la mort, graphiquement traduites par les masses noires des toits, de l'horizon et du chemin au premier plan semblent menacer ces premières forces. La lutte de l'amour et de la mort, constamment là tout au long du récit à deux voix est en filigrane dans le paysage de la couverture d'Une femme vertueuse, dans l'antagonisme entre la blancheur de la façade, soulignée de rouge et le noir qui encercle - toit, horizon, chemin - cette tache blanche centrale, symbole de vie.

Le choix de ce tableau par la responsable des couvertures des éditions Rivages est donc judicieux comme introduction graphique au roman : l'intimisme du sujet, la lutte -perdue d'avance - des personnages principaux contre l'avancée de la mort sont contenus subtilement dans le détail de Ryder's house. Un nouvel exemple de la grande qualité du travail de ce "petit" éditeur.

Si Munch, et surtout Hopper sont très appréciés par le microcosme éditorial, et continueront certainement à l'être, (les caractéristiques plastiques de leurs oeuvres : grande lisibilité, couleurs vives aux contours marqués..., étant idéales pour la reprise en couverture de détails de celles-ci) nous voulons analyser la rencontre réussie entre deux créateurs "mineurs", moins connus du grand public. Il s'agit de l'écrivain Friedo Lampe et du peintre Max Beckmann. Ceux-ci, à l'occasion de la reprise en poche dans la collection 10/18, en 1987, du roman Au bord de la nuit et du recueil de nouvelles Orage de septembre se trouvent réunis par l'utilisation de deux extraits de tableaux de l'artiste allemand, Die Loge et Bildnis einer Argentinier, en couvertures. (cf photos n)40 et 41)

Nous allons nous attacher plus particulièrement à la symbiose Texte/Image qui s'opère pour Au Bord de la nuit. (cf photo n°). Ce roman qui met en scène plusieurs personnages - un vieil homme qui sent sa fin proche, deux jeunes gens Eric et Hans, d'autres encore dont le passé ne nous est pas, ou très peu, donné. Ils surgissent brusquement pour vivre "quelques heures, le soir, entre huit et douze, aux abords d'un port" selon les mots même de leur auteur. Eugène Badoux dans son étude sur ce roman, remarque que "comme s'ils ne devaient à l'écrivain que l'étincelle de vie qui les anime, ses personnages suivent chacun leur destin ; ils agissent, réagissent et s'expriment chacun selon sa nature et sa condition, aussi distincts, aussi différents entre eux que détachés de leur créateur. Ils ne sont pas moins de trente-huit, plus deux chiens, qui du fond de la nuit montent au premier plan, s'agitent et discutent, le temps de quelques pages ; d'une merveilleuse diversité, d'une merveilleuse fantaisie." (11) Il précise encore : "il trace de brèves scènes qui se jouent en des lieux différents et dont les personnages initialement s'ignorent. Nécessairement successives dans le récit, elles sont, dans la réalité, souvent simultanées. Chaque personnage, ensuite, va vivre à sa manière les quelques heures qu'envisage le roman, mais il arrivera que les destins se croiseront, se noueront un instant... Des minutes passent, une heure peut-être s'écoule ; l'écrivain donne un nouveau coup de projecteur en quelques points de la ville nocturne et c'est une nouvelle coupe au droit de ces vies... Ainsi plusieurs actions se déroulent parallèlement ou s'entrelacent, mais nous n'en connaissons que deux ou trois moments. On conçoit que cette fragmentation du récit dans l'espace et le temps ait pu dérouter des lecteurs accoutumés au fil chronologique." (12)

Friedo Lampe, dans une lettre à un ami résumait ainsi son oeuvre : "De petites scènes, défilant comme dans un film, entrelaçant des vies, selon ces vers de Hofmannsthal : "Bien des destins avec le mien se tissent. Le sort se plaît à les entrelacer". Le tout léger et fluide, lié de façon très lâche, coloré, lyrique, beaucoup d'atmosphère". (13)

Cette histoire qui renferme en fait plusieurs histoires, sans figure principale, mais qui fait place à une multitude d'individus trouve son "répondant" graphique dans un extrait de Die Loge de 1928. Au bord de la nuit a été publié en 1933. Fidèle à leur conception d'une couverture utilisant une oeuvre picturale, les responsables des éditions Bourgois ont choisi de ne pas "coller" au texte, chose tout à fait impossible dans le cas d'un tel roman. Ici les multiples plans de l'action sont suggérés par les zones d'ombres et de lumière, les effets de contrastes violents sur le visage et les épaules de la femme, l'éventail qu'elle tient ; les taches claires des manches et du plastron de l'homme qui se trouve derrière elle. Moins que la figure féminine représentée sur la couverture, c'est l'atmosphère nocturne donnée par les tons sombres dominants - bruns et noirs - qui est le véritable sujet de cette couverture.

L'introduction à un monde crépusculaire, à l'univers de la nuit, voilà la fonction primordiale de l'extrait de Die Loge. La femme peinte n'est qu'anecdotique, prétexte à des jeux de lumière, des éclairages hardis. Il faut oublier sa réalité concrète et ne voir que ces masses blanches, brunes et noires qui se répondent, s'interpellent dans une sorte de toile abstraite très équilibrée, hymne sauvage à la vie du monde des ténèbres. Oublier le "motif" principal et n'y voir que des signes picturaux qui annoncent, par leur entremêlement, les destins croisés des personnages de Lampe. Il semble que, pour la personne qui a choisi cette oeuvre de Beckmann, la manière picturale du peintre importe plus que la représentation graphique qui en découle, qu'il faille aussi regarder la couverture sans "faire la mise au point" afin de glisser doucement "au bord de la nuit". Pour le recueil de nouvelles publié simultanément, c'est Bildnis einer Argentinier de 1929 qui interpelle le lecteur. Ici encore c'est avant tout l'atmosphère générale créée par la dominance des tons ocres et noirs qui introduit à l'oeuvre littéraire. Tout au plus ce portrait peut aussi évoquer l'écrivain : "C'était une âme sensible dans un corps de géant. Il mesurait deux mètres et écrivait des histoires tristes" comme le décrit Daniel Rondeau dans sa préface. (14). Ce sont les éclairages brutaux appliqués par Max Beckmann dans ses deux toiles au style puissant qui donnent la véritable "clé" de l'écriture de Lampe, de sa manière personnelle de créer un univers avec des mots.

Nous remarquons que la première édition de ce texte a eu lieu aux éditions L'Age d'homme en 1970, sous une présentation froide et austère. Orage de septembre paraît en 1976 chez le même éditeur, orné d'un bois de Félix Valotton représentant des cygnes. Il est curieux de constater que cet animal est l'emblème du récit Au bord de la nuit, dans lequel il est un véritable leitmotiv : il apparaît dès les premières pages : "Dédaigneux, Hans suivait du regard deux cygnes qui voguaient sur les anciens fossés de la ville, calmes et le col fier." (13) pour revenir sans cesse hanter le récit. Il s'agit donc ici presque d'une inversion de couverture, le thème du bois de Valotton se rattachant fortement au roman, même si Orage de septembre se clôt sur un poème "La mort du cygne". Les éditeurs ont certainement, en choisissant cette oeuvre graphique, voulu mettre l'accent sur l'unité d'inspiration qui court des nouvelles au roman, donnant à l'oeuvre entière une image où se reconnaître.

Notons au passage que ce dernier artiste, par sa peinture aux grands aplats colorés, ses gravures très contrastées a été maintes fois annonciateur d'oeuvres littéraires : Rivages a utilisé un extrait de Brume légère de 1913 pour représenter la "prose d'intériorité" d'Hermann Lenz qui compose Le Promeneur ; ainsi que Marée montante à Houlgate de 1913 également pour annoncer celle lumineuse de Nabokov pour L'Enchanteur ; les éditions Fayard nous l'avons déjà vu se servir d'un tableau de Vallotton pour un de leurs romans de littérature étrangère ; Actes Sud prend un détail de L'Enfant au ballon pour éclairer Christine de Marie-Luise Kaschnitz ; 10/18 enfin choisit un extrait de La Grève blanche (1913) pour "résumer" le climat inquiet qui baigne le récit Le Coeur froid de Jacques Sternberg. (cf photos n° 42)

La peinture de Félix Vallotton semble se plier facilement aux "découpages" des éditeurs en quête d'extraits, de détails. Elle sait à merveille respirer sur les couvertures de nos livres. Nul doute que dans ce domaine de la reprise, elle séduise de nombreux lecteurs - amateurs d'art.

Lors de ce parcours, nous avons pris de nombreux exemples réussis de détournement d'oeuvres picturales à des fins éditoriales. Mais il faut aussi avouer que nous avons trouvé, au cours de notre recherche, des cas de mauvaises traductions graphiques, de rencontres ratées, de symbioses mal réalisées.

Citons en une : En rassemblant la documentation sur les peintres du courant expressionniste auquel Max Beckmann se rattache, nous avons lu le roman La Gare de Wannsee de Francis-Olivier Rousseau publié chez Grasset en 1988. L'écrivain fait ici le portrait d'un groupe de peintres à Berlin dans les années 10, artistes très proches picturalement du mouvement du "Cavalier bleu" mené par Kandinsky. Or, la couverture nous présente un tableau de facture impressionniste, Au Café de Gustave Caillebotte, en contradiction avec l'esprit du groupe de "La Gare de Wannsee" inventé par l'écrivain. (cf photo n° 43)

Ce livre sélectionné par les prix se devait d'arborer une illustration "classique" plus grand public - quitte à être en porte à faux avec le sujet - plutôt que proposer une illustration cohérente, susceptible de plaire à moins de lecteurs.

L'art en couverture a bien ses limites.

NOTES

- (1) Cité par Laurence Benaïm. *Comme on fait sa couverture on se vend.* L'Express. 2 au 8 août 1985, p.65.
- (2) Supplément du Monde du Vendredi 20 mars 1987. p.8-9.
- (3) Idem. p.9.
- (4) Doris Lessing. *Un homme et deux femmes.* (Paris) : (Christian Bourgois), 1981. Coll. 10/18, série "Domaine étranger", p.160, 161, 162.
- (5) Jean-Louis Ferrier. *L'Aventure de l'Art au XXè siècle.* Ed. du Chêne - Hachette, 1988, p.323.
- (6) Cité par Gail Levin. *Edward Hopper.* Paris ; Flammarion, 1985, p.58.
- (7) Alison Lurie. *La Vérité sur Lorin Jones.* Paris ; Rivages, 1989, p.21.
- (8) Alison Lurie. *Liaisons étrangères.* Paris : Rivages, 1987, p.5.
- (9) Hervé Gauville. *Hopper, Chambres avec vues.* Libération, 26 juillet 1989, p.17.
- (10) Jerry Schatzberg. *Première n°146.* Mai 1989, p.124
- (11) Eugène Badoux. *Etude dans Au Bord de la nuit.* (Paris) : (Christian Bourgois), 1987. Coll. 10/18. Série "Domaine étranger"; p.159
- (12) Idem. p.157
- (13) Idem. p.154
- (14) Daniel Rondeux. *Préface dans Au Bord de la nuit.* (Paris) : (Christian Bourgois), 1987, Coll. 10/18, Série Domaine étranger, p.5

CONCLUSION

Il est certain que l'évolution du livre-objet que nous venons de voir arrive à un point crucial de son histoire. Nous avons du mal à imaginer autre chose que la forme qu'il revêt actuellement afin de nous séduire, de nous inviter à la lecture. Pourtant, il n'est pas immuable - le passé nous l'a appris - et il devra encore s'adapter.

Depuis de nombreuses années, on nous annonce sa mort imminente, vaincu par les médias. Nous avons vu que pour lutter contre cette concurrence des nouveaux moyens culturels il a su digérer l'évolution des mentalités afin de métamorphoser son image.

Il n'a pu ignorer que "c'est en France, dans la seconde moitié des années soixante que l'on a commencé à enregistrer un changement notable dans la disposition de la société vis à vis de l'art moderne. Personne n'a oublié les longues files d'attente devant l'entrée de la rétrospective Picasso qui occupa le Grand et le Petit Palais en 1966. Plus de quatre cent mille visiteurs se bousculèrent devant les images qui pour tout un chacun symbolisaient encore la dégénérescence de l'art." (1)

Un peu plus de dix ans plus tard, le "supermarché de la modernité" - le Centre Pompidou - se met en place sous les sarcasmes de nombreux observateurs. En 1987, il peut fièrement sortir quelques chiffres impressionnants : 74 millions de visiteurs depuis 1977, une moyenne quotidienne de 24 000 visiteurs ! (2)

Cet attrait des masses - feint ou profond ? - pour l'art de notre temps, pour les oeuvres créées par des artistes contemporains ne peut que pousser les éditeurs à inclure dans leur travail sur le livre cette notion de civilisation de l'image.

Même si cela est fait parfois avec réticence face au pouvoir gigantesque du signe iconographique. Le livre garde encore une certaine pudeur à se proclamer produit de consommation, alors que l'objet-disque a depuis longtemps dit qu'il était un bien consommable, en tirant même gloire. L'effort fait sur de nombreuses pochettes de vinyl des groupes pop/rock, en matière d'image, depuis les années soixante-dix, est à cet égard très intéressant. Nous pensons plus spécialement aux remarquables pochettes du groupe Yes, véritables tableaux baroques.

Tout récemment une marque anglaise de disques - le label 4AD - a réfléchi au problème de "la musique qui tente aussi de flatter le regard". Cette maison "a su aussi se doter d'un bon oeil : au point que désormais on achète un album des Pixies, de Cocteau twins ou de Dead can dance aussi pour sa pochette" entraînant dans son sillage d'autres labels indépendants "qui tous essaient d'accorder leur idée de la musique à une iconographie aboutie". (4) (cf photocopie N°24 en annexe)

Des phénomènes d'interrogation de soi de la part du livre apparaissent depuis quelques années. En 1985, une exposition intitulée "Livres d'artistes" se tenait dans les galeries de la BPI du centre Pompidou. Là, des créateurs "tournaient" autour du concept livre, donnant à celui-ci des formes multiples et variées : livres ronds, ovales, mous, extensibles... La même année le mensuel de bande-dessinée A Suivre donnait carte blanche à ses dessinateurs pour imaginer la couverture de leur oeuvre de prédilection. (cf photocopie N°25 en annexe)

Plus près de nous encore, l'édition de classiques de la littérature "revisités" par des graphistes semble connaître un succès public : le "livre de texte et d'images" créé ainsi de la rencontre de l'écrivain Céline et du dessinateur Tardi à propos de Voyage au bout de la nuit le montre bien. (Plus de 60 000 exemplaires vendus du "produit" Gallimard/Futuropolis). On nous annonce, à l'autonne, sur le même principe, un Procès-verbal fruit de la collaboration Le Clezio-Baudoin. Un nouveau rapport entre image et littérature est-il en train de se créer ?

Si la récupération d'oeuvres graphiques semble devenir le lot commun de la majorité des éditeurs (et beaucoup le font avec talent, nous l'avons vu, effectuant en cela un travail important de défricheurs d'images), cette pratique ne tend-elle pas à devenir système et ne risque-t-elle pas, dans un proche avenir, d'étouffer par manque de renouvellement ?

L'escalade dans la recherche de l'image ne risque t'elle pas d'amener un retour aux couvertures sobres et nues dans la tradition de la collection blanche de Gallimard, prélude à l'essentiel ?

A ce moment précis où les entités iconographiques sont toujours très présentes, voir envahissantes, sur les couvertures de livres, la prédiction est difficile.

Gageons, en tous cas, que l'image ne se laissera pas effacer facilement...

NOTES

- (1) *Catherine Millet. L'Art contemporain en France. Paris : Flammarion, 1987, p.8*
- (2) *Fabienne Pascaud. Télérâma n°1934, 4 février 1987, p.46
"Beaubourg se met en quatre"*
- (3) *Michel Pérez. Télérâma n°2037. 28 janvier 1989.*
- (4) *Gilles Riherolles. Artiste sans modèle. Best n°254.
Septembre 1989, p.56*

BIBLIOGRAPHIE

I - ETUDES GENERALES

a/ Art et Image

CLOT, René - Jean .- *La Peinture aux abois* .- Paris : Editions Conti ; Editions François Bourin, 1988 .- ISBN 2-87686-017-1.

Cet essai au ton pamphlétaire repose les questions fondamentales du pouvoir des "images" de l'art moderne, en particulier à la lumière des réalisations abstraites des dernières années. Les interrogations-accusations de René-Jean CLOT peuvent guider notre recherche sur les problèmes du rôle de l'image plastique dans notre société.

COURNAND, Brigitte, MARCADE, Bernard .- *Les Années 50 de A à Z* .- Paris ; Marseille : Rivages, 1988 .- 143 p.- Rivages-Styles .- ISBN 2-86930-160-X

Ce livre au classement thématique suivant un ordre alphabétique - "Arts sous classement "visuels", "peinture", "Idées" sous classement "Littérature" - permet de bien faire le point sur les différentes tendances graphiques présentes dans le creuset de l'après-guerre. Les différents mouvements artistiques, picturaux sont détaillés (Art brut, Expressionnisme abstrait, etc...). La démarche des peintres Dubuffet, Fautrier, Klein, etc...) est analysée, la chronologie 1948-1960 fort utile, l'iconographie judicieuse.

