



HAL
open science

Histoire des couvertures de livres Entretien avec Clémence Imbert

Imbert Clémence, Sermier Emilien

► **To cite this version:**

Imbert Clémence, Sermier Emilien. Histoire des couvertures de livres Entretien avec Clémence Imbert : Propos recueillis par Émilien Sermier. *Histoires littéraires*. revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX et XXe siècles, 2023, 95, pp.113-143. hal-04394858

HAL Id: hal-04394858

<https://hal.science/hal-04394858>

Submitted on 15 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

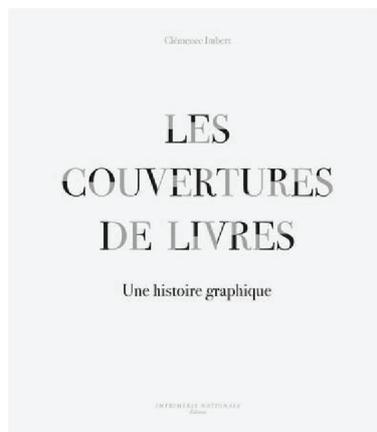
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Histoire des couvertures de livres

Entretien avec Clémence Imbert

Propos recueillis par Émilien Sermier

Clémence Imbert est ancienne élève de l'École Normale Supérieure, agrégée de lettres modernes et docteur en Histoire de l'art. Spécialiste de l'histoire du design graphique, ses recherches portent sur les objets du graphisme (affiche, typographie, identités visuelles, signalétique) dans leurs rapports avec les arts plastiques. Elle est l'auteur de Les Couvertures de Livres, une histoire graphique (Actes Sud/Imprimerie Nationale Editions, 2022). Elle enseigne à la HEAD – Genève, HES-SO.



Émilien Sermier – Curieusement, en France, peu d'études se sont jusqu'à présent penchées sur les couvertures de livre, comme s'il s'agissait là d'une

affaire peu sérieuse. Il y a évidemment eu des textes marquants, comme l'incontournable *Seuils* (1987) de Gérard Genette, ou encore des articles historiques comme celui de Maximilien Vox dans la revue *Arts et métiers graphiques* en 1927¹. Mais la bibliographie reste assez maigre... L'intérêt de votre ouvrage, très généreusement illustré, est donc de rappeler l'importance croissante, tout au long du XX^e siècle, des couvertures de livre, ainsi que la formidable variété de leurs métamorphoses. Pour commencer cet entretien de manière peut-être un peu théorique, à quoi peut ou doit ressembler une (bonne) couverture de livre ?

Clémence Imbert – De manière générale, et au risque de décevoir quelques lecteurs, mon livre ne donne pas de recette sur ce qu'est une « bonne » couverture. Une « bonne » couverture serait celle qui assurerait, à la perfection, toutes les fonctions de cet objet. Ce qui m'a intéressée est de voir comment, au fil du temps, les fabricants de livres et les éditeurs ont favorisé telle ou telle des fonctions de la couverture. À l'origine, la couverture, sous la forme de la reliure, doit surtout protéger les pages intérieures du codex. Certaines reliures – mais ce n'est pas du tout la majorité – sont l'objet de recherches plastiques plus poussées pour faire du livre un objet précieux, moins destiné à la lecture qu'à la monstration. On peut penser aux reliures couvertes d'orfèvrerie de certains livres médiévaux, mais aussi, plus proches de nous, aux reliures d'art prisées par les bibliophiles. Ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle, lorsque le livre, devenu un produit industriel, entre dans la sphère du commerce que la couverture devient cette affiche miniature, qui doit à la fois identifier le livre (donner son titre, le nom de son auteur, celui de son éditeur) et en faire la réclame, au moyen de l'image de couverture, mais aussi de différents arguments (comme la quatrième de couverture, ou le prix de vente). C'est souvent cela dont on parle lorsqu'on juge de la réussite d'une couverture : est-elle à la fois une représentation fidèle du contenu du livre et en même temps une accroche séduisante ? Ne perdons pas de vue, enfin, que la couverture ne parle pas seulement du livre qu'elle recouvre, mais de l'éditeur qui le publie et qui compose dans la série de ses couvertures une « image de marque » le rendant identifiable auprès des lecteurs.

