



Lectures d'ouvrages

Les couvertures de livres. Une histoire graphique

Clémence Imbert, Arles, Actes Sud, 2022, 280 p.

Victor Krywicki

DANS **COMMUNICATION & LANGAGES** 2023/4 (N° 218), PAGES 157 À 160

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0336-1500

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2023-4-page-157.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LECTURES D'OUVRAGES

LES COUVERTURES DE LIVRES. UNE HISTOIRE GRAPHIQUE

Clémence Imbert, Arles, Actes Sud, 2022, 280 p.

Le 12 octobre 2022 est paru aux éditions Actes Sud *Les Couvertures de livres. Une histoire graphique*. Clémence Imbert, son autrice, est docteure en esthétique, sciences et technologies des arts, et enseigne l'histoire du design à l'université ; elle est également agrégée de lettres modernes. L'ouvrage dont il est ici question embrasse, par son sous-titre, ce double parcours : « une histoire graphique », c'est à la fois, par métonymie, une histoire visuelle, mais également une histoire du livre par son graphisme. L'autrice, selon qui, usuellement, « on ne regarde pas les couvertures de livres », entend renouveler notre regard sur elles par un parcours richement illustré. Elle rappelle également qu'un livre « appartient à l'histoire matérielle, commerciale, sociale, à l'histoire des formes, des goûts et des couleurs, à l'histoire des lecteurs et des lectrices, des illustrateurs et illustratrices, des éditeurs et éditrices » (p. 10).

Le livre est ainsi pensé non seulement en tant qu'objet matériel, mais aussi comme médium dans lequel se cristallise l'évolution du graphisme et de l'art, de leurs pratiques et de leurs conditions de production. S'il est facile, comme nous le permet l'abondante bibliographie de l'ouvrage, de dénombrer les travaux qui s'intéressent à la couverture à travers des angles spécifiques (monographies d'illustrateurs, histoire de l'édition, de la typographie, etc.), force est de constater le caractère inédit et ambitieux de l'approche historique qui est déployée ici, en particulier dans le domaine français.

L'ouvrage propose un découpage de son large corpus en unités à la fois chronologiques et thématiques, et débute assez logiquement par un rapide parcours historique allant des débuts du codex jusqu'à l'industrialisation de la reliure au XIX^e siècle. La question du livre y est abordée par le truchement des évolutions progressives de sa matérialité ainsi que par les conséquentes métamorphoses des fonctions de la couverture. Des reliures de l'âge classique aux *paperbacks*, celle-ci a rapidement dépassé la vocation qu'on lui prête le plus couramment, celle de protéger le livre, pour servir, comme le montre l'autrice,

à l'« identification du livre » ou faire office d'« appendice commercial » (p. 18) qui conditionne toujours la réception du corps du livre. La deuxième partie aborde la question de la couverture exclusivement textuelle, dite « tout texte » ou « tout typo » pour la place laissée aux lettrages et l'absence d'illustration, et présente sa diversité à travers des exemples internationaux. Clémence Imbert a ici le mérite d'interroger frontalement cette pratique souvent perçue comme typiquement française en questionnant ses origines ainsi que l'image de littérarité qu'elle construit, une démarche restée rare dans la critique. La troisième partie offre une plongée thématique dans les couvertures de la culture de masse naissante en s'intéressant aux *paperbacks* américains qui prolifèrent « au début du XX^e siècle » (p. 99), avant d'évoquer des approches plus métaphoriques, ou parfois abstraites, de la fonction d'illustration de la couverture illustrée.

La quatrième section se concentre sur l'apparition, autour « [d]es années 1920 » (p. 141), de la couverture photographique qui sera autant au service d'une figuration littérale des textes que le théâtre d'autres expérimentations créatives, comme des collages en deux ou en trois dimensions. Dans une cinquième partie, plus transversale, l'autrice aborde la question des effets de collection produits par le format de poche. Elle entame ce parcours par la maison The Albatross, fondée en 1932, et poursuit par l'observation de plusieurs géants du petit format en activité au XX^e siècle tels que Penguin Books, Folio ou l'allemand DTV. L'ouvrage achève son parcours en questionnant la place de la couverture dans une société de plus en plus obsédée par l'image, ainsi que la naissance, « dans les années 1960 » (p. 223), de la fonction d'icongraphe, des professionnels qui répondent à ce nouvel « appétit des éditeurs » pour les couvertures illustrées par autant de « tableaux, [de] photographies ou de documents évocateurs » (p. 221) issues de banques d'images et de catalogues de musées.