Il s'agit de reconstituer de façon précise le contexte dans lequel se situe le livre après 1945.

HUDRISIÈRE, Henri .- *L'Iconothèque : documentation audiovisuelle et banques d'images* .- Paris : La Documentation française, 1982 .- 269 p.- Avec le concours de l'INA.

L'intérêt majeur de ce livre est l'idée principale de "communication des images à travers une bibliothèque d'images : l'icônosphère", et son recensement dans notre univers moderne. Les références aux légendes antiques faisant la part belle à l'image sont une bonne idée.

KANDINSKY, Vassili .- *Du Spirituel dans l'art* .- Paris : Gallimard, 1989 .- 214 p.- Folio-essais .- Première édition N. Kandinsky, 1954 .- ISBN 2-07-032432-X.

Ce qui nous interpelle dans ce petit livre théorique tient essentiellement dans l'analyse de "l'action de la couleur" sur nos sens, dans l'observation des propriétés particulières que celle-ci recèle. L'analyse "scientifique" de Kandinsky peut être reportée directement aux "taches de couleurs" des piles et vitrines de livres de nos librairies. Références à des propos de Delacroix (p.111), aux idées de Goethe sur la peinture qui intéressent notre sujet.

MILLET, Catherine .- *L'Art contemporain en France* :-Paris.- Flammarion, 1987 .- 303 p. ISBN 2-08-012079-4.

Cette étude très complète aborde un domaine assez peu décrit dans sa globalité jusqu'ici : l'histoire de l'art de 1965 à 1987. Elle intéresse notre travail tout particulièrement dans l'analyse du "paradoxe de l'essor muséographique dans une époque qui continue d'être fondamentalement iconoclaste".

MUNIER, Roger .- *Contre l'image* .- [Paris] .- Gallimard, 1963 .- 99 p.- *Le Chemin* .- Edition revue en 1989 .- ISBN 2-07-071570-1.

L'auteur s'interroge sur les rapports de l'homme moderne avec l'image - photographie, presse illustrée, cinéma, télévision - à travers ce court essai. Il suggère un rapport inversé où "le monde devient son propre énoncé et dans cet énoncé aborde l'homme". Ce nouveau rapport de force posé ici, ce concept de domination est à prendre en compte pour notre réflexion.

WIND, Edgar .- *Art et anarchie. Introduction par John Bailey. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat .- [Paris] : Gallimard, 1988 .- 211 p.- Bibliothèque des sciences humaines .- Première édition : Edgar Wind, 1963 .- ISBN 2-07-071302-4.*

Lors de ses conférences des années 60 retranscrites ici, Edgar Wind, parmi d'autres interrogations, se pose la question de notre réaction, de notre sensibilité aux "énormes agrégats d'images disponibles et que nous vivons simultanément, (qui) nous assaillent à longueur de journée." Sa réponse, qui tourne autour de l'idée de notre immense indifférence aux formes artistiques sous couvert d'un intérêt de surface, nous interpelle ici.

La reproduction des oeuvres d'art en couvertures d'ouvrages de fiction participe-t'elle de cette "atrophie des organes réceptifs" comme le dénonce Wind ?

Au cours de notre mémoire, nous essaierons de répondre à cette question importante.

ZERI, Fédérico .- *Derrière l'image : conversations sur l'art de lire l'art .- Paris; Marseille : Rivages, 1988 .- 270 p.- Coll. Galerie .- Première édition : Longanesi & C., 1987 .- ISBN 2-86930-177-4.*

Zéri invite le lecteur à interroger, analyser les oeuvres comme système de symboles. Dans ce décryptage - parfois trop systématique - à mon sens - des tableaux, il nous donne des éléments, des clés, pour, à notre tour, analyser les peintures utilisées en couvertures de livres et trouver leur symbolisme caché.

Un passage sur la notion historique des couleurs - p.30.31 - est fort intéressant.

FERRIER, Jean-Louis .- *L'Aventure de l'art au XXème siècle. Sous la direction de Jean-Louis Ferrier avec la collaboration de Yann Le Pichon, préface de Ponthus Hulthen .- S.l. : Ste Nlle des Editions du Chêne - Hachette , 1988 .- 895 p.- ISBN 2-85108-509-3.*

Cet imposant dictionnaire très illustré - pas moins de 1100 illustrations - nous a permis de visualiser, année après année, les acquis plastiques du XXème. Les textes viennent éclairer intelligemment les reproductions picturales. Pour notre mémoire, un article significatif (p.323) sur "les silences d'Edward Hopper", un autre (p.20) sur "Munch : la danse du désespoir". Nous trouvons quelques références au peintre expressionniste Max Beckmann. En fin d'ouvrage, un dictionnaire des artistes ainsi, qu'un lexique des mouvements, nous est une aide précieuse.

DUBE, Wolf-Dieter .- *Journal de l'expressionnisme* .- Genève : Editions d'art Albert Skira, 1983 .- 170 p.- ISBN 2-605-00026-5.

Ce "journal" monumental permet pour notre étude de pénétrer au coeur de ce mouvement pictural, d'en comprendre les fondements géographiques, historiques, esthétiques, idéologiques. Il est particulièrement utile pour aborder l'univers de Max Beckmann, pour saisir la quintessence de ses oeuvres.

Espressionisti : Dal muséo sprengel di Hanover .- Milano : Nuove edizioni Gabriele Mazzota, 1984 .- 231 p.- ISBN 88-202-0578-2.

Après quelques présentations générales - en italien ! - sur le musée Sprengel et le mouvement expressionniste, ce catalogue est composé de chapitres consacrés chacun à un des peintres du mouvement.
p.199 à 225 : Max Beckmann.

La grande richesse iconographique du catalogue nous fait découvrir de nombreuses compositions de ce peintre, souvent inédites.

ROUSSEAU, François-Olivier .- *La Gare de Wannsee* .- Paris : Grasset, 1988 .- 295 p.

Nous ajoutons à ces études sur l'expressionnisme ce roman qui traduit admirablement l'ambiance de création artistique à Berlin dans les années 10. Sous couvert de fiction, il nous introduit dans un groupe de peintres fictif - "La Gare de Wannsee" - où nous pouvons retrouver aisément un autre mouvement célèbre : Der Blaue Reiter et à travers les peintres de François-Olivier Rousseau ceux du "Cavalier bleu" : Kandinsky, Jawlensky, Minter, Wereflin.

b/ Bande dessinée

MOLITERNI, Claude .- *Histoire mondiale de la Bande dessinée* .- Paris : Pierre Horay, 1980 .- 251 p.- ISBN 2-7058-0097-2.

Il paraît important pour notre sujet de nous remettre en mémoire les grandes étapes de cet art, notamment depuis 1945. Nous nous intéresserons, dans ce volumineux ouvrage, aux pages consacrées à la France (p.20 à 59). L'influence de la bande dessinée, en particulier, dans tout ce qui touche à la mise en page est extrêmement importante.

La Bande dessinée. Europe : revue littéraire mensuelle. 1923 - .-
Avril 1989, n°720 .- Paris : Europe - Messidor, 1989 .- ISSN 0014-2751.

Une "somme théorique" sur la bande dessinée aujourd'hui.
Parmi les nombreux articles foisonnants d'idées, nous retenons tout particulièrement celui de Pierre Masson : "BD et critique, autour de la relation texte-image", qui propose un historique succinct de ce lien à travers ce mode d'expression, ainsi que son analyse.

Des propos de Roland Barthes, tirés de "L'Empire des signes", sont fort opportunément cités (p.52).

II - ETUDES SPECIALISEES

Parmi les ouvrages d'étude spécialisée qui nous ont servi, il faut mettre en avant L'ABC du métier de Massin, source essentielle, qui domine l'ensemble.

a/ Texte et image

Monographies

APPY, Frédéric .- *Nixe : mise en question et exaltation du livre*. Préface de Michel Butor .- Paris : La différence, 1985 .- Essais .- 394 p.- ISBN 2-7291-0173-X.

Dans ce livre très érudit, parfois difficile d'accès, nous trouvons matière à notre travail dans les nombreuses approches du livre-objet effectuées par Frédéric Appy. Eclairant à chaque fois d'une manière différente cet objet particulier qu'est le livre que nous manipulons, il étudie en particulier les nombreuses déviations que les artistes contemporains leur font connaître. De nombreux exemples concrets de la matérialité du livre viennent appuyer les propos théoriques de l'auteur.

L'entretien de présentation avec Michel Butor est riche d'enseignements par rapport à la place du livre dans notre société.

CYMBOLISTE; Albert, FERRAND, Louis, THOME, Jules-René .- Conception et graphisme du livre : 1945 - 1955. Le Courrier graphique : revue bimestrielle de bibliophilie, des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent, 1956, n°86, p3-84.

Revue très instructive car nous trouvons là - en "germe" - des réflexions sur le rôle important des couvertures. Celles-ci seront reprises et développées par Massin dans sa somme, l'ABC du métier. Apparition, déjà, des noms de Faucheux, Jacques Darce, Jeannine Fricker, comme graphistes importants. Des renseignements historiques sur les clubs du livre ou l'apparition des jaquettes sont déjà contenus dans cette publication. De nombreuses illustrations en noir et blanc permettent de visualiser les acquis des années 50 dans le domaine de la couverture de livre.

SCHUWER, Philippe .- Conception et graphisme du livre en France : 1956-1968 .- Arts et techniques graphiques, 1968, n°76, p.293.356.

Complément du précédent numéro. Philippe Schuwer fait le point des différents clubs du livre de la décennie ainsi que des différents types d'ouvrages et collections (livres photographiques, livres d'art, livres techniques...). A travers ce "catalogue", abondamment illustré en noir et blanc, nous nous faisons une idée des profondes mutations qu'à connues l'édition entre 1956 et 1968. Un hommage appuyé et précis à Pierre Faucheux et Massin confirme leur importance de pionniers.

BASSY, Alain-Marie, RENUCCI, Guillemette .- Le Texte et l'image : étude générale .- S.l. : Centre National de Documentation pédagogique, 1980 .- 11 p.-

Ce petit dossier, qui allie judicieusement textes de commentaires et diapositives, nous est précieux pour son analyse du rapport texte/image. Remarques très pertinentes qui vont assez loin dans l'analyse de l'action même de lecture de l'image et/ou du texte. Très didactique : plusieurs tableaux qui "résument" le système du livre illustré ; les "espaces de communication" entre écrit et figure ; l'évolution historique de ceux-ci.

Christian Bourgois : 1966-1986. Présentation de Christian Bourgois et Daniel Rondeau .- Paris : Christian Bourgois, 1986 .- 295 p.- ISBN 2-267-00480-1.

Ce catalogue anniversaire trouve place ici pour ses planches noir et blanc de reproductions de couvertures. On peut y voir l'évolution et la diversité d'un éditeur important.

DOUVRY, Jean-François .- Rendez-vous au 120 rue de la gare : autopsie d'une adaptation .- S.l : Casterman, 1988 .- 45 p.- ISBN 2-203-90301-5.

La démarche extrêmement originale et savante de J.F. Douvry est un modèle d'analyse du phénomène de l'adaptation d'un texte - ici de Léo Malet - par un dessinateur de bande dessinée - ici, Tardi.

GID, Raymond .- Vingt-ans d'affiches et de livres dans Paris-Paris : 1937 - 1957 .- Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, [1981], p. 454-467.

Cet article met l'accent sur les oeuvres graphiques importantes, dans le domaine de l'affiche, entre 1937 et 1957. A l'aide d'exemples prestigieux, il montre clairement l'évolution de cet art. Raymond Gid met en parallèle l'évolution de l'affiche et les modifications typographiques du livre, en particulier du livre-club et du livre de poche. Là aussi les exemples les plus marquants sont donnés.

Il est certain qu'il existe une corrélation entre les "taches de couleur" des murs, de la rue, et les couvertures des livres.

Trois siècles d'affiches françaises ; Première exposition du Musée de l'affiche .- Paris : [Musée de l'Affiche], [1981].- 84 p.- ISBN 2-901422-04-7.

Un complément d'illustration de la première partie de l'article de Raymond Gid. Les commentaires des repères iconographiques de ce catalogue retracent l'évolution chronologique de ce support. En présentation, nous remarquons un excellent article de Geneviève Gaëtan-Picon dans lequel celle-ci définit notamment l'affiche comme une "image-texte, une image verbalisable à travers une image qui ne peut être totalement verbalisée".

MASSIN .- L'ABC du métier. Présentation de Claude Roy .- Paris : Imprimerie nationale, 1988 .- 225 p.- ISBN 2-11-080955-8.

Il s'agit ici de la référence indispensable à ce travail. Massin, graphiste hors pair, reprend en détail l'évolution historique des jaquettes et couvertures de livres déjà aperçue dans les numéros des Arts et techniques graphiques.

Mais, il va bien-sûr plus loin dans sa réflexion, prenant en compte les changements importants intervenus depuis dans ce domaine.

Massin, fort de son expérience professionnelle, pose avec pertinence de nombreuses questions sur le rôle de la couverture de livre, son lien avec le monde qui l'environne, la société dans laquelle nous sommes. Les problèmes soulevés sont abondamment illustrés : 800 reproductions font de cet ouvrage le "monument" le plus documenté graphiquement sur le sujet - et de loin.

Autre intérêt : Massin est à lui seul un "résumé" de l'histoire du livre depuis 45 : sa contribution à des collections maintenant intégrées à notre patrimoine culturel (Folio, l'Imaginaire, Poésie/Gallimard) en fait un témoin privilégié de notre recherche. C'est donc une monographie de base absolument "incontournable" à nos yeux.

THIBAULT-LAULAN, Anne-Marie .- Image et communication .- Editions Universitaires, 1972 .- 191p.- Encyclopédie universitaire .-

Cet ouvrage écrit en 1972 s'essaie à une définition de l'image en utilisant à cette fin les acquis de la psychologie, la psychanalyse et la sociologie. Les remarques de Robert Escarpit sont révélatrices de la position de l'époque vis-à-vis de l'image.

Articles

BENOIT, Ted .- Edward Hopper entre le spectateur et l'image. A Suivre, Août 1989, n°139, p.24-25.

Ted Benoit retrace l'itinéraire du peintre américain et accuse les éditeurs de "pillage" à son encontre. Il nous montre deux graphistes contemporains inspirés par son oeuvre : Loustal et Peellaert. (Nous devons à ce dernier le générique de l'émission "Cinéma, Cinéma", "Hopperien" en diable.

BLANC, Anita .- Le Livre et sa publicité. Livre-hebdo, 1985, n°3, p.49-56.

Enquête intéressante car elle dévoile les différentes questions que se posent les éditeurs - ici essentiellement éditeurs de collections de poche - sur leur image de marque et par la même sur l'(es) image(s) de leurs livres. Les différents moyens publicitaires - radio, presse, affiches - sont passés en revue. Les réflexions de grands éditeurs - Gallimard - par exemple, incluent, bien évidemment comme élément publicitaire les couvertures des livres.

BENAIM, Laurence .- Comme on fait sa couverture on se vend. L'Express, Août 1985.

Ce court article est une véritable mine de renseignements sur le rôle et la spécificité de la "couverture". Le renseignement le plus passionnant étant, sans doute, le signalement de l'expérience d'un éditeur qui a proposé, au même moment, au public, un roman avec deux couvertures différentes ... et en a tiré des conclusions commerciales. De nombreux éditeurs - Christian Bourgois, Hubert Nyssen - donnent leur avis sur le rôle de la couverture, leur vision de sa conception.

COCHET, Jean-Luc .- Ce livre n'est pas à lire. A Suivre, juillet 1985, n°90, p.93-94.

Une brève présentation de livres-objets, où le concept du livre est "détourné" par des artistes contemporains (C. Oldenburg - W. Klein), à l'occasion d'une exposition sur les "Livres d'artistes", au Centre Georges Pompidou, en octobre 1985.

GAUVILLE, Hervé .- Hopper, chambres avec vues. Libération, 26 juillet 1989, p.16-17.

Une analyse très juste de l'oeuvre de Hopper, de ses influences picturales, notamment. Un passage de l'article aborde le problème du rapport du texte et de l'image à propos de Un homme, deux femmes de Doris Lessing, livre qui intervient dans notre étude. Excellente approche du "monde loyalement désespéré. Proche du bonheur ?" du peintre.

LAUFER, Danièle. Le Jaune et le noir dans DELEPINE, Benoît, SANDERSON, Mathias. Création d'images : 9 histoires de pub. Autrement, 1986, n°84, p93-109.

Ce voyage au coeur d'une collection mythique fait voir à travers son évolution depuis 1945 une certaine crainte et fascination à la fois pour l'image. Le visage changeant de la couverture de la Série noire - noir et jaune, apparition de la photo noir et blanc inscrite dans un carré puis dans un cercle, utilisation de l'illustration couleur - est aussi le reflet des changements de notre société, de ses rapports avec l'image.

LEGARDINER, Claudine .- Le Signe du cancer. A Suivre, Mars 1988, n°122, p.66-69.

Ce dossier présente l'oeuvre de Fritz Zorn, Mars, en faisant un parallèle avec Kafka. Il fait aussi le point sur les difficultés rencontrées par les frères Varenne dans leur adaptation en bande dessinée du livre.

