

LITTÉRATURE,  
COUVERTURE & SIGNATURE  
GRAPHIQUE

*Faire une couverture c'est toujours faire  
d'après d'autres couvertures*<sup>1</sup>.

Le XIX<sup>e</sup> siècle et ses progrès marquent un tournant majeur dans le monde de l'édition française : d'une part avec l'alphabétisation progressive de la population<sup>2</sup>, et d'autre part avec la transformation des

I

s.n, « L'arbre qui cache la pomme »,  
in *You Can't Judge a Book by Looking at the Cover*, Lyon,  
Catalogue de la biennale *Exemplaires* 2017, Master Design  
Graphique de l'Ensba Lyon, 2017, p. 3.

2

Armando Petrucci, « Lire pour lire :  
un avenir pour la lecture », dans Guglielmo Cavallo  
et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture  
dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 431-457.

procédés de fabrication du livre. Toutes les étapes de la production sont impactées par l'évolution des moyens de production. La presse mécanique remplace la presse à bras. Le papier est dorénavant fabriqué mécaniquement et le bois, plus rapide à transformer et moins rare, se substitue au chiffon, utilisé jusqu'alors. Les textes sont imprimés sur des bobines de papier, et non plus sur des feuilles<sup>3</sup>. La lithographie à grande échelle permet une reproduction rapide des images et les pratiques artisanales disparaissent progressivement au profit d'une industrie nécessitant la mobilisation de capitaux importants<sup>4</sup>. C'est le début de l'âge d'or du livre<sup>5</sup>. Les livres religieux laissent place à la science et au roman<sup>6</sup>. Il est désormais produit à grande échelle pour un public de plus en plus large<sup>7</sup>. On voit alors apparaître de grandes maisons d'édition présentes dans tous les domaines. On recherche le livre à grand succès à travers des livres de plus en plus divers. C'est à cette époque, que l'un des acteurs majeurs de l'édition fait son apparition : l'éditeur<sup>8</sup>. Il joue un rôle moteur dans le changement lié à l'entrée du livre dans un nouveau régime typographique. Il prend au cours du temps, un rôle de plus en plus important et devient celui qui unit les activités de production du livre en assurant un rôle commercial mais aussi en endossant un rôle culturel et intellectuel<sup>9</sup>. C'est lui qui décide, par son aura symbolique, la conception et la valeur littéraire. Il donne une valeur hiérarchique aux ouvrages qu'il décide de publier en y apposant sa marque. Pour se faire, il va faire usage de

la collection. Cette dernière va apporter une cohérence esthétique et intellectuelle à la production d'un éditeur et ainsi la mettre en avant.

La collection a apporté le principe de l'objet industriel normalisé<sup>10</sup> dans le monde de l'édition.

3

s.n, *Histoire du livre*, service Qualité Innovation de la Bibliothèque Municipale de Nantes, 2014,  
[https://bm.nantes.fr/files/live/sites/bm/files/PDF/pdf\\_espace%20pedago/HistoireDuLivre\\_enseignant\\_def.pdf](https://bm.nantes.fr/files/live/sites/bm/files/PDF/pdf_espace%20pedago/HistoireDuLivre_enseignant_def.pdf).

4

Ève Netchine, *BNF – l'aventure du livre – Arrêt sur – Le livre à l'ère industriel – Nouveaux procédés de fabrications*  
<https://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/livre-industriel/o2.html>.

5

Armando Petrucci, *op. cit.*

6

Jean-Yves Mollier, « Le livre apprivoisé », dans Olivier Deloignon (dir.), *D'encre et de papier, une histoire du livre imprimé*, Paris, Imprimerie nationale éditions, Arles, Actes Sud, 2021, p. 267-379.

7

Stéphanie Moors, *Dossier: Détours par la première de couverture – Karoo*, 16 novembre 2020  
<https://karoo.me/dossier/detours-par-la-premiere-de-couverture>.

8

Jean-Yves Mollier, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, Le Seuil, 1999.

9

Stéphanie Moors, *op.cit.*

10

Virginie Meyer, *Georges Charpentier (1846–1905): figure d'éditeur*, Rapport d'étape, Villeurbanne, ENSSIB - École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005.

Elle doit établir un ensemble cohérent par sa présentation avec des signes matériels distinctifs comme la couverture, qui doit permettre au lecteur de la repérer rapidement. La collection représente auprès du public, l'image de marque d'une maison d'édition. Elle cumule ainsi différents enjeux comme la structuration des disciplines mais doit aussi, à travers ses choix notamment esthétiques, refléter la dimension idéologique de l'éditeur. C'est pourquoi certains traits visuels et matériels vont être interprétés comme des signes de légitimité et d'autres comme des signaux de littérature de peu de valeur, destinés au grand public<sup>11</sup>.

Féru(e) d'éditions sous toutes ses formes depuis que j'ai mis un pied dans le monde du graphisme et aimant lire depuis mon enfance, j'ai été naturellement attirée par l'aspect des couvertures des nouvelles maisons d'édition comme Monsieur Toussaint Louverture [25, 26 et 28<sup>12</sup>] ou Cent Page [29 et 30]. J'ai fini par m'intéresser à la notion de collection, qu'est-ce qui la définit et quels sont les invariants graphiques qui constituent son identité et sont nécessaires à sa reconnaissance. C'est un sujet particulier à la France, dû à son fort attachement à la littérature et aux librairies où la collection prend tout son rôle. Ce rapport propre à l'éditeur et à la collection, implique une dimension idéologique qui va jouer sur les formes graphiques que va prendre cette dernière. En regardant de plus près les rayons des librairies et les livres les plus vendus en France, j'ai constaté qu'on pouvait très vite les classer en deux

catégories : d'un côté des livres sobres sans éléments figuratifs et de l'autre des livres colorés, plus audacieux, avec des choix de fabrications plus marqués. Chacune d'elle ayant été initiée par une collection qui a marqué le graphisme en France. D'une part, la collection *Blanche* de Gallimard [2, 3 et 4], remarquable pour sa sobriété, sa rigueur et son minimalisme, a défini une norme de la littérature dite d'exigence et occupé le paysage littéraire pendant des décennies. Et de l'autre, le Club Français du Livre de Pierre Faucheux [19] qui tend vers une politique du livre unique, en s'adaptant à son contenu grâce à des jeux typographiques divers. Il ouvre la voie au livre illustré en France et influence encore aujourd'hui les nouvelles maisons d'édition.