ÉS – D'un chapitre à l'autre, votre livre déploie en filigrane une histoire de la couverture « moderne » du livre, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle

1. Maximilien Vox, « Le livre contemporain : couvertures », *Arts et métiers graphiques*, n° 2, 1^{er} décembre 1927.

jusqu'à aujourd'hui. Quelles ont été les grandes périodes, ou les grandes étapes, de son évolution ?

CI – Il est impossible de raconter cette histoire de manière linéaire, chaque époque ayant vu se côtoyer des formes et des styles très différents de couverture. Le sommaire de mon livre est donc plutôt formel (la couverture typographique, la couverture illustrée, la couverture photographique, etc.), chaque chapitre permettant de couvrir chronologiquement quelques épisodes ou exemples incontournables. Il est cependant possible de dégager quelques grandes étapes plus générales dans l'histoire de la couverture.

Le premier grand moment est la naissance de la couverture « moderne » au cours du XIX^e siècle. Comment est-on passé des reliures de cuir, muettes (à l'exception d'une poignée de caractères donnant le titre et/ou l'auteur dans les petits compartiments du dos) aux couvertures telles que nous les connaissons aujourd'hui, où se mêlent l'image et le texte ? Dans toute cette histoire de la couverture, cette origine est la période la plus étudiée. Je suis très redevable, notamment, aux recherches de Sophie Malavieille sur les cartonnages d'éditeurs, et à celles de Jean-Yves Mollier sur les grandes figures de l'édition parisienne. De manière générale, cette période de transition est caractérisée par une implication croissante des éditeurs dans l'aspect des livres qu'ils publient. Pendant des siècles, les acheteurs et acheteuses de livres avaient porté les feuillets de leur imprimeur-libraire chez un relieur pour la réalisation d'une reliure à leur goût. Le cartonnage, qui est une reliure industrielle cartonnée, met fin à cette pratique en offrant des livres « prêts à lire », dont le décor est décidé par l'éditeur pour s'adapter au sujet du livre, mais aussi au lectorat visé. Ceux réalisés par Hetzel pour les romans de Jules Verne sont un exemple bien connu, qui montrent bien l'efficacité de la couverture à « faire collection ». À côté de ces livres d'allure assez luxueuse ont subsisté des éditions brochées, dont la couverture de papier souple a été au fil du temps de plus en plus réfléchie et soignée du point de vue du choix du papier et de la typographie.

La deuxième grande rupture, que certains appellent la « deuxième révolution industrielle du livre », c'est la naissance du livre de poche... dont l'origine est encore discutée : les incunables miniatures de la Renaissance et les collections de voyage du XIX^e siècle ont en effet préparé le terrain du succès du *paperback* américain dans l'après-guerre, et ses imitations par différents éditeurs en Europe. Le format de poche est un format à petit prix, mais surtout un format de réédition – c'est une donnée très importante, car elle donne beaucoup de liberté

aux créateurs de couvertures. Un livre qui a déjà vécu une première vie éditoriale peut arborer une couverture plus fantaisiste, plus à la mode, parfois carrément racoleuse, pour aller chercher des lecteurs d'horizons plus variés... ce qui ne manqua pas d'entraîner, en retour, des réactions hostiles et des positionnements contraires.

La troisième période, nous la vivons actuellement : la couverture de livre se réinvente évidemment sous l'effet de la transition numérique de l'édition. La concurrence avec les e-books a poussé les éditeurs à investir davantage la matérialité du livre, à prêter un soin particulier à la fabrication, aux papiers, et à assumer des partis pris graphiques forts. La couverture concentre ces efforts. Cela lui permet aussi d'attirer l'œil sur Internet, à l'heure où plus d'un livre sur deux (papier ou e-book) est acheté en ligne. Le renouveau graphique des couvertures françaises, plus colorées, plus illustrées, s'explique en partie par ces nouvelles réalités du commerce du livre.