RIGOT, Huguette .- *Quand le texte se livre : génèse d'un ouvrage.*
Bulletin des Bibliothèques de France, 1987, tome 32, n 5, p438-447.

L'article très intelligent d'Huguette Rigot met l'accent sur l'extratextualit  et l'intertextualité, leurs rapports complexes qui aboutissent à l'objet-livre. Toute la contradiction de la relation image/texte est mise ici en évidence. Ces espace de communication où se situe le jeu "dominant - dominé, enseignant - enseigné, séducteur - séduit" est analysé dans toutes ses conséquences.

Indiscr tions. A Suivre, Avril 1985, n 87, p48-50.

Une expérience originale d'illustration de couvertures imaginées par des dessinateurs de bande dessinée pour leur livre favori, et qui met à jour, parfois, la redondance titre/illustration.

b/ L'Edition

BOUVAIST, Jean-Marie, BOIN, Jean-Guy .- *Les Jeunes éditeurs : esquisse pour un portrait* .- Paris : La Documentation française, 1986 .- 183 p.-
Publié avec le concours duMinist re de la Culture : Service des études et recherches .- ISBN 2-11-001585-3.

Cette étude est une base chiffrée très complète sur l'activité des "nouveaux éditeurs" - surtout ceux apparus entre 1974 et 1981 - Des renseignements très détaillés sur le fonctionnement interne de leurs maisons d'édition sont accessibles ici.

Un rappel utile de l'évolution de l'édition depuis la libération, ainsi qu'un chapitre sur "la fonction graphique", retiennent notre attention.

Le sérieux de l'approche socio-économique de ce livre ne peut que donner des "repères"  ditoriaux nécessaires à notre recherche.

JOHANNOT, Yvonne .- *Quand le livre devient poche* .- [S.l.] : Presses Universitaires de Grenoble, 1978 .- 199 p.- *Actualités - Recherches/ Sociologie* .- ISBN 2-7061-0121-5.

La réflexion sur le livre comme objet physique, sur son anthropomorphisme attire ici toute notre attention. Le parallèle entre la composition du livre et les règles de proportions architecturales, le livre comme lieu de lutte contre la mort, symbolique affirmée dès le début de son existence, sont des éléments à prendre en compte.

La définition du "poché" et de sa culture que fait Y. JOHANNOT, ainsi que son évolution historique et économique, le point chiffré des différentes collections dites "de poche" sont également à retenir.

La citation de Jean-Paul Sartre à propos du livre-objet est importante pour nous (p107).

JOHANNOT, Yvonne .- *Tourner la page : livre, rites et symboles* .- [S.l.] : J. Millon, 1988 .- 199 p.- *Coll. Verso* .- ISBN 2-905614-196.

L'auteur approfondit ici son approche du livre comme "lieu qui se présente, comme nous-mêmes avec notre corps et notre pensée, comme un contenant et un contenu dont l'un et l'autre sont inextricablement liés..."

Cette idée est développée, sous différents angles de vue, (p6, 7 et 9).

SCHUWER, Philippe .- *Editeurs aujourd'hui* .- Paris : Editions Retz, 1987 .-

Un historique du livre fait de façon "anti-chronologique" mais surtout un chapitre intitulé "Le livre est un objet aussi" où l'auteur se demande si la couverture n'est pas, "acte final avant le lancement", la focalisation de "toutes les angoisses de l'éditeur". Et, par là même, lieu de compromis, de complaisance, de parti-pris, qui ne décide pas de la meilleure interprétation à donner au texte qu'elle introduit. (p123)

Cette interrogation mérite bien-sûr que l'on s'y arrête.

III - MONOGRAPHIES D'ARTISTES

LACKNER, Stéphan .- Max Beckmann .- Köln : Dumont, 1979 .- 157 p.-
(Dumont's Bibliothek Grosser Maler) .- ISBN 3-7701-1123-0
Analyses détaillées de nombreux tableaux de Beckmann, dont Die Loge, 1928.

GOODRICH, Lloyd .- Edward Hopper .- New York : Abradale press ; Harry.N
Abrams, inc., 1983 .- 158p.- ISBN 0-8109-8057-6.

*Cette édition américaine - actuellement fort recherchée -
est intéressante par la grande quantité et la qualité des reproductions
des oeuvres d'Edward Hopper. Le caractère particulier de ses lumières
- élément essentiel - est ici extrêmement bien respecté.*

LEVIN, Gail .- Edward Hopper .- Paris : Librairie Flammarion, 1985 .-
96 p.- ISBN 2-08-012041-7.

La première étude publiée en français sur ce peintre réaliste américain. Gail Levin joue constamment sur le rapport entre la vie de l'artiste et son oeuvre, l'interférence des deux éléments. Bibliographie et sélection des principales expositions en fin de volume.

SELZ, Jean .- Edward Munch .- Paris : Librairie Flammarion, 1974 .-
94 p.-

Dans la même collection que le livre de Levin sur Edward Hopper et d'une démarche de présentation assez similaire.

Edward Munch : catalogue d'exposition .- Tokyo : National museum of
modern art, 1982 .- 293.

Quelques courtes présentations de l'homme et de l'oeuvre en anglais et en japonais. Les reproductions contenues dans ce catalogue ont le mérite d'être souvent des oeuvres peu présentées, notamment les paysages des années 20 et 40. Autre intérêt, une même oeuvre est souvent présentée dans ses différentes versions - ainsi du fameux Cri ou encore d'Anxiété - huile, gravure sur bois, lithographie. Très grande richesse iconographique.

ANTHOLOGIE .- Léon Spilliaert : 1881-1946 .- Paris : Association Française d'Action Artistique, 1981 .- 253 p.- ISBN 2-86545-008-2

Plusieurs articles de présentation de l'oeuvre du peintre belge intéressants mais surtout un "catalogue des oeuvres" de l'artiste commenté par la spécialiste Francine-Claire Legrand. A propos de La Baigneuse, la comparaison est faite avec Munch. p.47

ROBERTS-JONES, Philippe ; LEGRAND, Francine-Claire .- Hommage à Léon Spilliaert .- Bruxelles : Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, 1972.

Dans cet ouvrage, c'est surtout les "notes pour une biographie" de F.C. Legrand qui retiennent notre attention. Nous utilisons la connaissance approfondie du peintre de la part de ce conservateur, dans notre travail, plus particulièrement les remarques de la page 8.

IV - LECTURES CRITIQUES

Nous avons également lu un certain nombre des livres publiés par les deux éditeurs qui nous intéressent ici : Rivages et Arléa.

Nous reviendrons bien-sûr plus précisément, sur le rapport peinture/texte, illustré par ces exemples, au cours de notre mémoire.

Chez Arléa

AVON, Sophie .- *Le Silence de Gabrielle* .- Paris : Arléa, 1988 .- 121 p.- Ill. de couv. : Edvard Munch, Puberté .- ISBN 2-86959-035-0.

BOUJUT, Pierre .- *Un mauvais Français*. Préface de Claude Roy .- Paris : Arléa, 1989 .- 297 p.- Ill. de couv. : Giuseppe Arcimboldo, *L'Autunno*, 1573 .- ISBN 2-86959-049-0.

BOURGEYX, Jean-Claude .- *L'Amour imparfait* .- Paris : Arléa, 1988 .- 237 p.- Ill. de couv. Edvard Munch, *La Dame de la vie* .- ISBN 2-86959-037-7.

CADOUX, Jean-Noël .- *Le Malin plaisir* .- Paris : Arléa, 1989 .- 157 p.- Ill. de couv. : Edvard Hopper, *Restaurant à New-York, détail* .- ISBN 2-86959-044-X.

ROUMETTE, Sylvain .- *Une ou plusieurs* .- Paris : Le Tout sur le tout ; Arléa, 1989 .- Ill. de couv. : [Calendrier 1906], *Octobre* .- ISBN 2-86959-042-3.

VEILLETET, Pierre .- *Bords d'eaux* .- Paris : Arléa, 1989 .- Coll. "Lieux dits" .- Ill. de couv. : André Lhote, *Entrée du bassin à flot de Bordeaux, détail* .- ISBN 2-86959-046-6.

Chez Rivages

- CAPOTE, Truman .- *Un été indien : nouvelle*. Trad. de l'anglais par Patrice Repusseau .- Paris ; Marseille : Rivages, 1987 .- 53 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. : Marie Rudisill, 1986. Ill. de couv. : Andrew Wyeth, *Off at sea, détail* .- ISBN 2-86930-079-4.
- GIBBONS, Kaye .- *Une femme vertueuse*. Trad. de l'anglais par Marie-Claire Pasquier .- Paris ; Marseille : Rivages, 1989 .- Coll. de Littérature étrangère .- Ill. de couv. Edward Hopper.
- LURIE, Alison .- *Les Amours d'Emilie Turner*. Trad. de l'anglais par Sophie Mayoux .- Paris ; Marseille : Rivages, 1987 .- 344 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. Alison Lurie, 1962. Ill. de couv. : Edward Hopper, *Automat, détail*, 1927 .- ISBN 2-86930-105-7.
- LURIE, Alison .- *Liaisons étrangères*. Trad. de l'anglais par Sophie Mayoux .- Paris ; Marseille : Rivages, 1987 .- 313 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère édition : Random house, 1984. Ill. de couv. Edward Hopper, [*voiture-pullman, détail 1965*] .- ISBN 2-86930-039-5.
- LURIE, Alison .- *La Ville de nulle part*. Trad. de l'anglais par Elisabeth Gille .- Paris ; Marseille : Rivages, 1988 .- 313 p.- Coll. de littérature étrangère .- 1ère édition : Alison Bishop, 1965. Ill. de couv. Edward Hopper, *House at Dusk, détail*, 1935. ISBN 2-86930-164-2.
- LURIE, Alison .- *La Vérité sur Lorin Jones*. Trad. de l'anglais par Sophie Mayoux .- Paris ; Marseille : Rivages, 1989 .- 373 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. : Alison Lurie, 1988. Ill. de couv. Edward Hopper, *Room in Brooklyn, détail*, 1932 .- ISBN 2-86930-199-5.
- MARIAS, Javier .- *L'Homme sentimental*. Trad. de l'espagnol par Laure Bataillon. Paris ; Marseille : Rivages, 1988 .- 175 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. Anagrama, 1986. Ill. de couv. Edward Hopper, *Two on the aisle, détail*. ISBN 2-86930-178-2.
- MOORE, Lorrie .- *Des histoires pour rien*. Trad. de l'anglais par Marie-Claire Pasquier .- Paris ; Marseille : Rivages, 1988 .- 202 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. Lorrie Moore, 1985. Ill. de couv. Aaron Shkler, *Personnage assis à la piscine, détail* .- ISBN 2-86930-194-4.

NABOKOV, Vladimir .- *L'Enchanteur. Postface de Dmitri Nabokov, Trad. de l'anglais par Gilles Barbedette* .- Paris ; Marseille : Rivages, 1986 .- 137 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. : G.P. Putnam's, 1986. Ill. de couv. Felix Vallotton, [Marée montante à Houlgate], détail, 1913 .- ISBN 2-86930-019-0.

PALEY, Grace .- *Les petits riens de la vie. Trad. de l'américain par Claude Richard* .- Paris ; Marseille : Rivages, 1985 .- 171 p. Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. Grace Paley, 1956 - 1959. Ill. de couv. John Craven, photo, détail .- ISBN 2-903059-59-4.

PERCY, Walter .- *Le Cinéphile. Trad. de l'anglais par Claude Blanc* .- Paris ; Marseille : Rivages .- 221 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. : Walker Percy, 1960 -1961. 1ère éd. en français : Pandora, 1982. ISBN 2-86930-203-7.

RASY, Elisabeta .- *La Première extase. Trad. de l'italien par Nathalie Castagné* .- Paris ; Marseille : Rivages, 1987 .- 127 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. Arnoldo Mondadori, 1985 .- Ill. de couv. P.H. de Valenciennes, Etude de ciel, détail .- ISBN 2-86930-091-3.

SABA, Umberto .- *Couleur du temps. Trad. de l'italien par René de Ceccaty* .- Paris ; Marseille : Rivages, 1986 .- 177 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. : Arnoldo Mondadori, 1964. Ill. de couv. Giorgio Morandi, Paysage, détail, 1935 .- ISBN 2-903059-89-6.

SVEVO, Italo .- *Le Destin des souvenirs. Trad. de l'italien par Soula Aghion* .- Paris ; Marseille : Rivages, 1985 .- 190 p.- Coll. de Littérature étrangère .- 1ère éd. : Ed. Dall'Oglio, Opera Omnia, vol.3, 1968. Ill. de couv. S. Steinberg, Louse point, détail. ISBN 2-903059-62-4.

Chez d'autres éditeurs

ACTES SUD

BERBEROVA, Nina .- *Le Roseau révolté*. Trad. du russe par Luba Jurgenson .- Arles : Actes sud, 1988 .- 71 p.- Ill. de couv. : Félix Valloton, *Au café, détail* .- ISBN 2-86869-257-5.

NIZON, Paul .- *L'Année de l'amour* .- Arles : Actes sud, 1985 .- 220 p.- Ill. de couv. : Modigliani, *femme assise* .- ISBN 2-86849-041-6.

VOGEL, David .- *Avec vue sur la mer* .- Arles : Actes sud, 1988 .- 114 p.- Ill. de couv. : Léon Spilliaert, *Baigneuse, détail* .- 1ère éd. David Vogel, 1932 .- ISBN 2-86869-217-6.

ALINEA

BOSCH, Juan .- *Vers le port d'origine* .- Aix-en-Provence : Alinéa, 1988 .- 207p.- Ill. de couv. : Candido Bido, *Gente del pueblito, détail* .- ISBN 2-904631-45-3.

FAGUNDES TELLES, Lygia .- *Un thé bien fort et trois tasses* .- Aix-en-Provence 1989 .- 200 p.- Ill. de couv. : Kees Van Dongen, *Femmes à la balustrade, détail* .- ISBN 2-904631-64.

10/18

LAMPE, Friedo .- *Au bord de la nuit*. Trad. de l'allemand et présenté par Eugène Badoux, préface de Daniel Rondeau .- [Paris] : [Christian Bourgois], 1987 .- 162 p.- Ill. de couv. : Max Beckmann, *Die Loge, détail*. Coll. 10/18, série *Domaine étranger* .- 1ère éd. Lausanne : *l'Age d'Homme*, 1970 .- ISBN 2-264-01025-8.

LAMPE, Friedo .- *Orage de septembre*. Trad. de l'allemand et présenté par Eugène Badoux, préf. de Daniel Rondeau .- [Paris] : [Christian Bourgois], 1987 .- 158 p.- Ill. de couv. : Max Beckmann : *Bildnis einer Argentinier, détail* .- Coll. 10/18, série *Domaine étranger* .- 1ère éd. Lausanne : *L'Age d'Homme*, 1976 .- ISBN 2-264-01024-X.

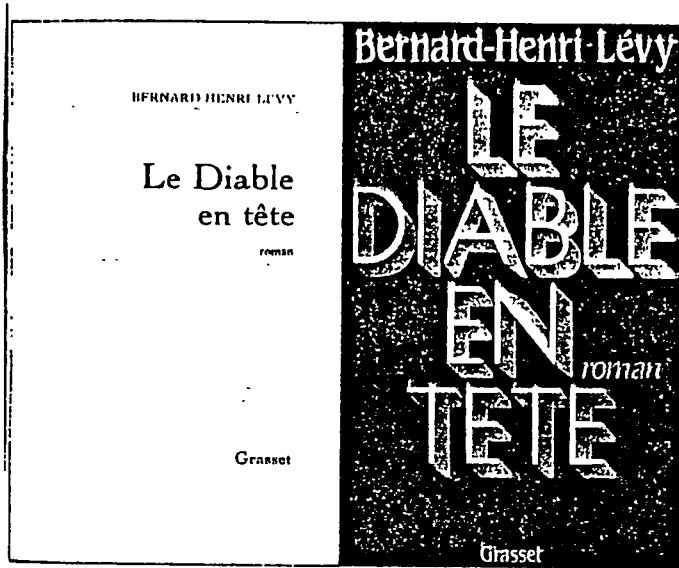
LESSING, Doris .- *Un homme et deux femmes* .- [Paris] : [Christian Bourgois] ,
1981 .- 248 p.- Ill. de couv. : Edward Hopper, *chambre à Brooklyn, détail* .-
Coll. 10/18, série "Domaine étranger" .- ISBN 2-264-00353-7.

STERNBERG, Jacques .- *Le Coeur froid* .- [Paris] : Christian Bourgois, 1972 .
192 p.- Ill. de couv. : Félix Valloton, *La grève blanche, détail* .- Coll.
10/18, série "Domaine étranger" .- ISBN 2-264-00757-5.

A N N E X E S



Du libre accès (1951)...