De nombreuses interrogations me sont alors venues en tête. Comment et pourquoi une norme des couvertures littéraires s'est installée et a dominé le marché du livre ? Pourquoi avoir mis en avant autant de blancheur et de sobriété ? Pourquoi a-t-on si longtemps refusé le livre illustré ? Comment les nouvelles couvertures peuvent-elles jouer de ses codes et s'en détacher ? Pour répondre à ses questions, il me faudra aborder le sujet de la sacralité de l'exigence littéraire en France. La volonté de faire parler les couvertures est contemporaine. J'évoquerai donc l'origine du livre broché et des premières

11

Stéphanie Moors, *op.cit.*

12

Disponible sous forme de cartes fournies avec cette édition.

couvertures qui ont émergé. Cette apparition de la couverture devient vite primordiale pour les éditeurs : une maison d'édition est censée incarner une certaine image de la littérature. Elle lui permet d'attirer les auteurs qui lui correspondent et sonne comme un gage de qualité auprès du public. L'exemple le plus marquant est celui de la *Blanche* de Gallimard qui parvient à incarner l'exigence de sa maison à travers sa sobriété. Elle servira de valeur de référence pour de nombreuses autres maisons d'édition. Pour le montrer, j'étudierais l'évolution des formes des éditions de Minuit, du Seuil, Grasset, Albin Michel, Mercure de France, Stock et P.O.L. Ces dernières ont construit leur ligne éditoriale autour d'une littérature d'exigence et font partie des maisons qui remportent le plus de prix littéraires. Cette étude fera suite à celle déjà engagée par Jean-Marie Courant et John Morgan au sujet de la *Blanche*. J'aborderai, par la suite, l'arrivée du livre illustré en France à travers le livre de poche qui vient mettre à mal la sacralité littéraire française dans les années 70. On vise alors un livre accessible à plus de monde et donc mieux vendu. C'est un débat et des choix marketing qui vont alors s'engager. D'une part, on tient à préserver cet esprit français lié à la littérature et d'un autre côté, cette sacralité peut faire peur et décourager de potentiels acheteurs. Il va alors émerger de nouvelles maisons d'édition et de nouvelles identités désireuses d'incarner plus d'accessibilité. Elles vont se nourrir de différentes références, à la recherche d'un compromis entre la sobriété française de la littérature

et le livre illustré plus unique. Pour cela, j'ai choisi d'étudier des maisons d'édition qui incarnent le plus ce changement et proposent chacune à leur façon, une nouvelle vision des couvertures littéraires. Je parlerai donc des éditions Actes Sud, le Tripode Attila, Zulma, Monsieur Toussaint Louverture, Sabine Wespieser et Cent Page.

Ce mémoire n'aura pas pour objectif d'être exhaustif. Il existe une multitude d'autres maisons d'édition qui aurait pu servir d'exemple et ne pouvant pas tout traiter j'ai choisi celles qui me semblaient les plus pertinentes à analyser pour appuyer mon propos. Cette étude se cantonnera, par ailleurs, à la France pour aborder comment son rapport sociologique au livre et son histoire littéraire ont influencé et créé une scission dans son champ littéraire mais aussi tenu longtemps à l'écart la France des expérimentations graphiques qui ont eu lieu en Europe. Quant aux titres choisis pour l'iconographie, ils résultent d'abord d'un choix économique : ils sont issus de ma bibliothèque, de celle de mes proches ou ont été trouvé en brocante ou chez Emmaüs à bas coûts.



SOBRIÉTÉ  
ET SACRALITÉ  
LITTÉRAIRE



## LES DÉBUTS DE LA COUVERTURE

La couverture imprimée dite typographique apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'impose suite à la Monarchie de Juillet<sup>13</sup>. Trois types de livres étaient alors vendus : le livre relié, le livre cartonné et le livre broché. Le plus souvent, le livre broché pouvait s'acquérir en « blanc » sous une couverture de papier muette<sup>14</sup>. C'est cette version qui recevra progressivement les éléments aboutissant à la couverture imprimée moderne. Certains livres brochés, dans l'attente d'être reliés, ont longtemps été enveloppés dans des papiers à motifs dit papier

13

Nicolas Petit, « Aux origines de la couverture moderne »,  
Master Design Graphique de l'Ensba Lyon, *op. cit.*

14

*Ibid.*

dominoté qui représentaient principalement des motifs géométriques ou floraux<sup>15</sup>.

Élément récent dans le monde éditorial, la couverture ne comprend au départ que le titre de l'ouvrage avant de progressivement intégrer les informations habituellement contenues sur la page de titre comme le nom de l'auteur et la marque de l'éditeur. À l'origine de la couverture imprimée, on retrouve des étiquettes collées sur les « blancs », des livrets de présentation de fonderie typographique ou encore des fascicules destinés à des annonces publicitaires ou éphémères<sup>16</sup>. Fournier le Jeune, fondateur de caractère, est l'un des premiers à proposer des couvertures brochées, alors présentées sur papier jaune et décorées de filets, fleurons, guirlandes et frise de grecque. Ses motifs cherchent encore à évoquer les couvertures et reliures dites nobles, à l'exception d'un motif fréquent : le buste en médaillon<sup>17</sup>. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on pense à des couvertures muettes nommées « enveloppes » qui pouvaient contenir un texte à caractère éphémère pour de la publicité ou une excuse pour un retard de livraison<sup>18</sup>. L'apparition du titre marque une évolution vers une couverture personnalisée. La couverture imprimée va finalement se développer à partir du modèle sobre et modeste des étiquettes de titre et de tomaison. Puis, peu à peu, on va prendre l'habitude de reproduire la page de titre sur la page de couverture.

Le modèle est établi par la Bibliothèque Charpentier [I] qui crée un nouveau format en 1838<sup>19</sup>, reconnu comme élégant, commode et

portatif; qui sera ensuite repris par les éditeurs Louis Hachette et Michel Levy donnant ainsi naissance à la « révolution Charpentier<sup>20</sup> ». Cette dernière normalise ce nouveau format, destiné à des collections de littérature. Appelé in-18° anglais dit Jésus, il correspond au fait qu'une feuille est pliée en 18 feuillets de tailles égales, soit un format de 11,5 × 18,5 cm<sup>21</sup>. C'est à cette époque, que la couleur des collections de ces bibliothèques devient un moyen de distinguer une série ou un genre, et où le jaune s'impose à l'unanimité comme la couleur du roman<sup>22</sup>. La couverture est alors imprimée sur un mince papier de couleur jaune claire et ornée d'un simple encadrement de filets parfois accompagné de fleurons. Au premier plan, se distingue le titre,

15

Catherine Peoc'h, *Coups de projecteur -  
Les papiers dominotés* – ROSALIS, s.d,  
[https://rosalis.bibliotheque.toulouse.fr/rosalis/fr/content/  
coups-de-projecteur-les-papiers-dominotes](https://rosalis.bibliotheque.toulouse.fr/rosalis/fr/content/coups-de-projecteur-les-papiers-dominotes).

16

*Ibid.*

17

*Ibid.*

18

*Ibid.*

15

Ève Netchine, *op.cit* - *Le livre à l'ère industrielle*.

20

Jean-Yves Mollier, « Le livre apprivoisé », *op.cit.*

21

*Ibid.*

22

*Ibid.*

[I]

Alberic Cahuet,  
*Mademoiselle de Milly*,  
Bibliothèque  
Charpentier, 1928.