ÉS – Votre ouvrage n’offre d’ailleurs pas qu’une perspective historique, mais aussi géographique, car il ne se limite pas à la France : vous examinez les pratiques anglophones, allemandes, suisses, italiennes, tchèques ou encore russes. On sait pourtant que la France s’illustre souvent par des couvertures avec fond blanc... Est-ce vraiment (et toujours) le cas ? Et quelles sont les symboliques de ce fond blanc dans l’imaginaire français ?

CI – N'importe quel lecteur ou lectrice francophone qui est déjà entré dans une librairie étrangère le sait : dans bien des pays, les livres sont distribués sous des couvertures très illustrées, colorées, ou sous des jaquettes de papier glacé, que nous jugeons très « commerciales » et parfois vulgaires. À l'inverse, les étrangers sont perplexes devant les couvertures dépouillées de nos grands auteurs contemporains. Pensons aux couvertures de Gallimard, Grasset, Flammarion, Stock, Minuit, POL, Sabine Wespieser... : ce sont des couvertures au papier souvent de couleur claire, seulement émaillées du titre du livre, du nom de l'auteur et de celui de l'éditeur, parfois dans un encadrement de filets. Le typographe Maximilien Vox écrivait il y a près d'un siècle, dans l'article que vous citez, « Notre couverture française [...] n'est en réalité qu'une page de titre. Le livre broché représente en effet chez nous l'un de ces provisoires dont on ne voit jamais la fin ». Elle est, en effet, à son origine au début du XIX^e siècle, le fruit d'économies de production : à la différence des éditions cartonnées, les couvertures brochées pouvaient être réalisées chez l'imprimeur en même temps

que les pages de textes, et avec des moyens graphiques par conséquent assez pauvres.

Au fil du temps, cette simplicité s'est imposée comme signe du bon goût. Gallimard joue un rôle central dans cette histoire. Gérard Genette, qui rappelait que sa « collection blanche » n'en est pas une (puisqu'elle regroupe « tout ce qui dans la production de cet éditeur ne porte pas de label spécifié »), écrivait : « On sent la puissance symbolique de ce degré zéro dont la dénomination officielle trouve ici une ambiguïté fort efficace : le blanc faisant office de signe par absence de signifiant.¹ » Les couvertures françaises semblent dire, au fond, que le texte n'a pas besoin d'autre publicité que son titre et son nom d'auteur, la qualité littéraire étant impliquée dans le prestige de la maison qui le porte au public. En réalité, les éditeurs à « couvertures françaises » ont et continuent de mobiliser régulièrement d'autres artifices de vente, notamment la bande (souvent rouge et blanche) qui annonce le prix littéraire ou reprend une citation critique élogieuse, mais aussi l'image sous la forme de jaquettes ou demi-jaquettes illustrées. Il est finalement rare que ces couvertures se présentent au public dans leur plus simple appareil. Il n'empêche que la couverture française reste très singulière dans le paysage mondial de l'édition.

ÉS – Et en même temps, vous montrez qu'il y a des circulations, notamment à une échelle européenne : d'un pays à l'autre, les collections de poche entretiennent d'étonnants airs de famille...

CI – L'édition de poche qui apparaît dans les années 1930 et se développe surtout après la Seconde Guerre mondiale est en effet très sensible aux modes graphiques, et il est amusant de remarquer comment, d'un pays à l'autre, les mêmes formules refont surface. Beaucoup d'éditeurs de poche ont par exemple défini des chartes graphiques définissant un principe de mise en page, une gamme chromatique, un caractère typographique pour rendre leur collection identifiable, mais surtout pour faciliter les décisions créatives (l'économie de l'édition de poche reposant sur le tirage massif d'un catalogue très vaste). Cela peut prendre parfois des formes très radicales, où l'on repère l'influence du fonctionnalisme moderniste de la Nouvelle Typographie, comme sur les couvertures originales de Penguin Books (1935), éditeur britannique très actif dans la mise en valeur de son patrimoine graphique. Les différentes chartes

1. *Seuils* [1987], Paris : Seuil, « Points », 2002, p. 15.

graphiques adoptées chez Penguin Books installent une organisation de la page de couverture en registres horizontaux qu'on retrouve sur d'autres collections à l'étranger au fil de la deuxième moitié du XX^e siècle : Fischer Bücherei en Allemagne, Centopagine Einaudi en Italie...