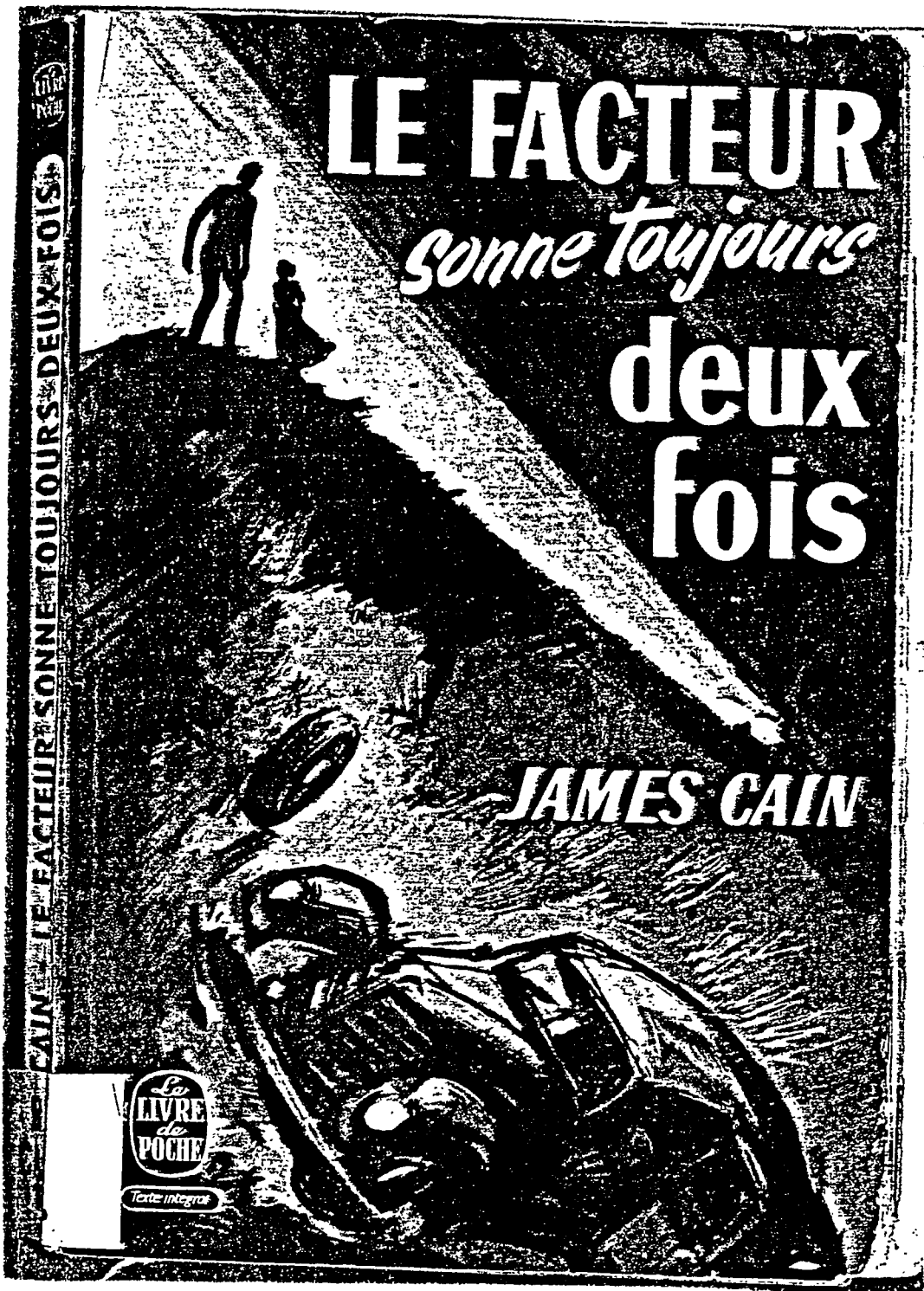


530



531





LE FACTEUR

sonne toujours

deux fois

JAMES CAIN

LE FACTEUR SONNE TOUJOURS DEUX FOIS
CAIN

Le LIVRE de POCHE

Texte intégral

REGAIN

JEAN-
CLONNO

LIVRE
POCHE
Édition intégrale



Édition



1^{er} semestre 1989

catalogue général



C A T A L O G U E 1 9 8 9

Lisez-le en Presses Pocket



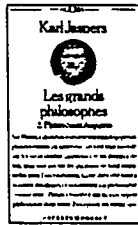
Le rêve, l'amour, l'émotion, la réalité, le crime, l'histoire,

la passion, la guerre, le rire, la vie, la science, la connaissance, l'esprit, le quotidien, l'extraordinaire, la terreur, le bonheur, 1.500



titres, plus de 500 auteurs, 30 parutions par mois, du best-seller à l'essai, de la nouveauté au classique, du roman noir

à la sociologie, de la BD à la SF... lisez-le en Presses Pocket.



PRESSES  POCKET

Vite en poche

Presses Pocket change de visage

Quatrième dans le peloton français des livres format poche, Presses Pocket (filiale du Groupe de la Cité), marquait le pas. Les couvertures peut attrayantes y étaient sans doute pour quelque chose.

Nouveau directeur (transfuge du Livre de Poche), Leonello Brandolini a donc décidé de ravalier la façade. Et il convient de souligner l'excellent résultat obtenu. Les premières lignes de chaque ouvrage sont reproduites sur la couverture désormais identifiable au premier coup

d'œil parmi la concurrence.

Par ailleurs, le catalogue se divise désormais en dix collections : Blanche (grands textes), Best-sellers (succès populaires), Grand public (Slaughter, Konsalik...), Jeunesse, Science-fiction, Noire (policiers), Terre humaine poche, Agora (essais fondamentaux) et Langues pour tous.

Dès janvier, cette série se complètera d'une collection B.D. en co-édition avec Dargaud.

Prix de vente des volumes : entre 12 et 50 F.

OUEST-FRANCE

14 Novembre 1988



CARSON
MCCULLERS
 REFLETS DANS
 UN ŒIL D'OR

TASUNARI
KAWABATA
 LES BELLES
 ENDORMIES

KAFKA
 JOURNAL

JÜNGER
 SECOND JOURNAL
 PARISIEN

KADARÉ
 AVRIL BRISÉ

BLIXEN
 SEPT CONTES
 GOTHIQUES

ARTHUR
SCHNITZLER
 VIENNE AU
 CRÉPUSCULE

VIRGINIA
WOOLF
 LA PROMENADE
 AU PHARE

Paris, le 31 Janvier 1989

OFFICE D'AVRIL 1 :Collection de Littérature étrangère dirigée par Gilles Barbedette :

Kaye GIBBONS "Une femme vertueuse"
traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier.
4.000 ex. Prix : 79 F.

Collection Rivages/Thriller dirigée par François Guérif :

Tony HILLERMAN "Un voleur de temps"
traduit de l'anglais par Pierre Bondil.
7.000 ex. Prix : 89 F.

Collection Rivages/Noir dirigée par François Guérif :

Barry GIFFORD "Port Tropic"
5.000 ex. Prix : 42 F.

La Petite Bibliothèque Rivages dirigée par Lidia Breda :

ARISTOTE "La rhétorique des passions"
préface de Michel Meyer.
4.000 ex. Prix : 45 F.

Collection Rivages/Cinéma dirigée par Francis Bordat :

Christian Blanchet "Claude Chabrol"
5.000 ex. Prix : 55 F.

Remises en vente :

Littérature étrangère :

Umberto Sabba "Couleurs du temps"
1.000 ex. Prix : 75 F.

Guide des Auberges et Hôtels de charme d'Irlande, d'Angleterre et d'Ecosse.

Collection Rivages/Noir dirigée par François Guérif :

J. VAN DE WETERING "Le chat du sergent" (Nouvelles)
5.000 ex. Prix : 49 F.

Collection Rivages/Histoire dirigée par Arlette Farge :

Marina WARNER "Seule entre toutes les femmes,
Mythe et culte de la Vierge Marie"
traduit de l'anglais par Nicole Menant.
4.000 ex. Prix : 155 F.

Guides :

Guide des 300 plus beaux jardins de France 1989
3.000 ex. Prix : 85 F.

Guide des Hôtels de charme de Paris (en anglais)
1.000 ex. Prix : 89 F.

Remises en vente :

Guide des Iles de charme de la Méditerranée.
Guide des plus beaux jardins d'Ile de France.
L'Herbier provençal
3.000 ex. Prix : 75 F.

Collection Littérature étrangère dirigée par Gilles Barbedette :

Parution : AVRIL 1989.

Kaye GIBBONS "Une femme vertueuse"
traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier.

C'est un récit à deux voix, une alternance de deux monologues intérieurs entre Jack Ernest Stokes, un vieil ouvrier de ferme et Ruby, sa femme, vingt ans de moins. Ruby était belle comme un cœur lorsque Jack l'a rencontrée. Jusqu'au jour où l'on apprend que Ruby va mourir d'un cancer.

Le roman s'ouvre sur les préparatifs de Ruby : trois mois de plats tout préparés à mettre au congélateur et destinés à Jack après la mort de Ruby.

Ruby et Jack racontent, l'un après l'autre, les épisodes tragi-comiques de leur vie quotidienne avec un sens du grotesque tout à fait hors du commun. Et c'est tout le vieux Sud rural des Etats-Unis qui resurgit, avec ses fermiers d'hier, Noirs et Blancs, dans le monde contemporain.

"Une voix du nouveau Sud", a-t-on dit de Kaye Gibbons après la publication de son premier roman, Ellen Foster, salué par Eudora Welty et Walker Percy et qui a obtenu en 1988 le Sue Kaufman Prize de l'Académie américaine et de l'Institut national des Arts et des Lettres. Mais, à travers cette voix, inimitable de justesse, résonnent aussi les échos des grands écrivains du Sud : Welty, Flannery O'Connor, Faulkner.

L'auteur : Kaye Gibbons est née en Caroline du Nord en 1960. Elle a fait des études à l'université de Chapel Hill, dans le même Etat. Ellen Foster, son premier roman, a obtenu un accueil critique exceptionnel dans le monde entier. Une femme vertueuse est son second roman.

Collection Rivages/Noir dirigée par François Guérif :

Parution : AVRIL 1989.

J. VAN DE WETERING "Le chat du sergent"

"Le chat se frotta contre la jambe du visiteur.

Freddie le ramassa et le coucha sur le dos. Sortant un couteau à cran d'arrêt de sa poche, il gratta le menton du chat avec la pointe. Le chat rouonna.

- Crétin de chat, dit Freddie. Je pourrais lui ouvrir le ventre comme les toubibs l'ont fait à Cora, aujourd'hui. Mais moi, je ne le recoudrai pas. Je le laisserai ici avec les tripes à l'air.

- Je ne vous le conseille pas, dit De Gier.

- Si vous ne filez pas droit, je tuerai votre chat, et votre vieille mère, et tous les gens à qui vous tenez..."

Quatorze nouvelles, dont huit mettant en scène les célèbres "flics d'Amsterdam", De Gier et Gripjstra.

Collection Rivages/Thriller dirigée par François Guérif :

Parution : AVRIL 1989.

Tony HILLERMAN "Un voleur de temps"

traduit de l'anglais par Pierre Bondil.

Quand un anthropologue notoire arrive dans les Montagnes Sacrées du pays Anasaz, elle est d'abord furieuse de découvrir que le site funéraire pré-Navajo a été pillé ; puis elle est terrifiée par ce qui surgit de l'ombre.

Des semaines plus tard, le lieutenant Joe Leaphorn, en examinant un rapport selon lequel l'anthropologue a dérobé de précieux objets, découvre aussi qu'elle a disparu. L'affaire prend un tour sinistre lorsque Jim Chee, à la recherche de matériel de fouilles disparu également, trouve autre chose de nettement plus macabre dans une fosse. Leaphorn et Chee devront unir leurs forces pour exhumer le passé et résoudre une longue série de meurtres, plus étranges les uns que les autres.

"Dans Un voleur de temps, Tony Hillerman achève ce que seuls les très grands écrivains peuvent faire : il nous donne une histoire passionnante, richement détaillée, mettant en scène des gens qui nous tiennent à coeur, dans une prose claire et lucide ; en même temps, il crée une sorte de magie qui nous bouleverse par des moyens que nous n'arrivons pas totalement à comprendre."

Robert Parker.

Collection Rivages/Histoire dirigée par Arlette Farge :

Marina WARNER

"Seule entre toutes les femmes,
Mythe et culte de la Vierge Marie"

traduit de l'anglais par Nicole Menant.

La Vierge Marie est un modèle sublime ; Marina Warner (auteur anglais, remarquablement traduite par Nicole Menant) en est intimement convaincue au même titre que les 659 millions de catholiques qui ont fait de Marie "la" figure féminine la plus puissante et la plus vénérée.

Cette figure adorée possède de multiples visages qui vont de la Vierge des douleurs à la mère radieuse et intercesseur : chaque époque historique a eu sa façon bien particulière d'en privilégier un plutôt que l'autre. Quatre dogmes se sont successivement attachés à elle : la divine conception, la virginité, l'immaculée conception qui la préserve de toute tache originelle, son assomption qui la rendit au ciel corps et âme.

Marina Warner est convaincue que cette femme, seule entre toutes les femmes, se constitue en mythe en même temps qu'elle est un pivot absolument central dans l'histoire des attitudes de l'Occident envers la femme : ce n'est point un hasard si telle période de l'histoire insiste davantage sur sa maternité tandis qu'une autre époque valorise avec insistance sa chasteté. Ainsi l'auteur met-elle en lumière les différents aspects de son culte en fonction des convictions sociales, religieuses et politiques d'une époque. Convictions qui contribuent à la genèse d'un des aspects du mythe ; autres convictions qui un jour contribueront à mettre en valeur un tout autre aspect. C'est un véritable processus historique dont il s'agit, et c'est à travers lui qu'on voit évoluer les caractères selon lesquels on loue et on adore la Vierge ; Marina Warner a justement cherché à restituer cette sédimentation de l'histoire que la foi, prise d'un seul bloc, a largement ignoré. Le mythe de la Vierge se traduit aussi en exhortations morales et si le XIXe siècle français, par exemple, a tant insisté sur le côté maternel de la Vierge, c'est bien aussi

parce qu'il avait besoin de ce rôle social que l'industrialisation risquait d'étouffer, voire d'âbimer.

Croire à la Vierge est bien entendu acte de foi, mais aucune croyance n'est suspendue hors du champ du réel ; le livre de Marina Warner, avec finesse et talent, montre comment le "croire religieux" est aussi modelé par l'imaginaire d'une société, suscité par des stratégies sociales et politiques, reflétant aussi bien les sentiments et les mentalités d'une époque que le rapport au sacré de cette même société. Ce n'est pas désacraliser la Vierge que d'en parler ainsi, c'est montrer comment le sacré se loge avec mystère dans toute la complexité d'un être social.

Modèle des vertus chrétiennes, la Vierge incarne à chaque siècle les tensions de l'époque et focalise sur elle une image de femme qui a beaucoup à voir avec celle que le siècle aimerait promouvoir.

Parution : AVRIL 1989.

Environ 400 pages.

La Petite Bibliothèque Rivages dirigée par Lidia Breda :

Parution : AVRIL 1989.

ARISTOTE "La rhétorique des passions"

Préface de Michel Meyer.

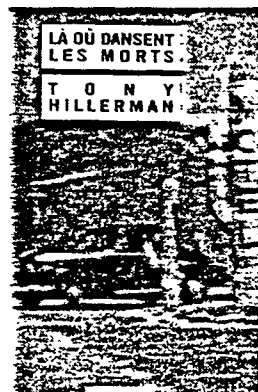
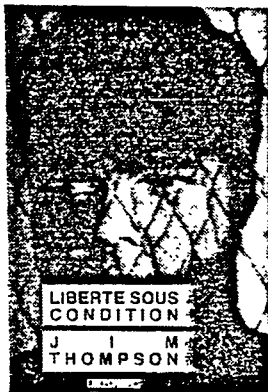
Ni moyens ni fins, les passions sont les réponses aux représentations qu'autrui se fait de nous ; ce sont donc des représentations au second degré. On appellera cela, plus tard, des formes de la conscience de soi. D'ailleurs, si l'on se penche sur la liste des passions que donne Aristote, on voit bien qu'il n'y a pas là ce que les Modernes appelleraient passions, puisqu'il y a, parmi elles, le calme et la honte. On voit mal un contemporain se dire pris par la passion du calme, par exemple !

Quelles sont ces passions chez Aristote ? Dans la Rhétorique, les passions représentent des réponses à autrui, et plus précisément, à la représentation qu'il se fait de nous. Les passions reflètent au fond les représentations que nous nous faisons des autres, étant donné ce qu'ils sont par rapport à nous, en réalité ou dans notre imaginaire. Autant dire qu'il y a là un jeu d'images, sinon d'images réciproques, bien plus que la source des réactions morales, dont l'objet serait alors celui de l'Ethique.

Michel Meyer.