Cette segmentation chronologique et thématique se fait d'autant plus pertinente qu'elle donne à voir, sous un angle nouveau, la transformation progressive tant des sensibilités esthétiques (qu'on observe par exemple à travers l'évolution de l'art moderne ou des goûts typographiques)

que des bouleversements progressifs des métiers et des conditions de production du livre au fil de l'avènement d'un capitalisme de plus en plus mondial. Ce sont là, comme annoncé par l'autrice, deux pans de l'histoire contemporaine qui s'illustrent à travers le parcours visuel et historique des couvertures de livre, redynamisés par l'originalité d'un tel objet.

L'approche plus strictement historique reste bien cependant l'angle principal de l'ouvrage, et on peut saluer dans cette optique la richesse des sources invoquées à cet effet qui donnent à lire, de première main, des témoignages réflexifs de graphistes, d'illustrateurs et de typographes des XIX^e et XX^e siècles. Cette « histoire graphique » est ainsi structurée, en plus de ses sections thématiques, par des approches plus détaillées de certains grands noms de l'industrie. Figurent parmi les plus marquants Maximilien Vox, illustrateur et typographe chez Grasset puis Plon et dessinateur de nombreux logos (dont celui de la collection de policiers *Le Masque*) ou encore Daniel Gil, « artisan d'une nouvelle culture [...] littéraire et visuelle » (p. 172) pour la grande collection de poche espagnole Alianza Editorial. Gil s'illustre particulièrement par la grande originalité des méthodes employées dans sa production de couvertures – « collages, tramages, solarisations, recolorisations, [...] cadavres exquis en trois dimensions » (*ibid.*) fabriqués par ses soins, dans son atelier.

À travers l'histoire des couvertures, c'est donc aussi l'histoire d'un métier qui se documente, riche de la variété des formes qu'il a pu adopter à mesure qu'évoluaient les modes et les goûts du public. Ce choix d'observer la couverture par les professionnels qui la réalisent donne à voir à la fois les conceptions de celle-ci et de son lien avec le texte à travers le travail d'un bon nombre d'artistes cités dans l'ouvrage : la couverture se fait métaphorique ou entièrement littérale, illustrée ou « tout texte », elle évoque un imaginaire classique consacré pour que rejailisse sur le livre un certain prestige ou en appelle au contraire à une culture populaire... Aussi bien en abordant le processus du choix d'une couverture d'un point de vue éditorial qu'en interrogeant la place de la couverture dans la perception qu'a le public d'un livre, Clémence Imbert parvient à ouvrir des pistes de réflexions encore relativement peu abordées par la critique. Spécifiquement, la réflexion entamée par l'autrice quant aux liens qui unissent le texte, sa couverture et sa réception, est sans doute le premier pas d'un décroisement essentiel à l'étude de tout livre issu d'une sphère de grande production.

Le texte ne perd cependant jamais le ton didactique et accessible qui le caractérise, notamment concernant les questions plus techniques.

Cet élément concorde avec son habillage, plus proche du « beau livre » que de l'ouvrage universitaire (ce que trahit la présentation de l'objet-livre et la grande cohérence de sa conception graphique, comme les effets de transparence de sa jaquette). Le choix d'un tel format contribue en outre à laisser la place aux nombreuses illustrations (nécessaires), de grande qualité et légendées avec pertinence, qui viennent servir de socle à la lecture. En parallèle, quelques analyses non-illustrées témoignent sans aucun doute de la difficulté d'un tel projet éditorial, mais aussi de la nécessité de poser des choix fondamentalement subjectifs quant à la sélection d'objets dans un aussi large corpus.