Une autre grande tendance graphique est celle de la couverture à fond blanc qui se répand en Europe et aux États-Unis à partir du milieu des années 1960 et jusque dans les années 1980. Les éditions dtv en Allemagne et en France Folio ou 10/18 (à leurs débuts) en offrent de bons exemples. Le titrage en noir et l'illustration en vignette (détail détourné d'une photographie ou d'une reproduction d'œuvre d'art, ou illustrations aux contours irréguliers) donnent une allure distinctive à ces collections, sans pour autant recourir à la rigueur d'une grille de mise en page. Il n'est pas très gênant que ces collections se soient imitées les unes les autres tant qu'elles appartiennent à des aires linguistiques différentes : les sosies ne risquent pas de se croiser !

ÉS – Les styles de couverture dépendent évidemment des collections, mais aussi des genres littéraires, et vous rappelez combien la polarisation élitisme/populaire est active en France. Dans quelle mesure les illustrations « populaires », en livres de poche, ont-elles permis une réinvention plus globale des couvertures de livres ?

CI – C'est effectivement dans l'édition populaire que se sont jouées toutes les avancées graphiques affectant la couverture de livre. La montée en puissance des couvertures illustrées en France, dont on a dit que les éditeurs classiques étaient réticents à les utiliser, est due à leur succès sur les collections populaires. Cela ne s'est pas fait sans frictions. En France, le lancement de la collection Le Livre de Poche, portée par Hachette à partir de 1953, et dont les couvertures sont illustrées dans un style proche de celui de l'affiche de cinéma, suscita des débats vigoureux dans les milieux intellectuels, qui reprochèrent au livre de poche de déshonorer les grands textes de la littérature classique et contemporaine. La couverture est un point de crispation particulier de ces débats, où se mêlent des arguments esthétiques (les poches sont de mauvais goût) et moraux (l'accès à l'œuvre littéraire doit se mériter !).

Une autre innovation que l'on doit au livre populaire est l'introduction de la photographie sur les couvertures. Au début du XX^e siècle, on ne rencontre de couvertures photographiques que sur des romans policiers, qui reprennent les codes graphiques de la presse (lecture encore plus populaire). On sait la

proximité historique de cette littérature avec le fait divers qui passionne les masses. On trouve par exemple des couvertures photographiques sur la collection « Chefs-d'œuvre du Roman d'Aventures » : certaines utilisent d'ailleurs de « vraies » photographies judiciaires. Peu à peu la photographie en viendra à remplacer l'illustration dessinée. Elle est aujourd'hui le médium dominant pour l'illustration des couvertures de livres.

ÉS – Vous menez aussi une enquête pittoresque, au-delà des seules illustrations, sur l'usage des couleurs et des polices. Du côté français en particulier, on a souvent affaire à des couvertures « tout texte ». En quoi ces couvertures « tout typo », selon votre expression, ont-elles pu représenter une alternative originale aux couvertures illustrées ?

CI – Les couvertures « tout texte » sont absolument fascinantes, dès lors qu'on apprécie un peu la typographie. Elles peuvent être extrêmement efficaces visuellement et font briller le titre de tout son éclat, déployant sa richesse poétique, par le seul pouvoir d'évocation des mots. Dans les pays anglophones, une grande tradition de couverture est la jaquette calligraphique, où le titre est composé en grosses lettres dessinées, dans un traitement décoratif qui renforce certaines connotations ou joue de la dimension plastique des lettres (le mot-image). C'est ce que le graphiste américain Paul Bacon appelait le « big book look », selon lui l'image même du best-seller. Ces couvertures héritent des expérimentations de nombre d'artistes, graphistes et calligraphes des mouvements modernes européens.