RIVAGES NOIR

COLLECTION DIRIGEE PAR FRANÇOIS GUERIF



1- LIBERTE SOUS CONDITION

Jim Thompson

240 PAGES, 35 F

09215

2- LA FILLE DES COLLINES

Charles Williams

264 PAGES, 35 F

09171

3- GARDENIA ROUGE

Jonathan Latimer

224 PAGES, 35 F

09214

4- PAR QUI LA MORT ARRIVE

Joseph Hansen

240 PAGES, 35 F

09172

5- COMME UN RAT MORT

Janwillem Van de Wetering

336 PAGES, 35 F

09285

6- LA OÙ DANSENT LES MORTS

Tony Hillerman

Le grand prix de la littérature policière 1987

256 PAGES, 45 F

09284

7- MERCI MISTER MOTO

John P. Marquand

252 PAGES, 32 F

09297

8- BIEN JOUE, MISTER MOTO

John P. Marquand

252 PAGES, 32 F

09298

9- LA BLONDE AU COIN DE LA RUE

David Goodis

250 PAGES, 39 F

09368

10- DARK PLACE

Mildred Davis

250 PAGES, 35 F

09369

11- MORT UN DIMANCHE DE PLUIE

Joan Aiken

150 PAGES, 32 F

09396

12- UN NID DE CROTALES

Jim Thompson

234 PAGES, 35 F

09398

DAÂH LE PREMIER HOMME

Sur la préhistoire, sur la vie quotidienne il y a plusieurs millions d'années, sur la naissance à la conscience d'homme de nos lointains ancêtres, voici l'un des meilleurs livres jamais écrits.

Geneviève Guichard, préhistorienne de renom attachée au musée national des Éyzies, nous fait redécouvrir *Daâh, le premier homme*, d'Edmond Haraucourt. Publié au début du siècle, jamais réédité, ce livre, écrit-elle, avait "disparu au fond de vieilles bibliothèques. Comme meurt tout ce qui vient trop tôt..." Connue de quelques initiés, circulant parmi eux sous forme de photocopies, le texte d'Haraucourt, bien mieux que *La Guerre du feu* de Rosny et bien avant *Les Animaux dénaturés* de Vercors, se proposait de "retrouver qui nous étions avant d'être ce que nous sommes." La littérature, pour ce projet, se trouvait sans doute mieux armée que la science. Et plus complémentaire que rivale de celle-ci. L'entreprise romanesque d'Haraucourt, en tout cas, passionnant récit des commencements, est une parfaite réussite et Geneviève Guichard avoue même que ce "chef-d'œuvre" fut à l'origine de sa vocation. On verra qu'il n'a rien perdu de sa force.



9 782869 590342

120 F tte
Diffusion Le Seuil
27, rue Jacob, 75006 Paris

EDU GROU RADÉNEZ 3 JOLY PARIS 5



Edmond Haraucourt

DAÂH LE PREMIER HOMME



arléa

DENIS TILLINAC

LE BAR DES PALMISTES

COMMANDE DE COMPOSITION

A partir de ces titres en Letraset (C.82)

Denis Tillinac

1) agrandir au corps 34 et 36
livrer 2 bromures brillants

2) réduire au corps 16
livrer 2 bromures brillants

LE BAR DES PALMISTES

1) agrandir au corps 34
livrer 2 bromures brillants

2) réduire au corps 16.
et faire 3 bromures brillants.

(ne pas composer)

↳ Pourquoi la Guyane? Parce que le mot chante juste. Aussi parce que ce non-lieu d'une quête métaphysique (l'or) se targue, m'a-t-on dit, d'un rivage sans sable fin ni cocotiers. Donc sans touristes. Sous les tropiques négociés dans les agences de voyages, on rencontre fatalement des Tullistes en cours de bronzage; je les préfère en tenue d'indigène sur la place de la cathédrale.

↳ Autre raison: la Guyane souffre d'un discrédit imputable au climat, aux insectes et au baigne; or, un versant de ma nature sympathise d'instinct avec les réprouvés. Enfin, j'avais envie de retrouver la France sous des dehors aimables. Depuis deux mois, elle transpire la hargne, pour cause d'élection présidentielle dont les résultats ne m'ont pas enchanté. La campagne a porté sur l'économie, exclusivement, or je ne sais chiffrer ni mes illusions, ni mes hantises. Il y a lieu d'espérer que, sous ces latitudes extrêmes, la positivité perdue son arrogance. Je crois qu'un bain d'irrationnel me laverait le sang.

D.T.
P.B.

A composer :

- en Bodoni romain (022)
- sur une justif. de 55 m/
- en pavé.
- interlignage 4,50
- corps 11

« » guillemets français

79 F etc

- Bodoni romain (022)
- corps 9

ISBN 2-86959-048-2

- Bodoni romain (022)
- corps 9
- sur une justif. de 30 m/m

ISSN 0986-4989

- Bodoni romain (022)
- corps 9

Couverture de Florence Raynaud

- Bodoni romain (022)
- corps 8

livrer 2 brochures brillants.

interlignages
à pied à pied

A composer :

Collection
L I E U X D I T S

7,50 ↓ Les lieux sont à nous. Au coin de la rue ou à l'extrémité du monde ; villes ou déserts, espaces indécis, simple sonorité d'un nom propre - Cabourg, Paramaribo ... A chaque écrivain son "ailleurs" et son secret.

6,50 ↓ De quoi parlerait donc la littérature sinon des lieux - toujours - et du charme particulier qui les habite ? Ici, point de guide ni de récits convenus. On ne mettra pas l'écriture au service du voyage mais le voyage, comme il se doit, à la source de l'écriture.

- comme ce modèle
- en Bodoni romain (022)
- corps 11, sur une justif de 55 m/m en pavé.
- interlignage 4,50 et voir indications à gauche.
- Pour ce titre, composer en Futura (074)
- corps 9 (sans oublier les guillemets)
- sur une justif. de 55 m/m.

- Premiers titres :
- 9,00 ↓ André Fraigneau, *Les Enfants de Venise*
 - 6,50 ↓ Miguel Torga, *Portugal*
 - 6,50 ↓ Jacques Laurent, *Le Regard trahi*
 - 6,50 ↓ Jean-Claude Guillebaud, *Le Voyage à Kéren*
 - 6,50 ↓ François Mauriac, *La Province*
 - 6,50 ↓ Pierre Veilletet, Bords d'eaux

- Bodoni romain (022) ou italique (023) pour les mots indiqués
- au fer à gauche
- corps 11
- interlignage 4,50 et voir indications à gauche.

En couverture :
Créoles de Cayenne, dessin et gravure anonymes.

- Bodoni rom (022) ou ital (023) pour les mots indiqués.
- au fer à gauche sur une justif. maxi de 55 m/m.
- corps 9
- interlignage 3,75

" L I E U X D I T S "

Pierre Boujut

- en Futura (074)
- à composer comme ce mod
- c. 11
- sur une justif. de 76 m/m.
- Caslon Buch romain (74)
- corps 34

(ne pas composer)

5-

☒ On trouve dans chaque ville tropicale, écrit Tillinac, un bar vers lequel chacun converge à l'heure dite, par une pente spontanée, pour y regarder passer le temps et vérifier l'état de son âme exilée. A Cayenne, c'est le Bar des Palmistes sur la place du même nom. L'auteur y retrouve, quand il faut, le répit du punch créole et une manière d'immobilité flappie propre à certains lieux. Que fait-on si loin de la Corrèze?

☒ Lassé des querelles françaises et des insuffisances hexagonales, Denis Tillinac s'est enfui quelque temps vers la Guyane en compagnie des œuvres de Bossuet en format de poche et de Léopold, ami de toujours et tiers-mondiste précautionneux. Cayenne et les rives plus lointaines du Maroni et de l'Oyapok retentissent encore de leurs querelles philosophiques et de leurs réconciliations très solennelles. Cette belle cavale, en tout cas, n'introduit pas un « barbare en Asie » mais, peut-être, un hussard en Amazonie. Colères et tendresses emmêlées, escapades l'œil ouvert dans la grande forêt des orpailleurs, méditations amères sur ces vestiges écœurants du bagne ou cette « Ile du Diable » qui — pour notre honte — vit souffrir Dreyfus...

☒ Un écrivain gagne toujours à sortir de chez lui. L'auteur de Maisons de famille renoue ici, superbement, avec une tradition toujours prometteuse : celle du voyage littéraire.

A composer :

- en Bodoni romain (022)
ou ital (023) pour les
mots indiqués.

- sur une justif. de 11cm
en pavé.

- corps 13

- interlignage 5,25

<< >> guillemets français

livraison 2 bromures brillants.

PIERRE BOJUT

UN MAUVAIS FRANCAIS

ORDRES DE

COMPOSITION

Pierre Boujut

En Caslon Buch (romain 767)
- le plus gros possible
sur une justif. de 70 m/m
maximum.

- 2 bromures brillants.

A repiquer et livrer
10 exemplaires environ
- Berling.

UN MAUVAIS FRANÇAIS

En Caslon Buch (romain 767)
- corps 32

- 2 bromures brillants

récit/

arléa

Pierre Boujut 10- UN MAUVAIS FRANÇAIS

En Caslon Buch romain (767)

- corps 18

- 3 bromures brillants

roman/

interlignage de
vid en pied

9	Dernières parutions
	Fruttero & Lucentini, <u>La Signification de l'existence</u> <u>La Prédominance du crétin</u>
6,50	Sophie Avon, <u>Le Silence de Gabrielle</u>
50	François Mauriac, <u>La Province</u>
50	Sylvain Roumette, <u>Une ou plusieurs</u>
50	Sénèque, <u>La Vie heureuse</u>
50	Jean-Noël Cadoux, <u>Le Malin Plaisir</u>
50	Pierre Veilletet, <u>Bords d'eaux</u>
50	Fruttero & Lucentini, <u>La Chose en soi</u>
50	Denis Tillinac, <u>Le Bar des Palmistes</u>

A composer :

- au fer à gauche
- en Bodoni romain (022)
ou italique (023) pour les
mots indiqués.
- en corps 13 pour le titre
- en corps 11 pour le texte
- interlignage 4,50 et voir
indications à gauche.

ISBN 2-86959-049-0

- sur une justif. de 30 m
- en Bodoni romain (022)
- corps 9

Présenté par Claude Roy

- en Bodoni romain (022)
- corps 15

2 bromures blancs.

UN MAUVAIS FRANCAIS (Rabat de gauche)

(NE PAS COMPOSER)

L-

☒ « Je n'ai pas le type du poète. Je n'en porte pas les stigmates : ni longs cheveux, ni barbe, ni accoutrement "artiste". Ça me gêne quand on me traite de poète et je n'aime pas du tout recevoir des lettres libellées : "Au poète Pierre Boujut" (ou, quand elles viennent d'Italie : "À l'illustrissime poète..."). On croit me flatter, mais en réalité on m'emmerde, car je sais bien que les employés de la Poste vont se foutre de moi. L'abus du mot "poète" (tout comme du mot Dieu) m'apparaît comme une sorte de dérision. Je suis poète, c'est bon. Ce n'est pas une tare, mais pas une auréole non plus.

L. ☒ Un jour, un client de passage dans mon magasin, voyant des poèmes collés sur les parois de mon bureau, me dit :

- Ah, vous avez un ancêtre poète !
- Mais non, c'est moi l'ancêtre !

Pierre Boujut

A composer :

- en Bodoni romain (022)
- corps 11
- interlignage 4,50
- sur une justif de 55 m/m en pavé.

« » guillemets français

" " guillemets anglais

120 F ttc

- Bodoni romain (022)
- corps 9

Couverture de Florence Raynaud

- Bodoni romain (022)
- corps 8

En couverture :

Giuseppe Arcimboldo, L'Autunno
(L'Automne), 1573, Musée du Louvre,
© Cliché des Musées Nationaux.

- Bodoni romain (022) ou italique (023) pour les mots indiqués.
- au fer à gauche sur une justif maxi de 55 m/m
- corps 9
- interlignage 3,75

livrer 2 brochures brillants

terlignage de
1 en pied

3	[Dernières parutions	←
	[Fruttero & Lucentini, <u>La Signification de l'existence</u> <u>La Prédominance du crétin</u>	
50	[Sophie Avon, <u>Le Silence de Gabrielle</u>	
0	[François Mauriac, <u>La Province</u>	
0	[Sylvain Roumette, <u>Une ou plusieurs</u>	
0	[Sénèque, <u>La Vie heureuse</u>	←
0	[Jean-Noël Cadoux, <u>Le Malin Plaisir</u>	
0	[Pierre Veilletet, <u>Bords d'eaux</u>	
0	[Fruttero & Lucentini, <u>La Chose en soi</u>	
0	[Denis Tillinac, <u>Le Bar des Palmistes</u>	

A composer :

- au fer à gauche
- en Bodoni romain (022)
ou italique (023) pour les
mots indiqués.
- en corps 13 pour le titre
- en corps 11 pour le texte
- interlignage 4,50 et voir
indications à gauche.

ISBN 2-86959-049-0

- sur une justif. de 30 m/n
- en Bodoni romain (022)
- corps 9

Présenté par Claude Roy

- en Bodoni romain (022)
- corps 15

2 bromures brillants.

erre Boujut qu'il est un « cabo-
 André Breton voyait en lui un
 à tout cas l'autobiographie râ-
 superbement écrite, d'un per-
 un. Tonnelier charentais – de
 ent et poète, Pierre Boujut fut le
 de quarante ans, le directeur-
l'eu, fameuse revue de poésie
 ni, déjà, appartient à l'Histoire.
 e d'un de ces « mauvais Fran-
 reux qui incarnent l'absolue
 : ce que je fais, écrit-il, ce que je
 ts de rien. Aucune idole n'a reçu
 ran mon sacrement. »
 patriote François Mitterrand,
 soirement de ce dernier un por-
 vérence excessive.

UN MAUVAIS FRANÇAIS

Pierre Boujut

Pierre Boujut

UN

MAUVAIS

FRANÇAIS

Présenté par Claude Roy



arléa

arléa

n'en porte pas les su-
 longs cheveux, ni ba-
 coutrement "artiste".
 ne quand on me traite
 je n'aime pas du tout r-
 lettres libellées: "Au p
 Boujut" (ou, quand
 ment d'Italie: "A l'il
 poète..."). On croit
 mais en réalité on m-
 car je sais bien que le
 de la Poste vont se fou-
 L'abus du mot "po-
 comme du mot Dieu)
 comme une sorte de
 suis poète, c'est bon. (r
 une tare, mais pas u
 non plus.

Un jour, un client
 dans mon magasin,
 poèmes collés sur le
 mon bureau, me dit:
 - Ah, vous avez un an-
 - Mais non, c'est moi

*Manque
 Potof
 elle
 l'homme
 Jour
 EKTA + II*

En couverture:
 Giuseppe Arcimboldo, *L'
 (L'Automne)*, 1573, Musé.
 © Cliché des Musées Nat

arléa
 Librairie Les Fruits
 8, rue de l'Odéon, 7

DOCUMENTS PREPARATOIRES A L'EDITION D'UN OUVRAGE

EXEMPLE D'UN MAUVAIS FRANCAIS DE PIERRE BOJUT CHEZ ARLEA



ÉPREUVES
NON CORRIGÉES

ÉPREUVES
NON CORRIGÉES

Mon âme est sans secret

Ma vie est sans mystère

d'après qui vous savez

UN MAUVAIS FRANÇAIS

**ÉPREUVES
NON CORRIGÉES**

**ÉPREUVES
NON CORRIGÉES**

I
LES BONS FRANÇAIS

- Désormais, nous avons décidé, mon frère et moi, de ne faire travailler que les bons français !

Voici plus de quarante ans qu'un négociant en cognac m'envoyait ce coup de pied de l'âne. Selon lui, je n'aurais plus qu'à fermer boutique si tous mes clients suivaient son exemple. Autrement dit, il allait cesser d'acheter des barriques à ma tonnellerie parce que, dans les derniers temps de mon service militaire, j'avais manifesté des sentiments anti-militaristes qui m'avaient valu quelques jours de prison dont l'écho s'était répandu dans ma ville natale, Jarnac en Charente.

Il faut noter qu'à cette époque - c'était dans les années 1934-35 - ces sortes de représailles des gens riches de droite envers les rares commerçants de gauche étaient monnaie courante. Toujours la pres-

PIERRE BOUJUT

UN MAUVAIS FRANÇAIS

arléa

PREFACE DE CLAUDE ROY

Au moment de la vie où on redescend la côte, il n'y a rien de pire que l'ami de jeunesse qui a tellement changé, sinon l'ami de jeunesse qui n'a absolument pas changé. Rien de pire que celui qui s'est laissé engraisser du coeur et dessécher dans l'âme, sinon celui qui est devenu infidèle à sa jeunesse parce qu'il n'a jamais bougé. Pierre Boujut n'est ni celui-ci, ni celui-là. Quand j'entre à Jarnac dans sa cage à mouche des rêves, le petit bureau vitré de son entreprise de "Fers et futailles" pour le négoce du cognac, je retrouve en un coup d'oeil le décor et le maître des lieux. Le bric à brac merveilleux de photographies collées sur les vitres, de pensées calligraphiées sur des bostols ("Vive la fin des armées !" "Ni Dieu ni maître mais Simone !" "Nous autres qui ne possédons pas la vérité - Nietzsche"), les poèmes affichés partout, les livres en buisson, l'aquarium où les vairons et l'écrevisse presque apprivoisée ne portent pas leur âge, puisqu'il y a au moins cinquante ans que je les connais, les livres de Caisse et le registre des factures voisinant avec un tonnelet de vieille eau-de-vie, la collection de la Tour de Feu, et les recueils de poèmes - oui, le poste de guet de Pierre n'a pas tellement changé. Simplement il s'est enrichi, encombré, il a foisonné. Dans le grand

MA CRUAUTÉ ENVERS LES POÈTES ou LES DRAMES DE LA VANITÉ

Pour un être de douceur et de bonté, j'ai souvent été cruel en tant que directeur de revue. Miatlev me surnommait "le hongreur de la Tour" ! Je coupais à ciseaux non-raccourcis dans les textes que je recevais; au point de dire parfois à ceux qui piaffaient à ma porte : "J'ai retenu deux virgules et un point d'interrogation de ton poème...III sont très beaux !"