Ainsi, ce format du « beau livre », qui contribue notamment à rendre la lecture agréable et toujours ludique par les choix savoureux de couvertures et les différents intermèdes thématiques, explique peut-être également la vastitude du sujet. Bien que cette approche n'empêche pas l'autrice d'aborder en profondeur certains créateurs ou certaines maisons d'édition spécifiques, les nombreux choix qui ont dû être opérés dévoilent quelques lacunes dans les



Figure 1. Henri Vernes, Pierre Joubert (illustration), *La vallée infernale. Une aventure de Bob Morane*, Verviers, Marabout, 1953. 11,5×17,8 cm

tours d'horizons historiques. On peut notamment regretter, au cours du chapitre cinq, l'absence de la maison d'édition belge Marabout du chapitre des « oiseaux à rayures », une entreprise qui pourtant s'inscrit immanquablement dans la lignée des collections de poche Penguin, du « Corvi » italien ou de l'« Albatross » allemand. Marabout, pionnier du livre de poche francophone, a la particularité d'avoir produit pendant près de trente ans diverses collections de premières éditions en petit format. Spécifiquement, les couvertures de la collection « Marabout Junior » auraient trouvé leur place au troisième comme au cinquième chapitre, où auraient pu s'illustrer les efforts notables de la maison pour se rapprocher de son lectorat grâce à ses couvertures. L'élément qui cristallise le mieux cette démarche est probablement la présence persistante de l'oiseau de la maison sur les couvertures de la collection, un échassier au « *duffle coat* emblématique de cette nouvelle génération de lecteurs »¹ conçu pour être un sympathique compagnon de lecture pour le public.

S'il est bien entendu impossible de prétendre à l'exhaustivité sur un tel sujet, il reste que Clémence Imbert ne revendique pas explicitement l'inévitable arbitrarité des décisions qui ont été prises dans la construction de son parcours historique. En évoquant des livres et des éditeurs issus des États-Unis, d'Europe de l'Est ou quelquefois d'Asie, l'autrice s'écarte de l'écueil commun du francocentrisme, mais gomme simultanément les limites implicites de son corpus, qui renforçaient la cohérence de ce dernier. Il s'agit bien, ainsi, d'une histoire graphique parmi d'autres possibles : le chercheur regrettera sans doute ce que l'on pourrait considérer comme un léger déficit de réflexivité, en particulier pour ce premier tour d'horizon étendu du sujet, une démarche susceptible de créer un certain « canon » de l'histoire des couvertures. Ceci témoigne à nouveau d'une adresse à un large public, auquel se destine l'ouvrage, qu'on a probablement souhaité préserver de toute justification méthodologique.

Clémence Imbert conclut cette histoire graphique en se tournant vers le contemporain, et évoque en quelques mots le « retour de l'objet livre ». Elle constate en effet l'attachement persistant du public pour la matérialité du livre papier, dont la fin avait pourtant été abondamment prophétisée lors des premiers pas de l'*ebook*. Selon l'autrice, le livre numérique est au moins en partie responsable d'une intensification des efforts des éditeurs pour proposer des livres « que le lecteur pourra souhaiter emporter chez lui, conserver, collectionner » (p. 256). Nous ne pouvons

qu'abonder dans le sens de cette perception d'un retour aux aspects les plus matériels du livre, un phénomène qui s'illustre, notamment, sur les réseaux sociaux littéraires : la popularité des différents *hashtags* liés au sujet sur la plateforme TikTok en témoignent (au moment de l'écriture de cette recension, 10,8 millions de vues pour *#aestheticbooks*, ou encore 560 000 vues pour le plus spécifique mais révélateur *#collectorseditionbook*²). Plus généralement, les codes du *Booktok* accordent une grande importance aux aspects visuels du livre, notamment dans la pratique dite du *book haul*, une présentation par un usager du réseau social de tous les nouveaux livres qu'il a acquis sur une période donnée, dans laquelle la couverture reste toujours au centre de l'image.

Les derniers mots de Clémence Imbert vont aux professionnels de la couverture dont il a été question tout au long du texte, pour lesquels



Figure 2. Alex Aster, *Adrejs Pidjass* (illustration), *Lightlark*, Paris, Lumen éditions, 2022.

1. Voir Durand Pascal, Habrand Tanguy, *Histoire de l'édition*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018.

2. « *#aestheticbooks* », TikTok, <https://www.tiktok.com/tag/aestheticbooks> (consulté le 13 février 2023) et « *#collectorseditionbook* », TikTok, <https://www.tiktok.com/tag/collectorseditionbook> (consulté le 13 février 2023).

l'autrice espère, dans un futur proche, la « reconnaissance [...] d'un véritable statut d'auteur »... Un terrain qui semble aujourd'hui menacé par la génération d'images par intelligence artificielle. En effet, certains artistes créateurs de couverture emploient déjà cet objet comme un outil dans l'acte de création, comme Andrejs Pidjass pour qui le programme *MidJourney*³, dans le cadre de son travail sur le livre *Lightlark* paru aux éditions Lumen, est le « point de départ [du] processus créatif » à la suite duquel a lieu « le gros du travail »⁴. D'autres éditeurs, comme Michel Lafon, ont déjà pris part à ce qu'ils nomment une « expérimentation » avec l'intelligence artificielle : ainsi, la couverture du livre *Poster Girl*, paru en novembre 2022, a été entièrement générée par *MidJourney*.