ALBERIC CAHUET

MADemoISELLE  
DE MILLY

— ROMAN —

SIX VINGT-DEUX MILLE

PARIS  
BIBLIOTHÈQUE-CARPENTIER  
107, RUE DE LA HARPE, 107  
1879

l'auteur et l'éditeur, seul l'encadrement différencie la couverture de la page de titre. Les traits horizontaux qui ornent le dos viennent faire référence à la reliure, on y retrouve l'auteur, le prix et la date<sup>23</sup>. La quatrième de couverture restera longtemps vierge avant de servir à promouvoir les publications de l'éditeur et ce n'est qu'au xx<sup>e</sup> siècle qu'apparaît un court texte promotionnel<sup>24</sup>.

Le livre broché, peu coûteux, devient le livre bon marché et se répand facilement. Les éditeurs renoncent à une politique du livre à prix élevé<sup>25</sup> et on abandonne progressivement la couverture en cuir et le dos cousu<sup>26</sup>. On recherche la rationalité économique et l'optimisation du capital. Le prix du livre se divise par quatre en comparaison au livre du cabinet de lecture de l'époque. En quinze ans, le livre français aura vu son prix divisé par quinze, ce qui ne s'était encore jamais produit avant cette époque<sup>27</sup>. Il convient alors de rendre la couverture plus attrayante et informative. La première de couverture va alors rapidement apparaître comme un espace qui revêt d'une grande importance. Elle est la première partie du livre avec lequel le lecteur entre en contact. Elle devient un objet de communication en jouant le rôle de panneau publicitaire, il s'y compose un code que le lecteur est capable de déchiffrer. La couverture prend ainsi le rôle de vitrine de l'éditeur<sup>28</sup>. C'est un espace qui canalise différents enjeux dont l'un d'eux est de créer à l'aide de codes visuels un pacte de lecture, un code apte à indiquer un genre littéraire, et par la répétition, apte à faciliter

le repérage d'une collection. Selon Gérard Genette, théoricien de la littérature française, le livre en tant qu'objet parle du texte avant que le livre ne parle au lecteur<sup>29</sup>. Il fait ainsi référence au fait que chaque texte s'accompagne d'autres éléments : verbaux, iconiques et plastiques qui constituent la forme du livre, également appelé le paratexte « ce par quoi se fait le livre ». C'est pourquoi le travail typographique de la première de couverture va devenir une préoccupation majeure, il est comme une signature. Pour Charlotte Ruffault, ancienne directrice du secteur roman chez Hachette, *une couverture émet un message par la typographie et par l'image autant que par le contenu du visuel et le titre*<sup>30</sup>. Ainsi le livre illustré va vite désigner une littérature plus populaire, destiné à un public plus large et qui pourra paraître comme un manque d'ambition littéraire.

23

Nicolas Petit, *op. cit.*

24

*Ibid.*

25

Ève Netchine, *op.cit.*

26

s.n, *Histoire du livre, op.cit.*

27

Jean-Yves Mollier, *op. cit.*

28

Stéphanie Moors, *op.cit.*

29

*Ibid.*

30

Geneviève Chaudoye, *Graphisme & édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2010.

L'illustration est apparue dans les livres dès le xv<sup>e</sup> siècle et était adressé à l'origine à un public illettré<sup>31</sup>. Comme le dit Breydenbach dans *Perigrinationes: L'écriture parle à la raison et les figures d'adressent à la vue*<sup>32</sup>, texte et image ne nécessitent pas les mêmes facultés. Une réputation qui suivra le livre illustré jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle où l'illustration est principalement utilisées sous forme de vignette dans les librairies romantiques avant de devenir un espace d'expression autonome inspiré des frontispices<sup>33</sup>.

L'émergence des couvertures illustrés et son accès au grand public entraînera par contrecoup la légitimation ou non de certaines formes de littérature et par extension de certaines formes de couverture.

DE LA SACRALITÉ DE LA LITTÉRATURE  
À LA SACRALITÉ DE L'ÉDITEUR

C'est vers 1815 que le roman devient l'expression littéraire de la société bourgeoise<sup>34</sup> suite à son accession au pouvoir après la Révolution française<sup>35</sup>. D'après Paul Bénichou dans *Le Sacre de l'écrivain, 1750–1830* c'est l'émancipation de la littérature face à l'autorité de la religion et ainsi sa substitution. Les écrivains deviennent ainsi des héros que l'on

31

Olivier Deloignon, « Le livre expérimenté »,  
dans Olivier Deloignon (dir.), *op.cit.*, p. 3-136.

32

*Ibid.*

33

Nicolas Petit, *op. cit.*

34

Armando Petrucci, *op. cit.*

35

Stéphanie Moors, *op.cit.*

souhaite sacraliser<sup>36</sup>. La littérature va donc tendre à s'instituer soit par définition à devenir un ensemble de normes qui définit une légitimité et qui se manifeste à travers une charte ou un code<sup>37</sup>. Selon Pierre Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, le champ littéraire se définit comme un espace de lutte de pouvoir où l'on peut distinguer deux types de productions<sup>38</sup>. D'un côté, la production dite restreinte qui recherche la consécration institutionnelle, avec un capital économique faible contrairement à son capital symbolique élevé, synonyme de légitimité. D'un autre, la grande production qui recherche le profit économique à court terme avec un objet de consommation tourné vers la satisfaction du grand public et qui retombera rapidement à l'état d'objet matériel. On recherche alors le crédit symbolique et la qualité sociale du public afin de s'inscrire dans le champ intellectuel dans un marché où le succès commercial est synonyme de discrédit et de vulgarité<sup>39</sup>. Le champ littéraire va ainsi développer ses propres normes et instaurer une hiérarchie entre les pratiques. La production restreinte qui domine le champ va alors imposer ses valeurs à travers des instances de légitimation. Ces dernières permettent la consécration de certaines formes et énoncent ainsi ce qu'est la légitimité littéraire<sup>40</sup>.

La France est une « nation littéraire<sup>41</sup> » où sa production agit comme un support privilégié de son expression intellectuelle. L'édition française bénéficie d'un rayonnement national et international. Autre que la sacralisation du texte, il y a aussi

une sacralisation de l'éditeur. Les éditeurs, portés par leurs auras symboliques, ont le devoir de transmettre des valeurs intellectuelles et artistiques mais aussi d'en assurer la continuité<sup>42</sup>. Un auteur choisit de se mettre sous l'égide d'un éditeur, en particulier en fonction de sa politique éditoriale. C'est pour lui, une marque de légitimité au sein du champ littéraire. Le livre, produit de l'éditeur, porte sa marque. Il est la manifestation matérielle du pouvoir symbolique de ce dernier. La légitimité qu'il exerce rejaille sur sa forme, ainsi cette absence de fioritures sur les couvertures de livres résulte d'une logique de sacralisation, très française de la littérature. Un livre n'est donc pas censé être beau. Selon Charlotte Brossier,

36

Charlotte Pudlowski, *Pourquoi en France les couvertures de livres sont-elles si sobres?* Slate.fr, 24 mars 2013, <https://www.slate.fr/story/69737/pourquoi-france-couvertures-livres-sobres>.

37

Stéphanie Moors, *op.cit.*

38

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1998, « Le marché des biens symboliques ».