Pourtant, quand on déclare en exergue de sa revue : "Venez à nous pour les poèmes. Venez à nous pour l'amitié", quand on reçoit les poètes fraternellement, ceux-ci peuvent croire que "c'est arrivé"...

Il n'en est rien. Que vaudrait une revue composée sans aucun choix, sans aucun critère de valeur et de signification; dans laquelle, selon le voeu d'un de nos amis, anarchiste et mystique de l'égalité, chacun aurait droit au même nombre de lignes ? Ce serait un fourre-tout, comme dans ces revues formées autour d'un cercle littéraire et qui publient indistinctement tous les cotisants.

Les auteurs rebutés jugent différemment. Mon refus leur apparaît comme une insulte et ils secrètent tout plein d'amertume à mon égard.

L'un d'entre eux, à qui j'avais demandé quelques poèmes pour le numéro "Le Tarot de Jarnac", considéra que demande équivalait à acceptation. Et comme ses poèmes furent refusés, il écrivit dans un article contre "La Tour de Fey" :

"Quand Boujut m'écrit : "Allez-y", je m'y mets comme un con. J'y croyais. J'avais pris ça au sérieux. Et lui me dit après : "Bon, ouais, merde, je regrette de vous avoir fait boulonner tout ça, mais vu les conditions de place, etc...", J'ai jamais moi joué au patron de revue, mais enfin dans les contacts que j'ai eus avec les jeunes je ne me serais jamais permis une chose comme ça, parce que j'aurais pensé qu'on risquait d'enthousiasmer le gars et si après je le refroidissais, ça pouvait le détruire. Boujut est tellement bourgeois qu'il ne s'est jamais rendu compte de ces problèmes là..."

Telle fut ma cruauté ! Si j'ai écrit un jour : "Faire confiance au talent, c'est donner du génie!", encore faut-il qu'il y ait le talent. Et si Pierre Chabert m'a dit : "Quand on se sent miteux, avec toi on devient mythe". je ne puis magnifier que ceux qui en sont dignes. Quant à ceux qui ne le sont pas, ils peuvent bien dire que ma cruauté est "bourgeoise", c'est à dire hypocrite, puisque je me retranchais sur le manque de place, plutôt que de dire franchement que

noirs.

Si le décor social ne changea pas, dans les profondeurs il s'était passé quelque chose de sublime qui installa ce mois de Mai dans l'histoire de la libération humaine. Cette révolution contre le désespoir s'inscrivit au cadran de l'impossible vaincu et marqua des milliers d'hommes et de femmes. Etre pour cette révolution de la jeunesse devint un critère de jeunesse. Ceux qui étaient contre (hélas, la grande masse) ont signé leur mort spirituelle.

Il me faut noter toutefois que je n'adoptais pas pour autant l'attitude d'un gauchisme exacerbé qui prétend vouer tous nos instants à la politique et qui affirme que toute notre activité et toute notre pensée sont soumises à l'idéologie de la classe dominante. La main de la bourgeoisie serait partout ! C'est de l'obsession mentale. A ce compte, Mai 68 aurait ^{été} inspiré par la bourgeoisie !

En fait, les bourgeois tremblaient pour leur argent et spéculaient sur l'or, tandis que les gauchistes se livraient à la joie des fins ~~de~~ d'un monde. Pour moi, je savourais ces quelques jours d'Anarchie, ce tremblement du Pouvoir, cette faillite de l'Ordre, dans le même état d'esprit que durant la débâcle de Juin 40 et sans nourrir plus d'illusions.

Ce fut le règne éphémère d'une poésie en action, d'une sorte de "Terro-risme burlesque" et sans haine, d'un "Socialisme à l'état sauvage", comme nous intitulâmes le numéro de "La Tour de Feu" consacré à ces beaux jours. C'était ce que le général de Gaulle nomma "la chienlit". A chacun son vocabulaire...

Le mien passe par un poème, peut-être pas remarquable, mais que j'avais remarqué, et dont l'auteur était Gaston Ferdière. Il l'avait publié en novembre 1936, dans la revue anarchiste "Les Humbles" où je collaborais également. Ce poème s'intitulait "Projet d'avenir" et il évoquait la chaîne immense formée par ceux qui danseront un jour autour de l'arbre où a été pendu "le dernier des généraux".

DERNIÈRES PARUTIONS

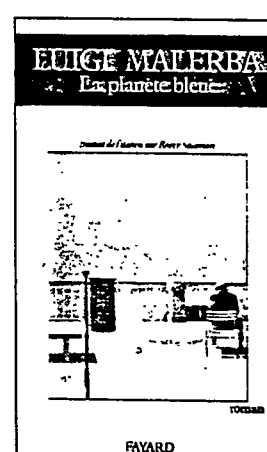
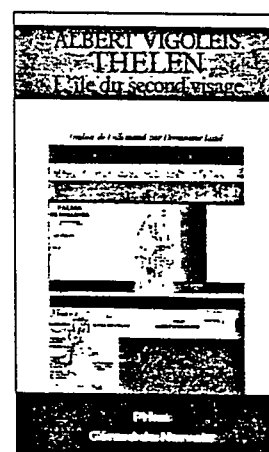
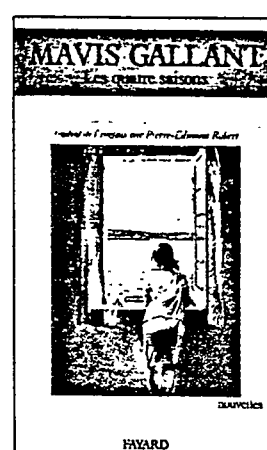
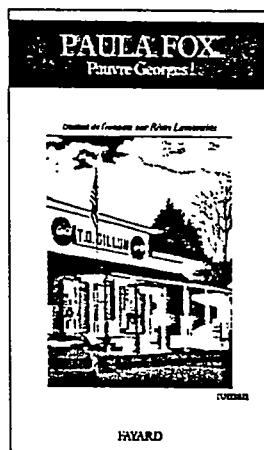
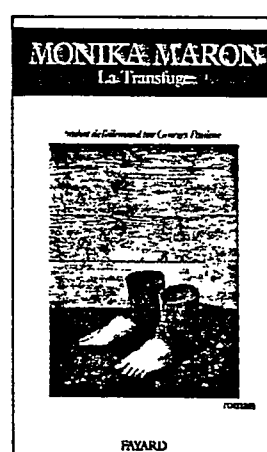
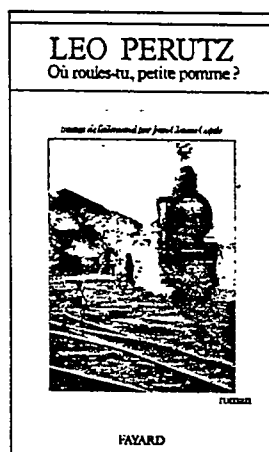
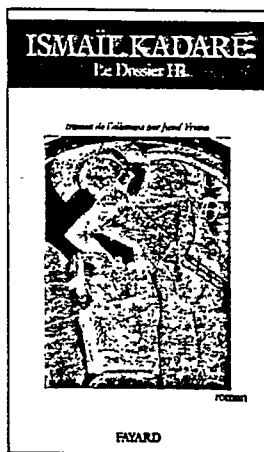
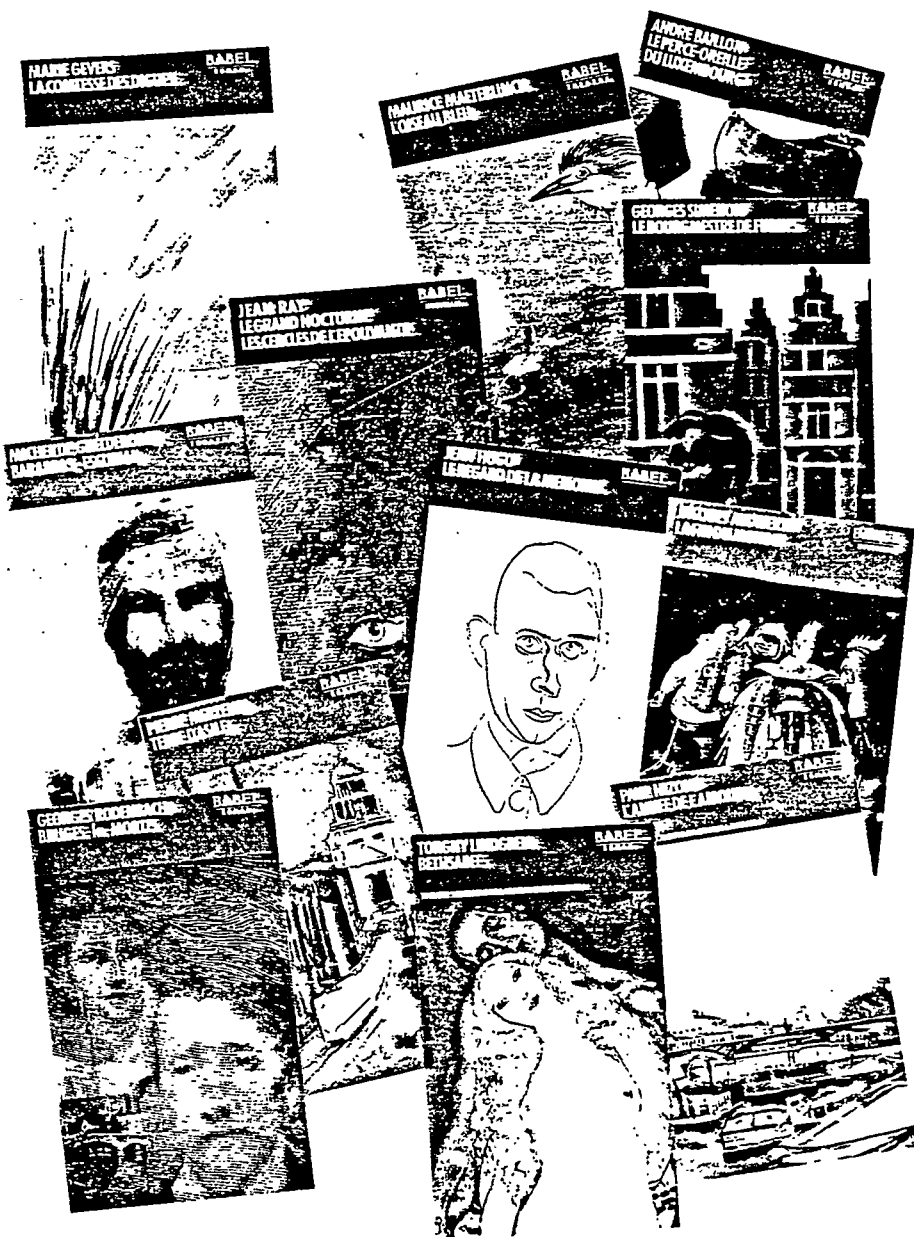


Illustration de couverture : Leonardo Cremonini, "Silences ensoleillés" (détail), 1984-1985.
Coll. Privée. © SPADEM, 1989.



CATALOGUE PRINTEMPS 1989

BABEL



**Léo Malet
120,
rue de la Gare**





Raymond Carver

Tais-toi,
je t'en prie

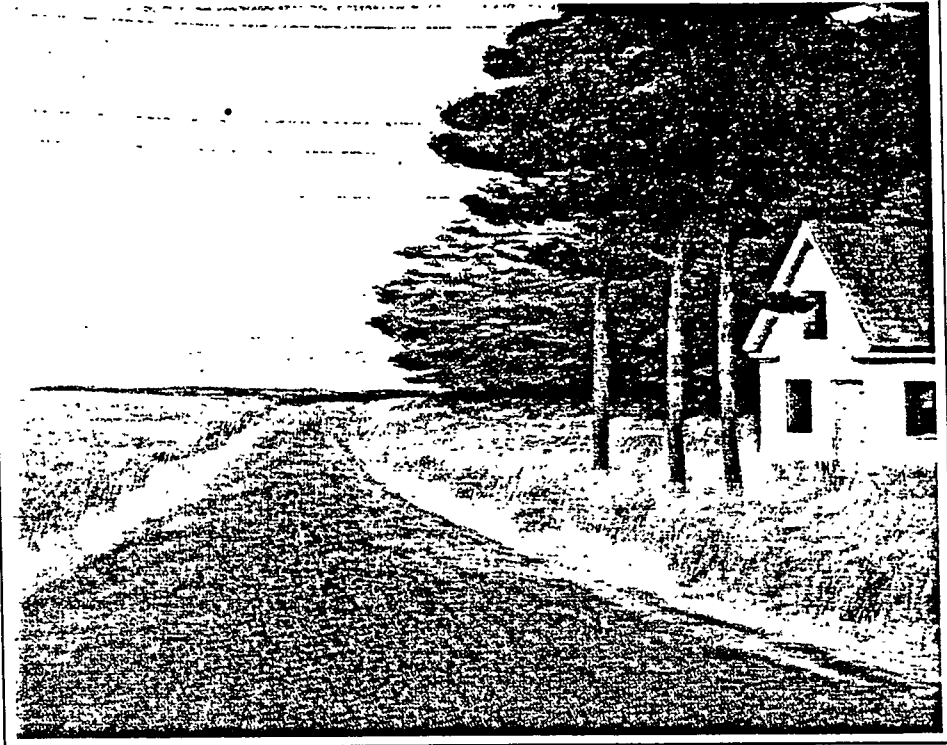


MAZARINE

La voiture de ma mère s'éloignait. Quand elle n'était plus qu'un point à l'horizon, mes larmes venaient.

N'importe où sauf ici

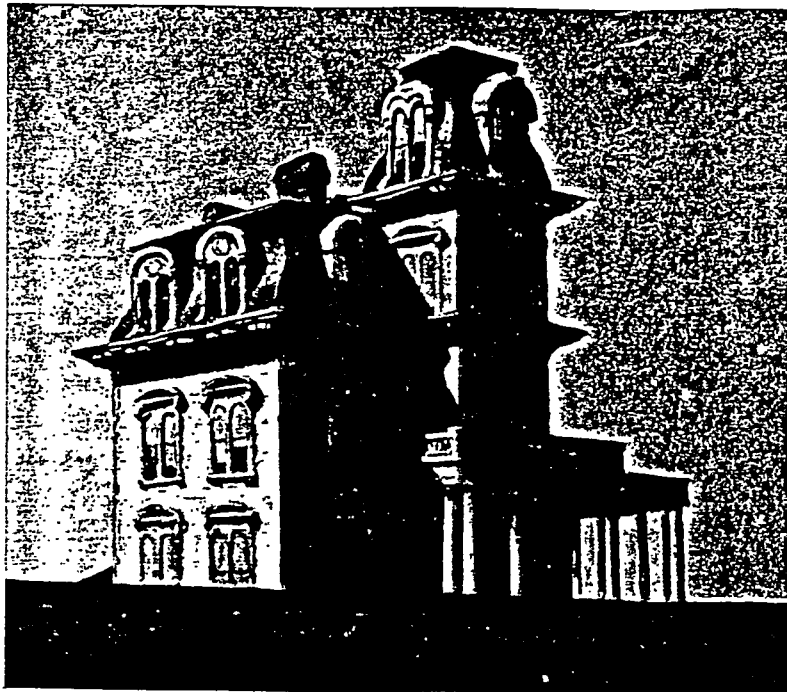
Mona Simpson



Rue Racine
Flammarion

JAVIER
MARIÁS

*Los dominios
del lobo*



Narrativas hispánicas

Editorial Anagrama

Et si la musique tentait aussi de flatter l'œil ? C'est l'idée forte du label anglais 4 AD, dont le travail sur la création visuelle est au moins aussi important que le travail sur la qualité musicale.

Ça n'a pas de sens. On dit qu'il devrait être exposé dans les musées, dans les galeries d'art au moins, et le voici qui arpente son atelier, ou plutôt son réduit au premier étage des bureaux de 4 AD coincés sous une boucle de la Tamise, à la recherche de la photo de l'homme-singe ou d'un crocodile sans dents, qui une fois remaniée, fripée, montée, colorée, glycinée fera une affiche possible pour un des groupes tordus qui rôdent dans cet endroit. Ça fait huit ans que Vaughan Oliver prend totalement en charge tout ce qui se regarde dans les productions du label indépendant 4 AD : Logos, étiquettes de disques, affiches, boocklets, pochettes d'albums, intérieures, extérieures, cellés-là même qu'on remarque à chaque fois comme des petites merveilles de réalisation, comme des pièces d'orfèvre, objets à part entière, toujours curieux, parfois très luxueux et signés des pseudonymes de 23 Envelope ou bien simplement V.23.