Figure 3. Veronica Roth, *Poster Girl*, Paris, Michel Lafon, 2022.

La pratique est déjà perçue comme une menace bien réelle pour le métier d'illustrateur : trois

d'entre eux ont en effet attaqué en justice l'entreprise *MidJourney* pour une violation de *copyright* « liées à l'usage sans licence de travaux créatifs dans le but de développer du contenu généré par intelligence artificielle »⁵. Si l'éditrice Elsa Lafon relie la génération d'image par celle-ci à d'autres innovations technologiques qui ont bouleversé l'histoire de la création comme « la peinture à l'huile ou la photographie »⁶, reste à voir si les métamorphoses découlant d'un tel phénomène se feront dans le respect ou au détriment d'une profession dont Clémence Imbert a décrit l'histoire et les évolutions avec tant d'enthousiasme.

VICTOR KRYWICKI

LECTURES D'ÉVÉNEMENTS

SORCIÈRES. D'APRÈS L'ESSAI DE MONA CHOLLET.
Du 15 juin au 17 juin 2023, Théâtre de la Croix-Rousse, Nuits de Fourvière.

Il y a de ces spectacles qui savent mettre en lumière un texte. Ou plutôt la puissance d'un texte. Du jeudi 15 juin au samedi 17 juin 2023, le Théâtre de la Croix-Rousse de Lyon accueillait, dans le cadre des Nuits de Fourvière, le spectacle *Sorcières*, d'après l'essai de Mona Chollet, paru en 2018⁷. On doit ce spectacle, mêlant musiques toniques et lectures, au collectif *À Définir Dans Un Futur Proche*, fondé par Élodie Demy, Mélissa Phulpin et Géraldine Sarratia, et dont le but est de faire « se rencontrer et collaborer des artistes (chanteuses, actrices, écrivaines, danseuses, plasticiennes...) d'horizons et de profils différents »⁸. Il propose ici une

5. « Sarah Andersen, Kelly McKernan and Karla Ortiz file class action suit against Stability AI, MidJourney and DeviantArt », Creative Industry News, <https://creativeindustriesnews.com/2023/01/sarah-andersen-kelly-mckernan-and-karla-ortiz-file-class-action-suit-against-stability-ai-midjourney-and-deviantart/> (consulté le 13 février 2023), nous traduisons. Il est en effet possible de donner la consigne à *MidJourney*, parmi les mots-clés employés pour générer toute image, d'explicitement « imiter » le style d'un artiste.

6. « « L'intelligence artificielle représente de nouvelles façons de créer », Actualité, <https://actualite.com/article/109362/interviews/l-intelligence-artificielle-represente-de-nouvelles-facons-de-creeer?fbclid=IwAR3edVnYKMx0JI--rgymjGD0DqUhm633biYIMHiEt6qtJlon-Opkaab0g> (consulté le 13 février 2023).

7. Chollet Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

8. Site d'Alias production. En ligne : ~:text=A%20d%C3%A9finir%20dans%20un%20futur,horizons%20et%20de%20profils%20diff%C3%A9rents"><https://alias-production.fr/artistes/a-definir-dans-un-futur-proche/#~:text=A%20d%C3%A9finir%20dans%20un%20futur,horizons%20et%20de%20profils%20diff%C3%A9rents> (Consulté le 28/08/2023).

3. Le programme fonctionne par l'interprétation de mots-clés sur la base desquels une intelligence artificielle génère une image.

4. « La couverture de *Lightlark* », Twitter, <https://twitter.com/LumenEditions/status/1622271321060024320?t=eCBc1MxT8xdUEQhCJcxyw&s=19&fbclid=IwAR22oJUIQAYnJJk8xMdOQarZUxmIgatWVvNph6QeSxyq0dF7gmXw7GMP8> (consulté le 13 février 2023).