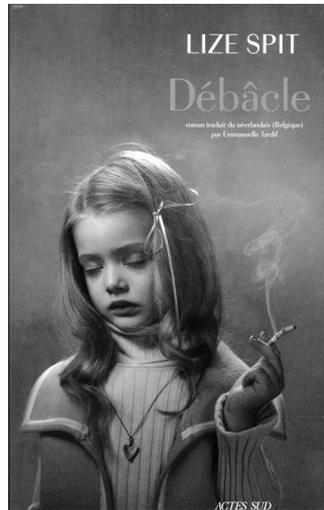
ÉS – À cet égard, le rôle des avant-gardes et surtout des futuristes, vous le rappelez, a été remarquable, dans la mesure où certains poètes, parfois à l'aide d'artistes, ont étendu l'espace de l'œuvre jusqu'à la couverture...

CI – Mon livre parle peu des livres d'artistes, qui ont été abondamment étudiés, et dont les couvertures ne sont pas, loin s'en faut, les seuls bonheurs. Il est indéniable cependant que nous leur devons l'éclatement des règles typographiques et l'invention du « mot-image » très utilisé dans le domaine de la couverture de livre. J'ai été également très intéressée par la manière dont certains artistes ou graphistes de ces avant-gardes avaient pu contribuer à donner à la couverture photographique, d'origine populaire on l'a dit, une identité plus artistique et intellectuelle. C'est le cas par exemple de John Heartfield, qui, avant

d'être l'auteur de photomontage antinazi bien connu, a réalisé d'innombrables jaquettes de livres, en particulier pour les traductions allemandes des romans d'Upton Sinclair chez Malik, la maison d'édition de son frère.

ÉS – La position des auteurs, par rapport aux couvertures, reste cependant assez discrète. J'imagine qu'il est difficile de définir le rôle de l'auteur quant aux choix illustratifs... Avez-vous cependant recueilli des propos ou des retours d'écrivains relatifs aux couvertures de leurs livres ? Ont-ils été parfois influencé par des projets de couverture qui auraient orienté la genèse des textes ?

CI – J'ai surtout enquêté sur le point de vue des graphistes et des éditeurs. De leur aveu même, les auteurs sont peu impliqués dans les décisions autour de la couverture. Il m'a été plusieurs fois expliqué que les auteurs sont heureux de laisser le choix se faire sans eux, comme une première étape de dépossession avant la publication. Il existe, dans l'histoire, des cas heureux de commandes en forme de « carte blanche », où l'artiste visuel sollicité propose un éclairage personnel inspirant et fécond sur l'œuvre littéraire, comme entre Virginia Woolf et sa sœur la peintre Vanessa Bell. C'est parfois le cas aussi dans la commande passée à un iconographe (un « chercheur d'images ») : la romancière Lize Spit a été amusée que l'iconographe d'Actes Sud lui suggère, sans connaître leurs rapports, la photographie d'une amie artiste, Frieke Janssens, pour l'illustration de *Débâcle*. Une œuvre littéraire orientée par un projet de couverture ? Il en existe un exemple fameux dans la littérature américaine : la jaquette d'inspiration surréaliste de *The Great Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald (1925), qui représente des yeux larmoyants dans un ciel nocturne. Son dessinateur, Francis Cugat, avait réalisé ce dessin sur la base d'un premier *brief* et d'un titre provisoire, fourni par l'éditeur. En le voyant, Fitzgerald, qui n'avait pas encore achevé son manuscrit, ajouta un détail dans le décor de son récit : un vieux panneau publicitaire pour oculiste, dont l'immense paire d'yeux contemple impassible les déboires de ses personnages. Mais à ma connaissance le cas est très rare !



Lize Spit, *Débâcle*, trad. Emmanuelle Tardif, Paris : Actes Sud, 2018
(couverture de Fricke Janssens)

ÉS – Votre livre remet en effet surtout au premier plan une figure souvent occultée : celle du graphiste/typographe, voire de l’iconographe, qui conçoit ou crée la couverture. Quels sont les graphistes qui vous ont semblé les plus remarquables dans cette histoire, et en quoi ces artisans ont-ils véritablement innové dans l’art de la couverture ?