4 AD est un label à oreilles qui a su aussi se doter d'un bon œil ; au point que désormais on achète un album des Pixies, de Cocteau Twins ou de Dead Can Dance aussi pour sa pochette. 4 AD a compris que pour imposer ses groupes, il fallait réussir à fabriquer une identité propre au label, une image unique et forte ; mais attention, à Londres on sait diaboliquement bien jouer avec les images. Londres des florissantes Art-schools par où transitent les apprentis stylistes, artistes, musiciens et apprentis chômeurs, Londres du Carnaby psych-out, du glitter de l'East End ou du vaudeville punk de



VAUGHN OLIVER PAR LUI MEME

King's Road, et plus récemment des fantaisies synthétiques de la House Music, sons et images enfuis de la rue et désormais irradiants sous des soleils de fortune, ou mieux encore sur le trône de l'image reine : la télévision. N'est-ce pas là-bas en Angleterre qu'un présentateur de programmes tout ce qu'il y a de plus commun, Max Headroom, a pu devenir une étoile, une star alors qu'il n'existait pas, qu'il n'était lui aussi qu'une image, de synthèse cette fois-ci...

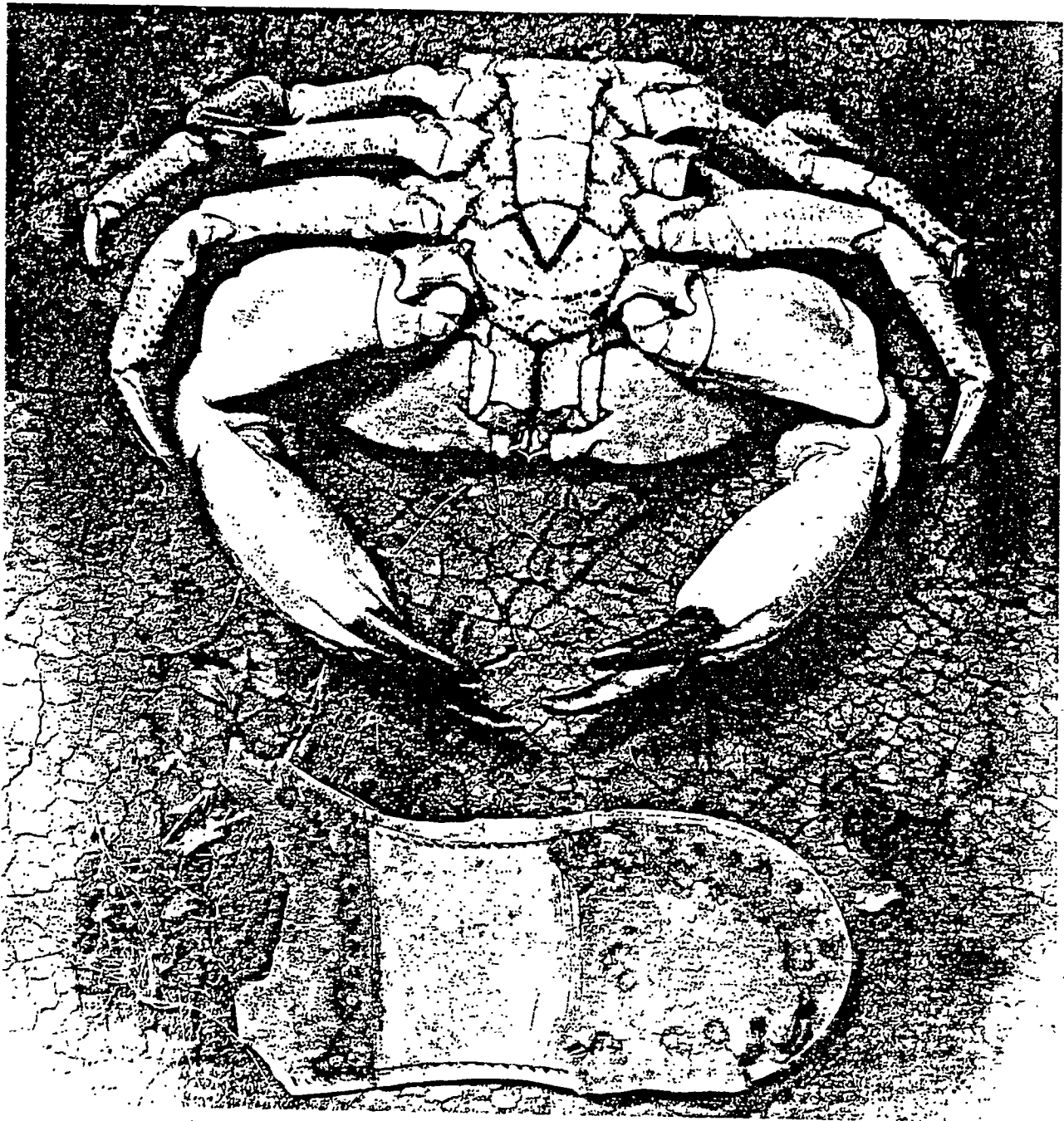
œil/oreille

Pour en arriver à Max, il fallu du temps, des années de gestation, depuis le début des années 80 vraiment, où sur les cendres des punks, une armée de graphistes, stylistes et concepteurs, tout juste diplômés d'une quelconque Art-school, s'engouffre dans la métropole à la complexion difficile. Londres, la ville gour-

mande d'images où la lutte est impitoyable. En 1980, en l'espace de quelques mois, des magazines tels que Q, i-D, ou The Face qui ont mis sur une idée inédite, personnelle et extravagante du visuel, deviennent des parutions de première importance, alors qu'aux quatre coins des villes britanniques fleurissent des labels indépendants, Factory, Mute, Cherry Red, Rough Trade ou Beggar's Banquet qui tous essaient d'accorder leur idée de la musique à une iconographie aboutie, artistique dans certains cas, pour frapper les imaginations, engendrer des mouvements et des modes, sous peine de disparition...

C'est en 1980 que Ivo Watts-Russell chargé par Beggar's de fonder un nouveau label, 4 AD, rencontre Vaughn Oliver, jeune diplômé de l'Art-School Polytechnic de Newcastle ; soigné, haut de taille et enveloppé, poussah élégant, sympathique et secret. Ivo qui partage ses goûts musicaux lui propose bientôt de réaliser les pochettes de disques des premières signatures du label : Bauhaus, Birthday Party, Modern English et Matt Johnson, devenus depuis des noms très prestigieux. En triturant, superposant, amalgamant, tripotant, colorant images et objets qu'il stocke à l'infini, Vaughn donne le ton 4 AD : bricolage méticuleux et très soigné qui tend vers l'abstraction, l'imagerie d'atmosphères éthérées aux tons bistres et vert-de-gris, lavis de sépias fondus au hasard des erreurs de manipulation, suivant un énigmatique parcours imago-phage, délire embrumé, comme vu au travers d'un fil-

Artiste sans



© Wave of Mutation

modèles



tre glycérimé, et dont l'unique charge est de ne jamais représenter aucun portrait des groupes 4 AD. Ce sont les musiciens eux-mêmes qui rejettent cette idée, préférant privilégier une représentation visuelle de leur musique plutôt que d'aligner leurs anatomies en un périssable narcissisme. Du coup, V 23 devient séducteur, entremetteur, non pas de groupes mais de leur musique, du label lui-même.

machine

Que ce soit le reggae dub de Colourbox, la pop house industrielle de Ultra Vivid Scene ou les psalmodies des Cocteau Twins, le ton reste immuablement 4 AD/V 23 ; c'est que désormais Ivo et Vaughn dirigent ce label bicéphale en une parfaite entente esthétique. Dans les bacs un disque 4 AD se reconnaît entre tous. Il est marqué. C'est ce qui fait son prestige. En 1987 deux disc jockeys réunis sous le nom de M.A.R.S.S. apportent une concoction délirante baptisée « Pump Up The Volume » que Ivo s'empresse de signer et qui va devenir le premier hit Acid House. Pour la pochette du disque, Vaughn utilise une nouvelle machine, la « Paint Box », sorte de synthétiseur d'images extrêmement sophistiqué avec laquelle tout est possible, et qui, paraît-il, est l'avenir en matière d'illustrations et de graphisme. V 23 l'utilise au compte-gouttes car la location de Paint Box dont il n'existe que deux exemplaires en Grande-Bretagne coûte quelque 3 000 francs de l'heure. En attendant, Vaughn continue de stocker objets et photos qu'il trafique avec le même acharnement passionné. Témoins son travail sur les albums de la nouvelle génération de groupes 4 AD, Throwing Muses ou le booklet intérieur du dernier Pixies déjà commandité par plusieurs galeries d'art.

J'écoute la musique de chacun des groupes et les idées viennent comme ça, avoue Vaughn Oliver, par hasard, des fois par accident. Je me laisse aller à mes idées,

le tout c'est d'arriver à retranscrire l'atmosphère de la musique sur les pochettes que je réalise. Quand je suis arrivé à Londres je voulais être illustrateur ou graphic designer, mais ça ne fonctionnait pas, ça a commencé à exister quand mon travail a servi à illustrer la musique, j'en ai besoin, c'est ça qui déclenche l'inspiration. Je suis déçu quand je vois des gens qui se satisfont de recréer une idée déjà existante, ça n'a aucun sens pour moi, j'ai appris à me laisser aller à mes propres idées. Je crois que c'est comme pour la musique, il faut être indépendant, différent et créatif.

Je m'intéresse peu aux illustrateurs et graphistes d'aujourd'hui, je connais le travail de Marcel Duchamp et de Man Ray et j'apprécie les techniques qu'ils utilisaient et les idées qu'ils poursuivaient mais moi je suis plutôt influencé par le cinéma ou la littérature, Tarkowski ou Beckett. Et puis la musique. C'est d'ailleurs à des concerts que j'ai rencontré Ivo de 4 AD. On se retrouvait à chaque fois aux mêmes, nous avions exactement les mêmes goûts, alors on a bien fini par se parler.

différent

Désormais à 4 AD j'ai une large part dans la décision des nouveaux groupes à enregistrer, vraiment, chacun de nous doit totalement apprécier le groupe, et ça ne m'est jamais arrivé de travailler avec un groupe qui ne me plaisait pas ; pourtant j'ai dû faire quelque chose comme 80 pochettes pour le label. Nous avons des idées communes. Il est rare que les musiciens savent à l'avance ce qu'ils veulent voir, mais on est tous d'accord pour ne pas montrer les visages des groupes, c'est nuisible, surtout à notre époque, ce serait trop vite daté, passé. La musique compte avant tout. Une pochette abstraite renforce et annonce précisément le contenu de la musique. J'espère qu'il faut plusieurs mois aux gens pour apprécier mes pochettes, ou qu'à chaque fois qu'ils les regardent ils puissent voir quelque chose de différent. Les groupes de ce label sont spéciaux, ils ne calculent pas leur musique en fonction d'un marché, c'est pour ça que je veux que chacun des disques qui sortent de ce bureau soit un bel objet, un objet intemporel. J'y consacre le temps qu'il faut, de quatre jours à quatre semaines, par album.

Il est rare qu'un label indé-

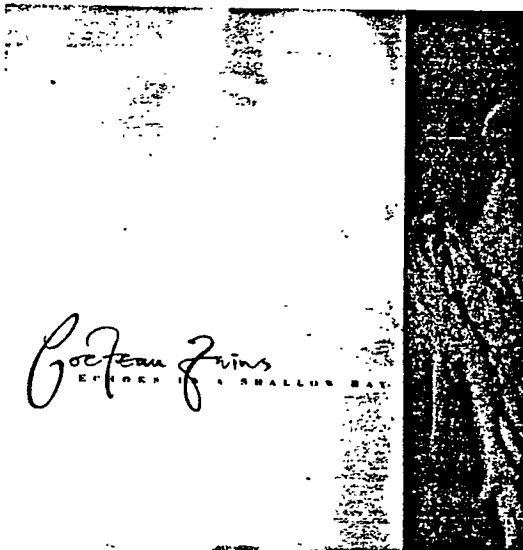
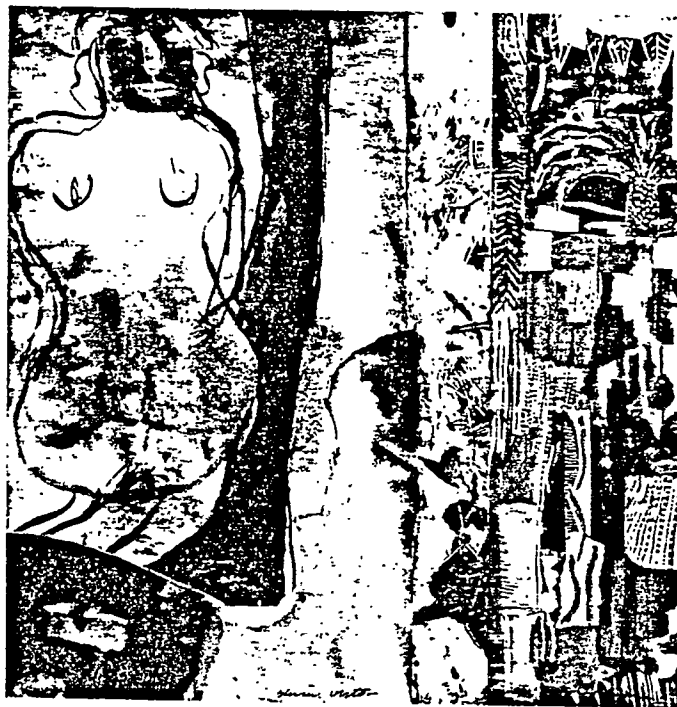
pendant emploie un concepteur à plein temps comme moi, et surtout s'inquiète de ce que les étiquettes de disques soient à chaque fois différentes, qu'il y ait à chaque fois une nouvelle idée, qu'il y ait des pochettes intérieures et des affiches différentes des albums, ça leur coûte une fortune en comparaison de leurs ventes (c'est exactement l'inverse chez les grosses compagnies, plus d'argent, moins de frais), mais c'est ainsi que nous fonctionnons, c'est ce qui fait que le label est prestigieux dans le monde entier.

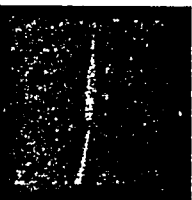
La « Paint-Box » est une machine très facile à utiliser. A chacun d'y mettre des idées, de la substance. Le danger, c'est qu'on a tendance à se laisser dépasser par elle, à en faire trop et ne plus savoir où s'arrêter. C'est une sorte d'échantillonneur

savant d'images. On peut manipuler toutes les images existantes, les répéter, les contortionner, les distordre. Cette nouvelle technique va devenir une obsession pour tous les gens qui manipulent les images, mais elle n'a pas forcément un rendu synthétique, je pourrai m'en servir pour illustrer un groupe acoustique. Je peux aussi traiter des objets que je stocke, les teindre comme des cheveux ou des vêtements, découper n'importe quelle photo, les mélanger à un tableau, changer certaines parties du tableau, et organiser le résultat en perspective, tout est possible, avec de l'argent et des idées.

23 Envelope ? C'était juste un non-sens, comme les noms des groupes. Maintenant c'est V 23. Et ça n'a toujours aucun sens !

Gilles RIBEROLLES





COLOUR COLOUR COLOUR

100% 株式会社

株式会社

INDISCRETIONS

Concevez la couverture du livre de votre cœur : sur ce périlleux sujet, une douzaine de dessinateurs ont accepté de plancher, entrouvrant du même coup la porte de leur jardin secret. Drôlement révélateur, comme test de personnalité !

JEAN-CLAUDE FOREST ►

"Il va de soi que cette image de l'aventurier, où se mêlent l'exotisme et l'action, s'oppose à ma vision personnelle. En matière d'aventure, il m'est arrivé souvent (mais toujours de manière inattendue et non préméditée) de connaître un frémissement qui ne trompe pas : les circonstances sont toujours les mêmes et banales (toutefois, si elles surviennent à l'autre bout du monde, l'émotion est plus forte)...

Je me trouve à un endroit donné à un moment donné. Je ne fais rien, sinon être là en cet instant, et à l'insu de tous... Car tout est là. Ma jubilation tient essentiellement à l'idée de me savoir insoupçonné, inimaginable en ce lieu, à ce moment du jour ou de la nuit.

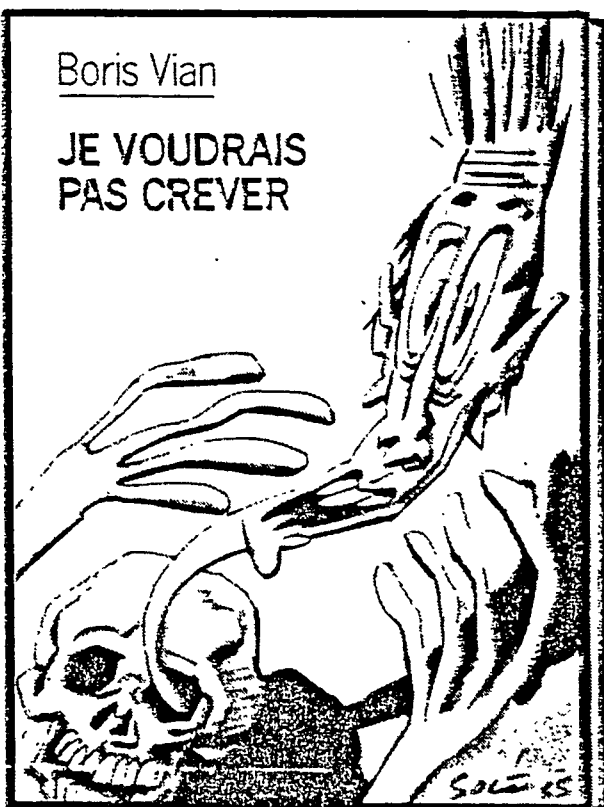
Evidemment, à peine cette volupté m'est-elle donnée, que j'en redoute l'effondrement. Dès lors, je m'applique à ne pas bouger, à ne participer à rien, à ne pas desserrer le poing sur ce point d'exclamation : l'aventure telle un couteau planté dans une mappemonde quelque part entre deux fuseaux horaires... J'arrive à tenir plusieurs minutes. Puis rapplique la littérature qui s'en vient manger les miettes."