39

Pierre Bourdieu, *op.cit.*, « L'émergence d'une structure dualiste ».

40

*Ibid.*

41

Pascal Fouché, *L'édition française: depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998.

42

Stéphanie Moors, *op.cit.*

directrice commerciale chez Stock, *il y a quelque chose d'assez français dans le rapport à la littérature qui veut qu'elle se suffise à elle-même, que l'on n'achète pas les livres pour leur couverture*<sup>43</sup>. C'est également ce que souligne Jean-Yves Mollier, historien de l'édition : *Cette sobriété des couvertures est en effet une marque de fabrique française*. Il ajoute : *Il y a toujours eu une grande réticence de la part des auteurs français à voir leurs livres illustrés, déjà au XIX<sup>e</sup> siècle. Hugo par exemple s'y opposait le plus souvent, alors que lui-même peignait, qu'il aimait les images*<sup>44</sup>. Les librairies ont toujours été très présentes en France ce qui explique le rapport particulier que nous avons avec les couvertures. D'après Benoît Berthou : *Dans une librairie traditionnelle, vous êtes dans la sobriété, et on laisse au libraire le choix de prescrire. Cela n'a rien à voir avec la grande distribution où les livres sont parmi d'autres produits, et doivent davantage attirer l'œil du lecteur*<sup>45</sup>. Il ajoute que la France est *un pays d'éditeurs, c'est pour ça aussi que les collections sont si identifiées visuellement. [...] Nos éditeurs se sont d'emblée inscrits dans le savoir, le domaine intellectuel. [...] Ils ont donc une place et un crédit extrêmement importants en France*<sup>46</sup>. Ce qui est révélateur de la notoriété et de l'impact que les éditeurs ont sur le champ littéraire et pourquoi l'identité d'un livre se fixe sur les collections en France<sup>47</sup>. L'apparence d'un ouvrage constitue en premier lieu, l'identité formelle de ce dernier. Le lecteur repère d'abord la collection dans laquelle est publié le livre avant de s'intéresser au visuel. On peut alors considérer

que celui-ci n'a pas forcément de connotations sur la qualité littéraire du livre mais explicite plus ou moins son contenu. La couverture apparaît alors comme un discours de l'éditeur. Son traitement et les choix opérés révèlent une conception particulière de la littérature et participent à forger la signature graphique de l'éditeur.

43

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

44

*Ibid.*

45

*Ibid.*

46

*Ibid.*

47

Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, mémoire, Toulouse, 2014, université de Toulouse II Jean Jaurès, 2014, p. 6.



## LA BLANCHE, UN MODÈLE DE SOBRIÉTÉ ET D'EXIGENCE

C'est à cette période clé du début de la couverture, au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, que les éditeurs prennent une grande importance dans le champ littéraire français et où la maison Gallimard va se démarquer. Tandis que d'un côté se développent des collections aux couleurs criardes et aux couvertures illustrées, cette dernière va proposer une collection d'une sobriété exemplaire. Elle crée ainsi un clivage entre la couverture illustrée, marquage de littérature populaire et la couverture sobre, synonyme de littérature élitiste<sup>48</sup>.

La place de Gallimard dans le paysage culturel français trouve son origine dans la ligne éditoriale

48  
*Ibid.*

que la maison s'est fixée dès sa création. L'héritière de La Nouvelle Revue Française (NRF) reprend sa vocation et son objectif d'origine : publier une littérature exigeante, qui cultive la nouveauté tout en restant dans le classicisme<sup>49</sup>. Avec le Mercure de France et la Revue Blanche, la NRF se place en rupture avec la conception du livre industriel qui mènera plus tard au livre de poche<sup>50</sup>. Mais la NRF sera loin d'être la première à adopter une couverture sobre dans les tons blancs et crèmes. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la tendance est à l'aplat de couleur, une pour chaque éditeur, ce qui nous le verrons plus tard, n'a pas totalement changé. Ce qui permet à la NRF de se distinguer, c'est la volonté sans faille de l'un de ses créateurs : André Gide. Ce dernier veut tout contrôler, jusqu'à ramener le papier lui-même. Pour lui, il faut tout maîtriser, *la forme des volumes comme la pureté des phrases*<sup>51</sup>. André Gide soutient l'idée d'une littérature épurée et sans fioriture dans l'optique d'assainir le roman<sup>52</sup>. Il désire mettre en avant le fond des ouvrages en s'adressant à une élite de lecteur. La maison attire alors à elle les auteurs qui constituent les grands noms de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle issus de courants divers d'écritures. La griffe blanche de Gallimard devient alors *la plus prestigieuse des parures littéraires*<sup>53</sup>. La sobriété de la couverture était déjà signe d'exigence, mais combinée aux succès de la maison, cette dernière devient véritablement une instance de légitimation. Elle s'impose dès la fin de la première guerre mondiale comme une référence de la littérature française<sup>54</sup>.

Elle devient ainsi le graal pour les écrivains et l'incarnation de la littérature authentique.

La *Blanche* s'est imposée en prenant à revers le marché du livre en refusant catégoriquement un traitement décoratif au profit d'une lisibilité intacte. Elle choisit plutôt le minimalisme et la rigueur en privilégiant une unité typographique, une pureté dans le fond et la forme grâce à une composition sobre. C'est ainsi qu'est née la fameuse collection *Blanche*, dont la première maquette est créée par l'éditeur Verbeke à Bruges en 1908<sup>55</sup>. Pour atteindre une lisibilité parfaite, elle se pare d'une couverture blanche puis crème qui se démarque du papier jaune de mauvaise qualité alors dominant dans les librairies. Le blanc est synonyme d'uniformité et de

49

Stéphanie Moors, *op.cit.*

50

Jean-Yves Mollier, « Le livre apprivoisé », *op.cit.*

51

Olivier Bessard-Banquy, *La fabrique du livre, L'édition littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 43.

52

*Ibid.*

53

Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'édition littéraire aujourd'hui*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 152.

54

*Ibid.*

55

s.n, *Blanche - Site Gallimard*, 2016,  
[https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcencode\)/116029](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcencode)/116029).

neutralité. Le titre et le texte de la quatrième suffisent à identifier un ouvrage. Notre attention se porte alors sur le contenu, plutôt que sur la forme, ce qui aide à placer les auteurs sur un pied d'égalité, rendant l'utilisation de toute illustration superflue. Selon André Gide, ces dernières polluent la lecture de la couverture et empêchent le lecteur de laisser libre cours à son imagination avant de découvrir un livre. Cela reflète la volonté de neutralité et de renouveau désiré par ce dernier. Il désire travailler la forme du livre de manière à conditionner sa perception. Il charge Jean Schlumberger de dessiner le monogramme « nrf ». Avec ce dernier la maison s'inscrit dans une longue tradition française d'imprimerie et de lettres<sup>56</sup>. La *Blanche* réemploie au début la typographie elzévirienne de la NRF avant d'adopter une didone en 1921<sup>57</sup>. Ces choix typographiques renforcent la position prestigieuse recherchée par la maison d'édition. Les Didots sont des typographies néoclassiques associées à l'imprimerie royale. Descendantes du Grandjean, le romain du roi, elles évoquent par leurs formes rigoureuses et austères, le savoir, l'intelligence et la raison<sup>58</sup>. Les couvertures de la *Blanche* bien que semblables à celles de la NRF par ses deux couleurs : noir et rouge, se distingue de cette dernière par un cadre à filet noir et un double filet rouge. Le titre est en majuscule centré et on préfère l'italique pour l'auteur, tandis qu'un court filet horizontal vient séparer le nom de l'écrivain du titre. Au dos, les mentions imprimées en deux couleurs sont séparées par d'autres

filets horizontaux. Cette composition et cette structure recherche la pureté et la rigueur grâce à la linéarité du cadre, son fond clair et son organisation spatiale. Elles sont les fondements d'une couverture classique : lumineuse et sans fioritures avec des éléments hiérarchisés et réguliers, favorisant ainsi la lisibilité des formes.