CI – C’était en effet l’un de mes objectifs : mettre en lumière ce métier aux contours mouvants, encore mal connu du grand public en France. On observe très bien, au fil de l’histoire de la couverture de livre, la transformation du métier de typographe (le compositeur en imprimerie qui dispose les lignes de texte) en graphiste (ce ou cette spécialiste polyvalent-e de la mise en page du texte et de l’image, pouvant combiner les compétences de différents métiers : typographe, calligraphe, photographe, illustrateur, iconographe. Les graphistes sont des créateurs et créatrices de l’ombre, puisqu’ils et elles doivent mettre en forme et en valeur le travail des autres. J’espère avoir contribué à faire connaître certains et certaines d’entre eux par leur nom. Je suis particulièrement admirative du travail de Pierre Faucheux (1924-1999), dont l’atelier a travaillé pour un grand nombre d’éditeurs parisiens dans les années 1950 à 1980, dont Le Livre de

Poche pendant plusieurs années. Ses couvertures sont d'une inventivité folle : photocollages, compositions typographiques, réutilisation de documents d'archives, chartes graphiques à fond blanc plus fonctionnalistes (les Points Seuils), cherchant toujours « l'attendu : la couverture inattendue ».



André Breton, *Flagrant délit*, Paris, J.-J. Pauvert, « Libertés » n° 7, 1964 (couverture de Pierre Faucheux)



Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, « Points », 1970 (couverture de Pierre Faucheux)

ÉS – Enfin, vous est-il possible d'identifier aujourd'hui de nouvelles tendances, en lien sans doute avec « l'instagrammisation » des livres ? Votre

dernier chapitre, me semble-t-il, indique que l'originalité se trouve surtout du côté des éditeurs indépendants...

CI – Les éditeurs indépendants sont en effet aujourd'hui les plus inventif-ves en matière de couvertures de livre. Beaucoup d'entre elleux ont une réflexion poussée sur le graphisme, laissent carte blanche aux illustrateurs ou graphistes qu'ils commissionnent, et s'impliquent de près dans la fabrication de leurs livres. Pour autant, ils n'appartiennent pas au camp des réactionnaires défenseurs acharnés du papier par rapport à l'écran. Ils ont bien compris que les livres papier devaient être défendus dans l'espace numérique, ce qui passe par une présence active sur les réseaux sociaux, où l'image est reine. Leurs livres doivent être et sont de fait « instagrammables ». Ce qui témoigne de la persistance et de la vitalité de l'objet matériel. Les lecteurs et lectrices aussi sont aujourd'hui de plus en plus nombreux à « juger les livres d'après leurs couvertures », en étant sensible à l'inventivité et la qualité graphique de certaines « petites » maisons : Allia, Zulma, Le Tripode, Marchialy, Monsieur Toussaint Louverture, L'échappée, Zones sensibles... ont ainsi réuni des lectorats fidèles, et sensibles au plaisir de la variété, déclinée au fil des couvertures. Pour les éditions Zulma, le graphiste anglais David Pearson a réinventé un principe dont on trouve des traces dès le XVIII^e siècle : l'utilisation de papiers décorés de motifs ornementaux, où l'on place une étiquette avec le titre et le nom d'auteur. Les motifs de Zulma, qui tirent leur force de leur décor abstrait et vivement coloré, veulent ainsi rendre compte de l'atmosphère de chaque titre. Dans un style tout à fait différent, mais riche aussi de références à l'histoire de la couverture, les couvertures de la récente saga à succès Black Water, éditée chez Toussaint Louverture, ne passent pas inaperçues avec leurs illustrations signées Pedro Oyarbide, réhaussées d'effets de gaufrage métallisés, et qui rappellent tout à fait les décors des cartonnages du XIX^e siècle. L'édition papier n'a assurément pas dit son dernier mot !