JEAN SOLE ►

"J'ai choisi Vian car il fut, par ses œuvres et l'éclectisme de sa vie, « l'idole » littéraire de mon adolescence. Mais bien d'autres auraient pu faire l'objet de mon choix : Baudelaire,

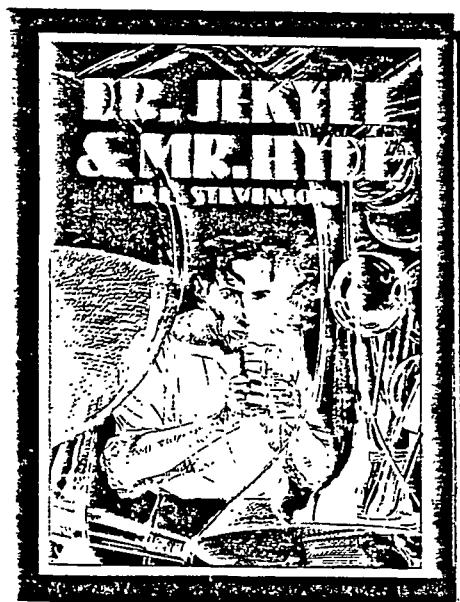
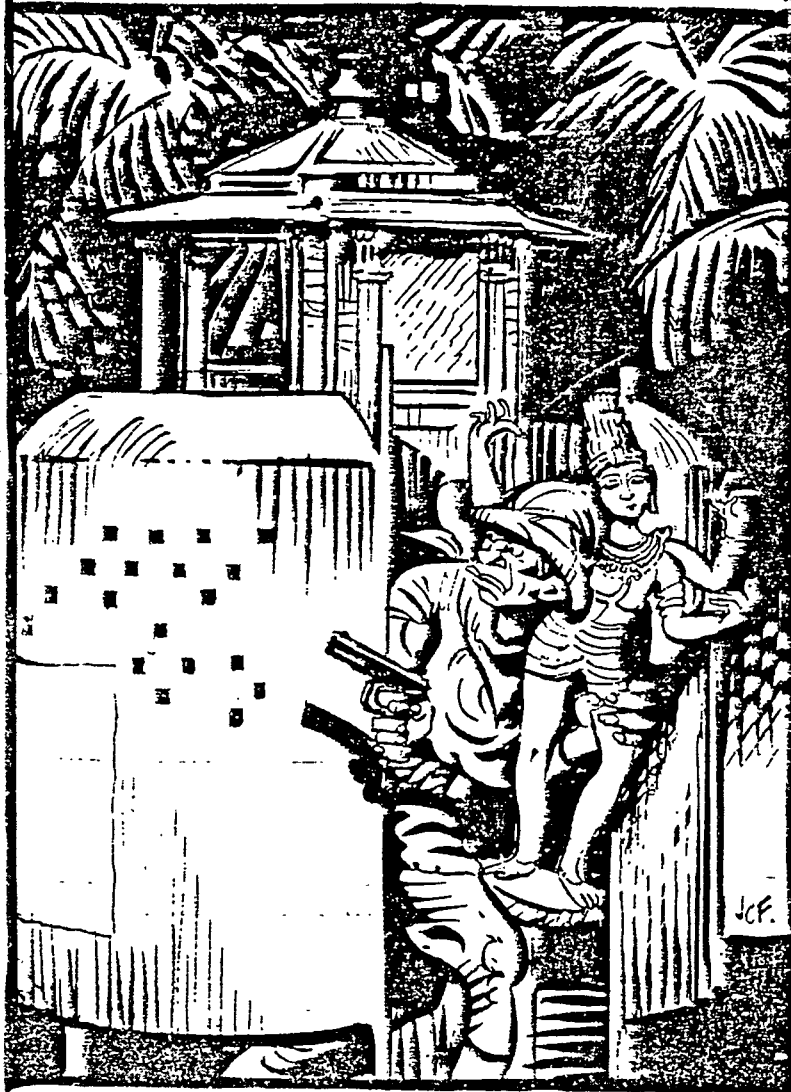
Céline, Pérec, etc., ou le dictionnaire. Ceci dit, je ne suis pas ce qu'on appelle un grand lecteur, car, pour moi, bouquiner c'est un peu comme se lancer dans une longue et accaparante aventure et je ne suis, malheureusement, guère disponible pour ce parcours-là...

J'aime profondément le sens des mots, mais mon aventure à moi, c'est d'essayer, encore et toujours, de faire des images..."



PORTRAIT DE L'AVENTURIER

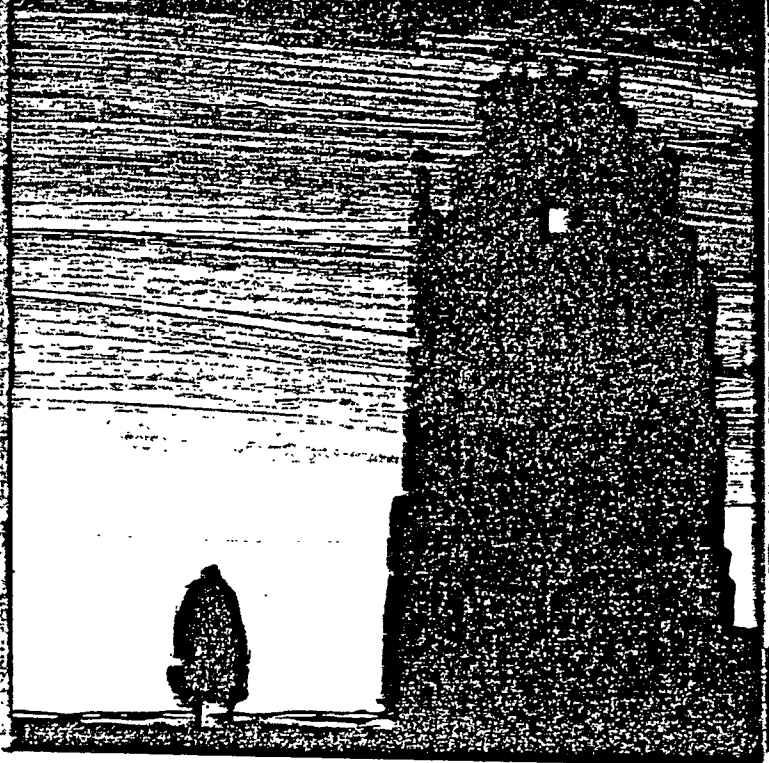
Roger Stéphane



▲ **FRANÇOIS BOUCQ**

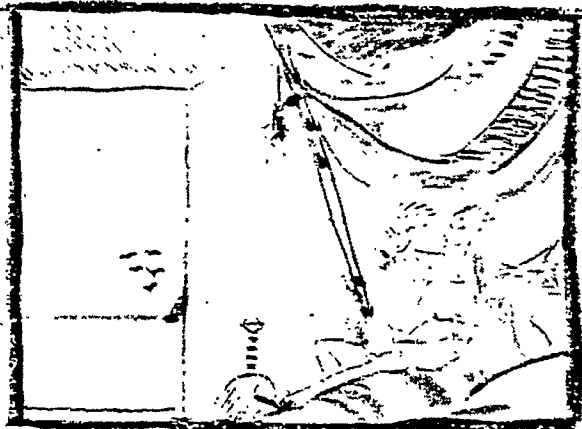
"J'ai lu le Docteur Jekyll et Mister Hyde après avoir vu le de Jean Renoir, Le testament du docteur Cordelier. J'étais éprouvé une intense émotion que j'ai retrouvée lisant l'œuvre originale de Stevenson... Je ne saurais conseiller la lecture de cette nouvelle à ceux qui vouent éprouver une intense émotion!"

LE CELINE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT



Paul Gadenne

BALEINE



◀ JACQUES TARDI

"Le problème avec Céline, c'est qu'on ne peut pas l'aimer complètement à cause de certains écrits.

- Oui mais le talent est toujours là, même dans la vacherie suprême!

- ... C'est pas une raison!

... C'est bien ce que je disais : on ne peut pas l'aimer complètement!"

LES ENTRETIENS de LIN-TSI



◀ FMURR

"Le dialogue entre Lin-Tsi et ses collègues évoque irrésistiblement l'affrontement du clown blanc et de l'Auguste : si tu te montres stupide, ou trop lent à répondre, la gifle éclate sur ta figure. Rapides, secs, vifs, ces échanges durent peu de temps. On est vaincu sans rémission, il n'y a plus qu'à se retirer, très vite. Un duel avec quelque chose de fondamental, comme celui de deux animaux sauvages. Aussi, malgré leur caractère terriblement érudit et abscons, ces textes acides débordent-ils de vitalité. Voilà pourquoi c'est un livre qu'on peut relire indéfiniment. Ca m'arrive quelquefois."



◀ DIDIER COMES

"C'est sans doute l'un des premiers livres qui m'a incité à « regarder » de l'autre côté du miroir."

◀ REGIS FRANC

"« Nous étions plusieurs à nous être réfugiés là, dans ce petit coin où nous pensions pouvoir être oubliés, et nous restions écroulés sur le velours, dans un luxe bizarre de cristaux et d'appliques, nous protégeant derrière une tenture à emblèmes, d'un excès de fumée et de mauvais disques, espérant l'incident qui nous donnerait la force de nous éloigner, ou attendant, peut-être, qu'on nous annonçât une lueur sur la mer. »

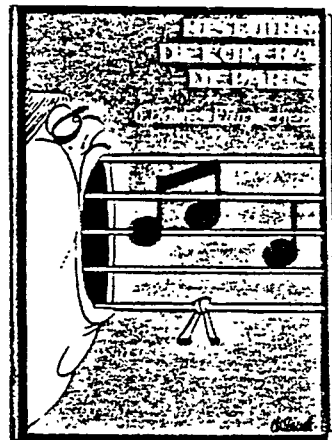
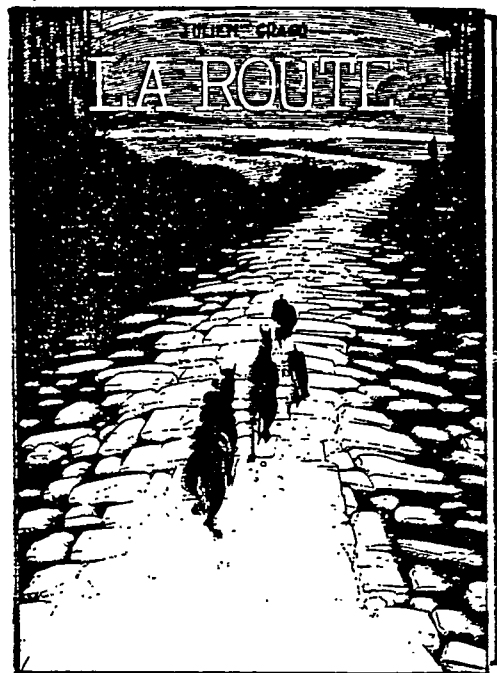
Ainsi commence Baleine, de Paul Gadenne, courte nouvelle de 35 pages, écrite en 1949. Je me sens impuissant à écrire "sur"... Baleine doit être partagé, et je l'ai souvent offert. Les quelques lignes ci-dessus devraient permettre à tous ceux à qui je ne l'ai pas encore envoyé d'aller l'acheter sans attendre...

Le texte est étincelant et s'il faut encore quelques mots d'explication à l'usage des brutes, je dirais qu'il appartient à une famille où l'on trouvera en vrac : L'avventura, Marcel (Proust), les plages du Bas-Languedoc en octobre, Marguerite (Duras), les chemises en coton d'Egypte, Le mépris (de J.-L. Godard), Saint-Moritz en juillet, une jolie Anglaise ratée (mais pas trop), les soldes chez Tati et Stéphanie de Monaco, etc., etc.

Bien sûr, la liste n'est pas exhaustive et selon son tempérament, le lecteur pourra rajouter deux ou trois suggestions intimes. Bref, avec une des perversions énumérées plus haut, vous pourrez, vous aussi, vous vanter de faire partie de la joyeuse famille des intelligents qui ont lu Baleine!... Formidable, non?"

Le next paperback n'est pas un vrai livre, bien sûr. Juste le prochain bouquin sur lequel je tomberai par hasard et qui me prendra à la gorge, livre d'un auteur dont je ne sais rien, caché derrière un pseudonyme à la noix parce qu'il a chéri son vrai nom à écrire des novelisations de Jillette TV, à ses débuts. Un policier à lire et à regarder dont la couverture originale, quelle que soit sa couleur, représentait une fois sur deux cette même et cet homme en manches de chemise, suggérant inévitablement la transpiration, le senteur de corps, le désir et la violence capotant peu à peu le vernis de civilisation de nos personnages de chair, tous montés, comme dit un de nos titres, en voiture pour l'enfer. Et, en cela, la couverture ne mentait jamais, même si le livre avait un "nanar" et pas du tout le remake que l'auteur sonne toujours deux fois qu'elle annonçait. Je pourrais citer tous ces romans qui ont été publiés, l'un après l'autre, The next paperback, pris au jugé dans d'autres bibliothèques, de celles qu'on trouve à l'épave entre le porte-parapluies et le placard à chaussures, avant d'envahir la mienne. Le grand succès, le meilleur, ouvert parce que traduit par Boris Vian, puis j'ai lu tous les autres, mais avez-vous encore envie d'entendre parler de Chandler? Cent mètres de silence, dont il ne me reste que l'ambiance, que j'avais presque oublié quand Jim Thompson publia le numéro 1000 de la Série Noire et que je découvris Le démon dans ma peau et M. Zéro. Le facteur et Assurance sur la mort de James Cain, Le grand Sierra de William Riley Burnett, à cause du titre, mais c'est un chef-d'œuvre. Les énergumènes, de John D. McDonald, un auteur au cul un peu dur, mais cette fois-ci il s'était un peu laissé aller, Le Bon veuvage, de Richard Deming, qui était si bon, ou In a lonely place, de Dorothy B. Hughes, et tous ces superbes livres sur fond de Californie du sud qui me laissent au fond du fauteuil et dont j'ai oublié titres et auteurs, et sans lesquels je ne saurais pas ce que c'est qu'être un homme du 20^e siècle, et certains se demandent après si nous ne sommes pas trop fascinés par ce qu'ils prennent pour un mirage de Disneyland. Alors laissez-moi Chandler et Thompson, laissez-les dans le cimetière et SVP n'écrivez plus sur eux, rendez-vous au prochain paperback d'un auteur connu, celui que vous lirez trop tard le soir, envie d'un verre et pas du tout, mais alors pas du tout celle d'arrêter de fumer."

▼ FRED
Sans commentaire



CHRISTIAN BINET ▲
"Un contrepoids de 700 kilos qui s'écrase sur le public, des intrigues de couloirs, des déficits colossaux, un incendie, un suicide, des grèves, procès et émeutes émaillent un siècle d'existence du palais Garnier, mais aussi messes éblouissantes, créations fastueuses, batailles mémorables, vies passionnément offertes, jusqu'à épuisement sacrifiées à ce temple du lyrisme, dont l'histoire se lit comme un roman. Un Etat dans l'Etat Ingouvernable."

CLAUDE AUCLAIR ▲
"J'avais neuf ans. Une de mes tantes, qui vivait à Paris, lorsqu'elle venait en vacances me rapportait en cadeau mes premiers livres, collection Rouge et or, La guerre du feu, Les trois mousquetaires, et surtout le tout premier que j'ai lu, L'île au trésor. Le souvenir des illustrations en couleur représentant ce Jim Hawkins "guère plus âgé que moi" et son "pote" John Silver le roublard et son perroquet Flint, et l'île... l'île que je cherche et que je rencontrerai un jour, et peut-être y aura-t-il un habitant dessus, qui s'appellera Ben Gunn..."

Confidences recueillies à l'occasion du "Mois du livre" et du Salon du Livre qui se tient à Paris, au Grand-Palais, du 22 au 27 mars 1985.



REMERCIEMENTS

Chez Rivages : Mesdames Jacqueline Guiramant et Christine Branche

Chez Arléa : Mademoiselle Florence Raynaud

La librairie Geugnon à Lorient. La librairie papeterie Gélébart à Hennebont.

*Brigitte Le Delliou, Renée-Paule Le Marrec, Laurent Collobert,
Jacques Guilchet.*