La maquette de la *Blanche* connaîtra de subtiles variations tout au long de son histoire notamment grâce aux progrès techniques et à l'évolution interne des Éditions. *La Blanche dans sa forme stabilisée est comme le fruit d'une lente sédimentation*<sup>59</sup>. C'est ce qu'affirme Jean-Marie Courant, l'auteur avec John Morgan d'une étude sur la *Blanche*. Cette dernière, qui s'intitule *La Blanche ou l'Oubli*, en référence à un titre d'Aragon, a pour but de schématiser l'évolution des couvertures. Pour cela, ils réuniront plus de 400 exemplaires afin d'en étudier la typographie, la couleur des éléments, l'agencement, le format, le contenu et la couleur du papier. Ils observent certains invariants comme la couleur blanc cassé de la

56

*Ibid.*

57

s.n, *Blanche* - Site Gallimard, *op.cit.*

58

Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, « La France et la famille Didot ».

59

Cnap - Centre national des arts plastiques,  
*Intervention de Jean-Marie Courant, Journée d'étude en design graphique et en typographie - 2016*, YouTube, juin 2017,  
<https://www.youtube.com/watch?v=SuvnjfcmCX4>.

couverture, les couleurs rouge et noir et le cadre. Ils participent également à identifier quatre périodes du développement de la *Blanche*<sup>60</sup>. La première est celle de la Nouvelle Revue Française, de 1911 à 1921. Cette première forme de la *Blanche* est stable, toujours imprimée dans la même typographie et par le même imprimeur : Verbeke. La deuxième période, beaucoup plus instable [2], s'étend jusqu'en 1960 et marque l'émancipation de la maison d'édition par rapport à la revue. Gallimard diversifie ses activités, la *Blanche* couvrira l'ensemble du catalogue général jusqu'en 1948 où la maison la considéra alors comme une collection à part entière. Le filet horizontal entre l'auteur et le titre disparaît avec le temps et la collection connaît des formes typographiques variables pendant des années. Cette instabilité peut s'expliquer par la diversification de la maison mais aussi par le grand nombre d'imprimeurs différents chargés de la conception de la couverture. En 1961, Massin devient le directeur artistique de la collection et la *Blanche* se stabilise enfin [3] avec une didonne grasse et serrée. Sous son impulsion, le monogramme évolue en étant composé avec une didone italique<sup>61</sup>. Les filets noirs et rouges sont prolongés dans le dos et les premiers résumés en quatrième de couverture font leur apparition dans les années 50. Dans les années 80, on verra l'apparition d'un papier satiné *Kromekote* moins salissant qui sera abandonné rapidement pour le papier mat que l'on connaît aujourd'hui<sup>62</sup>. En 1989, arrive la forme stabilisée encore d'actualité de nos jours [4]. La typographie

utilisée est remplacée par un équivalent numérique. Différents formats sont adoptés au cours du temps : la couronne (11,8 × 18,5 cm), le soleil (14 × 20,5 cm), 15 × 21,5 cm et enfin 18,5 × 21,5 cm. Le cadre rouge et noir, quant à lui, a subi de légers changements avec le temps mais conserve sa place<sup>63</sup>. Les filets rouges et noirs s'étendent également au dos de la couverture à la fois en référence au cadre de la première de couverture mais aussi, comme évoqué plus tôt, en rappel à la reliure cousue.

La *Blanche* de Gallimard s'inscrit alors avec certitude dans une prestigieuse tradition littéraire. Bien que plusieurs éditeurs disposent de collections blanches, celle de Gallimard parvient à se distinguer par sa remarquable force évocatrice. Elle agit comme la synthèse du patrimoine éditorial et typographique français. Elle exprime la sacralité qu'on lui accorde jusqu'à sa forme matérielle. Le site de l'éditeur ne manque pas de le rappeler en mettant toujours en avant son catalogue historique et les grands noms qui composent son fond. Il maintient ainsi son statut de référence dans la littérature<sup>64</sup>. La référence

60

*Ibid.*

61

*Ibid.*

62

Camille Zammit, *op. cit.*, p.14.

63

*Ibid.*

64

Stéphanie Moors, *op.cit.*

[2]

Roger Vailland,  
*La loi*, Gallimard,  
1957.

ROGER VAILLAND

# LA LOI

FEMME

*ny*

GALEIMARD

[3]

Anna Langfus,  
*Les Bagages de sable*,  
Gallimard, 1962.

ANNA LANGFUS

**Les bagages  
de sable**

ROMAN

*rf*

GALLIMARD

[4]

Marie NDiaye,  
*La vengeance m'appartient*,  
Gallimard, 2021.

MARIE NDIAYE

**La vengeance  
m'appartient**

TOMAN

*urf*

GALLIMARD

a pris tellement d'ampleur qu'il est désormais courant de parler de « littérature blanche » comme un style à part entière. La maquette reste bridée par sa rigueur et son exigence quasi immuable. La plupart de ses changements tendront vers l'épure. On veut faire de plus de place au blanc du fond qui fait l'identité de la collection<sup>65</sup>. Le cadre, par exemple, reflète la permanence et la cohérence la signature graphique de la *Blanche*. Il assure un repère fiable pour le lecteur tout comme le monogramme « nrf » qui fait office de logotype. La *Blanche* n'a pas inventé la sobriété comme signe d'exigence littéraire. Mais avec le temps, son succès et sa permanence, cette collection s'est imposée comme un vrai parangon des formes de littératures d'exigences. Et sa couverture est devenue un archétype de ce que doit être une collection littéraire.

## UNE VALEUR DE RÉFÉRENCE CHEZ LES AUTRES ÉDITEURS

La *Blanche* a popularisé la sobriété comme signe d'exigence littéraire mais elle n'est pas son unique représentante. Les éditions Grasset, Albin Michel, Mercure de France et Stock se sont développées en même temps qu'elle. Mais c'est elle qui servira de modèle pour de nombreuses maisons d'édition, qui adoptent rapidement les mêmes traits : un chromatisme sobre, aucune figurativité, un aspect mat et une unicité. Françoise Vignal, chercheuse en histoire de l'édition, parle de l'impact de la collection *Blanche* en ces termes : *Elle a opéré un conditionnement des éditeurs au sujet de ces couvertures. La NRF a été l'un des exemples du renouveau littéraire en France*

*et il y a eu un phénomène d'imitation*<sup>66</sup>. encore aujourd'hui de nouvelles signatures graphiques comme celle de P.O.L s'inspirent d'elle pour évoquer l'exigence littéraire.

## *Minuit*

Les éditions de Minuit sont créées en 1941 à l'initiative de Jean Bruller et Pierre de Lescure. Apparues en pleine occupation allemande, elles sont d'abord célèbres pour leur clandestinité et leur engagement littéraire dans la Résistance. On y retrouve, cachés derrière des pseudonymes, de nombreux écrivains français dont des auteurs parus sous la *Blanche* comme Paul Éluard, Louis Aragon, François Mauriac, John Steinbeck ou encore André Gide<sup>67</sup>. C'est Jérôme Lindon qui en prendra la direction après la guerre et fera de la maison d'édition le pôle des refusés de Gallimard<sup>68</sup>. Malgré l'évolution de son engagement éditorial, les éditions de Minuit restent dans la mémoire collective, un mythe de la Résistance et un symbole de courage et de position<sup>69</sup>. Mais elle est aussi connue comme la représentante du Nouveau Roman, un mouvement littéraire né dans les années 50. Ce dernier rejette les règles du roman classique au profit de nouvelles expériences

66

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

67

Anna Geslin et Sabine Audrerie, *Avec le rachat des Éditions de Minuit, Gallimard hérite d'une histoire de curiosité et d'indépendance*, 2021, <https://www.la-croix.com/Culture/rachat-Editions-Minuit-Gallimard-herite-dune-histoire-curiosite-dindependance-2021-06-24-1201163012>.

68

Pascal Fouché, *op. cit.*

69

Camille Zammit, *op. cit.*, p.19.

littéraires. Il invente de nouvelles techniques narratives comme le rejet du point de vue omniscient, des personnages impersonnels ou encore le refus d'intrigue claire. Encore aujourd'hui, les textes publiés paraissent, dans l'imaginaire collectif, comme une prolongation du Nouveau Roman et l'idée de famille Minuit, instaurée à l'époque, tend à persister<sup>70</sup>.

La couverture des éditions de Minuit [5] se distingue grâce à sa blancheur, assez proche de la collection *Blanche*. Autre ressemblance : la typographie. Minuit utilise également une didone en toutes capitales. La couverture se pare d'un liseré bleu proche du cadre rouge et noir de la maison concurrente. Elle est griffée d'une étoile surplombant un « m » bas-de-casse. L'étoile, symbole de la nuit, combinée à l'initiale de Minuit, permet d'évoquer instantanément la maison d'édition<sup>71</sup>. Créé par Jean Bruller, ce logotype n'est pas sans rappeler le monogramme « nrf » de la *Blanche*. Pour cause, l'organisation spatiale des éléments de la couverture sont remarquablement similaire : dans la partie supérieure, le nom de l'auteur en capitales noires, suivi en dessous, du titre dans un corps plus imposant en capitales colorées qui précède le sous-titre « roman » ; dans la partie inférieure, le logo se distingue et est précédé de la mention de l'éditeur situé en bas de la couverture. Ce qui différencie les deux collections c'est la couleur « bleu minuit » adoptée par la maison d'édition. La couverture des éditions de Minuit connaît très peu de changement depuis l'apparition de sa forme stabilisée au début des années 50. Le seul changement notable

est celui de son format qui passe de 14,5 × 22,5 cm à 13 × 18 cm dans les années 70. La quatrième de couverture, très minimaliste, contient seulement un commentaire sur l'œuvre.

En reprenant ainsi les marqueurs qui constituent la signature graphique de la *Blanche*, les éditions de Minuit marquent leur volonté de transmettre une image de littérature d'exigence. Au propre sens du terme, c'est elle la véritable collection blanche et le style de sa maquette, très repérable, se distingue par une ambition d'élégance<sup>72</sup>. On parle également de son éditeur comme le « mythe Lindon ». Cette appellation fait référence à la grande exigence du personnage et à son physique austère qui correspond à sa personnalité rigoureuse<sup>73</sup>. Tout comme Gallimard, l'austérité de ses couvertures tend à se dégager des éditions dites populaires et met en avant le texte ainsi que les auteurs. Mais l'aspect des couvertures de Minuit est aussi une marque forte de son histoire. La chercheuse Françoise Vignal, parle d'un du premier ouvrage marquant de la maison, le *Silence de la Mer* du résistant Vercors

70

Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle*, Thèse en lettres modernes, Toulouse, Université Toulouse le Mirail, 2012.

71

*Ibid.*

72

*Ibid.*

73

*Ibid.*

[5]

Marguerite Duras,  
*L'Amant*,  
Minuit, 1984  
réédition de 2018.

MARGUERITE DURAS

**L'AMANT**



LES ÉDITIONS DE MINUIT

publié sous le pseudonyme de Jean Bruller<sup>74</sup>, en ces termes : *Il est frappant de voir que la première édition clandestine du Silence de la Mer sèche. Comme si dans la publication de ce livre, il y avait une volonté de perpétuer une tradition que l'occupation allemande ne saurait remettre en cause. Il fallait absolument que la grande littérature française survive, même à travers ses codes graphiques*<sup>75</sup>. D'autre part, on peut avancer que la sobriété et le minimalisme des couvertures est en accord avec le côté sans fioritures prôné par la vague du Nouveau Roman<sup>76</sup>. Les éditions de Minuit sont ainsi un bon exemple de l'impact idéologique de l'éditeur sur l'apparence de la maquette.

Les éditions du Seuil ont été créées juste avant la Seconde Guerre Mondiale par un groupe d'inspiration catholique. Ils jouent un rôle majeur dans la production littéraire française après la guerre. La maison se fera notamment connaître pour ses engagements en faveur de la décolonisation<sup>77</sup>. Le Seuil commence par publier de la littérature française sous la collection *Pierres Vives*<sup>78</sup> [6]. Une collection blanche où, tout comme Gallimard, la couverture est cadrée par un filet coloré mais est également entourée de l'inscription « Je ne bâtis que pierres vives ce sont hommes ». Il s'agit d'une citation de Rabelais pour parler de la construction de l'Homme et de l'humanité. Ces lettres capitales dont on ne distingue que les contours font penser aux lettres lapidaires tandis que cette citation est un renvoi direct aux engagements de la maison.

C'est Pierre Faucheux qui invente ensuite le fameux cadre rouge [7] des éditions du Seuil

74

Anna Geslin et Sabine Audrerie, *op. cit.*

75

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

76

Mathilde Bonazzi, *op. cit.*

77

s.n, *Éditions du Seuil*,

[https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions\\_du\\_Seuil](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_du_Seuil).

78

Didier Jacob, *Les couleurs du succès*, 2012,  
[https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/  
20071219.BIB0508/les-couleurs-du-succes.html](https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20071219.BIB0508/les-couleurs-du-succes.html).

[6]

Roland Barthes,  
*Sur Racine*,  
Seuil, 1965.

PIERRES VIVES

*ROLAND BARTHES*

**SUR  
RACINE**

*AUX ÉDITIONS DU SEUIL*

J'EN BASTISQVE

CE SONT HOMMES

[7]

Hervé Bazin,  
*Au nom du fils*,  
Seuil, 1960.

HERVÉ BAZIN

*de l'Académie Goncourt*

# Au nom du fils

ROMAN

AUX EDITIONS DU SEUIL

en 1958<sup>79</sup>. Il imagine une maquette très simple, un cadre rouge sur fond blanc accompagné d'une petite vignette représentant la façade de la maison, rue Jacob. La collection *Cadre Rouge*, reconnaissable comme son nom l'indique à son cadre rouge disproportionné, participe grandement à l'image de marque de la maison, elle devient la principale collection littéraire de cette dernière. Son organisation spatiale est elle aussi très semblable à celle de la *Blanche*, de plus la collection utilise des couleurs similaires à cette dernière même si elle parvient à se distinguer grâce à une utilisation différente du cadre. Autre nuance, le titre de l'ouvrage a varié entre différentes typographies elzéviriennes mais est toujours resté en bas de casse. Très moderne à l'origine, la collection *Cadre Rouge* a souvent cherché comment elle pourrait se renouveler, parfois sans succès. Au début des années 90, la maison faisant office de logo fait son apparition. Dans les années 2000, on sent une volonté de changement graphique, les maquettes changeront régulièrement de composition et de typographies en employant parfois des linéales. Finalement la maison se retrouve dans ses emblèmes initiaux<sup>80</sup> : son cadre rouge toujours très présent même s'il s'est affiné avec le temps, son fond blanc et sa petite maison. Le changement le plus remarquable de ces couvertures [8] est le nom de l'auteur qui passe en rouge et s'agrandit jusqu'à finalement atteindre le même niveau de lecture que le titre de l'ouvrage. Choix étonnant car chez les autres éditeurs c'est le titre qui est mis

en valeur par la couleur. Les éditions affirment par ce choix l'importance de la légitimation qu'il souhaite donner à ses auteurs.

79  
*Ibid.*  
80  
*Ibid.*

[8]

Lydie Salvayre,  
*Pas pleurer*,  
Seuil, 2014.

Lydie  
**Salvayre**

**Pas pleurer**

ROMAN



**Seuil**

Les éditions Grasset, les plus grandes concurrentes de Gallimard à ses débuts, sont créées en 1907 par Bernard Grasset qui affirme une volonté de sortir du lot en faisant de la littérature un objet rare, digne des convoitises<sup>81</sup>. Ce désir se concrétise d'abord avec la collection les *Cahiers verts*, une collection de littérature française et étrangère, qui commence par représenter Grasset de 1921 au début des années 60. L'objectif de cette collection est de susciter le désir, de donner de la valeur aux livres et de créer un manque chez le lecteur<sup>82</sup>. La maquette est confiée à Maximilien Vox<sup>83</sup>. Même si elle présente une composition similaire à la *Blanche*, sa vive couleur verte pomme, son liseré marron et ses titres en capitales en corps puissants ont su attirer l'œil et faire la différence face à la composition délicate et raffinée de sa concurrente<sup>84</sup>. Les volumes sont au format in-octavo et les premiers titres sont précédés d'une préface ou d'une introduction d'un auteur de renom. L'une des raisons du succès de cette collection est le système d'abonnement mis en place par Grasset, ce qui est alors une nouveauté en France. La collection perdra petit à petit de son attrait avec le temps. Elle essaiera de se renouveler dans les années 50 en changeant de forme avant de s'éteindre quelques années plus tard.

De nos jours, il subsiste deux collections chez Grasset : les *Cahiers rouges* et la *Jaune* attribuée à la littérature contemporaine. Les *Cahiers rouges* [9] nés en 1983, héritière des *Cahiers verts*, est reconnaissable

par son fond rouge et son encadré noir. Encore une fois, la forme globale de la collection ne se distingue de ses concurrents que par la couleur et la petite illustration située en bas de la couverture. La collection est revisitée [10] dans les années 2000. Une photographie, noir et blanc, centrée sur le regard de l'auteur apparaît, disposée comme un bandeau, sur le haut de la couverture. Le nom de famille de l'auteur apparaît en très grand au-dessus, comme s'il avait été déformé. Ce choix renforce la présence de ce dernier et est une volonté forte de sacraliser l'auteur. Cette collection, par son prix et son format, se positionne entre le livre de poche et l'édition ordinaire. Elle a pour but de faire revivre les fonds d'auteur de la maison en puisant dans les classiques, ce qui explique son positionnement graphique.

La *Jaune*, apparue dans les années 60, présente également un graphisme d'une grande sobriété [11 et 12]. Contrairement aux maisons d'édition évoquées auparavant, elle prend la décision de mettre l'auteur, le titre et le sous-titre, non pas centrés mais en drapeau à droite. Elle fait également le choix d'une typographie elzévirienne. Cette collection se

81

Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 95.

82

*Ibid.*

83

*Ibid.*, p. 151.

84

*Ibid.*

[9]

Roger Vailland,  
*Bon pied bon œil*,  
Grasset, 1994.

Roger  
Vailland  
*Bon pied  
bon œil*



Les Cahiers Rouges

Grasset

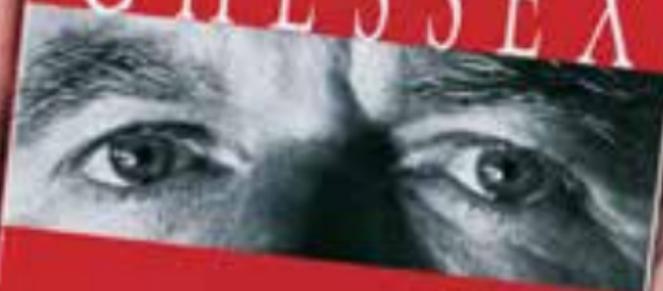
[10]

Jacques Chessex,

*L'ogre,*

Grasset, 2003.

JACQUES  
CHESSEX



L'OGRE

*Les Cahiers Rouges*  
Goussier

[II]

Edmonde Charles-Roux,  
*Oublier Palerme*,  
Grasset, 1966.

EDMONDE CHARLES-ROUX

# Oublier Palerme

roman

Grasset

[12]

Patrick Rambaud,  
*François le Petit*,  
Grasset, 2016.

PATRICK RAMBAUT  
*de l'association Grasset*

François  
le Petit

*Chronique d'un village*

Grasset

distingue par la couleur jaune de sa couverture qui devient célèbre au point de citer le jaune Grasset ou même niveau que le blanc Gallimard. Par ce choix de couleur, la maison marque une envie de perpétuer une tradition propre à l'édition française. Le jaune représentant depuis des années, la couleur du roman, ce qui est également le cas de la Bibliothèque Charpentier [1], devenue plus tard les éditions Fasquelle, ces dernières ayant elles-mêmes fusionnées avec les éditions Grasset en 1967<sup>85</sup>. D'un autre côté, l'absence d'ornement sur la couverture de la *Jaune* est une volonté de perpétuer la sobriété comme signe d'exigence littéraire<sup>86</sup>. Cette composition ne met qu'une chose en avant : le nom de l'auteur et celui de l'ouvrage. Ces deux derniers apparaissent en couleur sur la couverture : vert pour l'auteur et marron et vert pour le titre (la ligne impaire en marron et la paire en vert) ; ces deux couleurs étaient déjà très présentes sur la collection des *Cahiers verts*. Un autre choix de fabrication permet également à la collection de se démarquer avec l'utilisation d'un papier vergé qui deviendra par la suite, un signe distinctif de la maison d'édition.

Grasset se place aujourd'hui au même niveau que Gallimard sur le marché. Elle marque à travers ses différentes collections l'importance des choix graphiques pour évoquer ou sacraliser une œuvre mais aussi l'importance de la couleur dans l'identité visuelle d'une collection.

Créés en 1902, les éditions Albin Michel lancent dès 1904 une collection de petits livrets à prix réduit. Intitulée *Les Œuvres de Georges Courteline*, elle sera imprimée comme un fascicule de presse et coûtera à peine 30 centimes pièces<sup>87</sup>. La maison lance ensuite la collection *Roman-succès* à 95 centimes en s'imposant ainsi sur le créneau du livre bon marché<sup>88</sup>. Au fil de son développement, Albin Michel se constitue un groupe éditorial en rachetant des fonds de maisons et en diversifiant ses activités. Il contrôle également sa diffusion et sa distribution en possédant son propre réseau de librairie, ce qui lui permet de conserver son indépendance<sup>89</sup>.

Albin Michel mettra au monde nombre de collections et cherchera longtemps une forme graphique qui lui correspond. La collection *Le Roman Littéraire* lancée à la fin des années 1910 reprend

85

Éditions Grasset, *MAISON GRASSET*, 2019,  
<https://www.grasset.fr/maison-grasset>.

86

Camille Zammit, *op. cit.*, p.24.

87

Pascal Fouché, *Chronologie de l'édition française  
de 1900 à nos jours*, s.d,  
<http://www.editionfrancaise.com>.

88

s.n, *Éditions Albin Michel*, [https://fr.wikipedia.org/  
wiki/%C3%89ditions\\_Albin\\_Michel](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_Albin_Michel).

89

*Ibid.*

le fameux encadré et la disposition spatiale de Gallimard, le tout imprimé sur un papier jauni proche de la Bibliothèque Charpentier. Le logo, un simple A et M en calligraphie qui se superposent viennent rappeler le monogramme « nrf ». Cette forme bien que classique vient plus évoquer le livre bon marché avec son papier jauni. Au début des années 30 apparaît une autre collection [13] dont la forme se distingue alors de ses concurrents. La composition est la même mais la typographie, la largeur des traits et les encadrés viennent rompre avec la sobriété et le minimalisme alors de rigueur. Sous des airs de fascicule de presse, on retrouve un papier jaune couvert d'une encre bleu foncé. Le titre et l'auteur, soulignés, sont dans une mécanique grasse en capitale. Le logo reprend le même principe de superposition mais il est impossible d'en distinguer les deux lettres sous cette forme. Sur la quatrième de couverture se trouve un portrait de l'auteur qui montre la grande importance que lui porte la maison d'édition.

Après de nombreuses recherches d'identités, Albin Michel se stabilise enfin dans le début des années 90. On sent une volonté d'abandonner le filon du livre bon marché avec l'adoption d'une couverture blanche d'une grande sobriété [14]. Quatre carrés noirs viennent cadrer le format de 13 × 20 cm. Ils sont reliés entre eux par de fins filets rouges. On retrouve à l'intérieur de ce cadre l'auteur, le titre et la mention de l'éditeur dans une didone noire. La collection est revisitée au début des années 2010 [15]. Elle devient de plus en plus

minimaliste. Le format est légèrement élargi, les carrés noirs deviennent rouges et les filets disparaissent. Toujours dans une didone, l'auteur est en rouge dans le même corps que le titre, qui lui reste noir. Ici encore, l'influence de la *Blanche* se fait très présente et montre le désir de la maison de s'inscrire dans la lignée des maisons d'exigences. Adopter une couverture blanche permet ainsi à une maison de se positionner sur le marché mais peut également être vu comme un manque d'originalité. Faute de trouver une nouvelle recette efficace, on réutilise ce qui fonctionne déjà.

[13]

Roger VerceI,  
*Capitaine Conan,*  
Albin Michel, 1934.

127 pages  
**ROGER VERCEL**

**CAPITAINE  
CONAN**

Roman

PRIX GONCOURT 1934



ALBIN NICHEL, ÉDITEUR  
22, Rue Bayhaux - PARIS (14<sup>e</sup>)

[14]

Jacques-Pierre Amette,  
*La Maîtresse de Brecht*,  
Albin Michel, 2003.

Jacques-Pierre Amette

# La Maitresse de Brecht

*roman*

Albin Michel

[15]

Virginie Deloffre,  
*Léna*,  
Albin Michel, 2011.



Virginie Deloffre

Léna

*roman*

Albin Michel

Créé en 1894, le Mercure de France est l'une des plus anciennes maisons d'édition française connue pour sa rigueur éditoriale et son intransigeance intellectuelle<sup>90</sup>. Elle était pourtant, à la base, un journal hebdomadaire *Le Mercure Galant* dont la vocation est d'informer le public et de publier quelques nouvelles. Il se renomme *Mercur de France* en 1724 puis cesse de paraître en 1825<sup>91</sup> avant de refaire son apparition quelques décennies plus tard en publiant de la poésie symboliste<sup>92</sup>. Le nom Mercure a été choisi en référence au dieu romain du Commerce et des Voleurs qui est également le messager des dieux. On l'identifie comme le dieu grec Hermès et le pare également de la symbolique plus noble du dieu des Voyageurs. Il est souvent représenté coiffé d'un casque orné de deux ailes qui deviendra l'un des signes distinctifs du Mercure de France<sup>93</sup>. Tradition et modernité ont toujours été les termes qui ont guidé la maison d'édition au cours du temps. Elle manifeste encore aujourd'hui un grand intérêt pour la littérature contemporaine et un désir de mettre en valeur son fond très riche. La maison sera dirigée par Simone Gallimard à partir de 1962, Isabelle Gallimard lui succèdera en 1995. Cette dernière restera attentive aux talents émergents. Elle souhaite rester fidèle à l'esprit de rigueur et d'exigence imposé par la *Blanche*<sup>94</sup>.

La collection littéraire du Mercure de France se distingue par sa couleur bleue pâle qui était déjà

présente à l'époque des revues mais également par ses choix de fabrications. On doit ceux-ci à Paul Hartman qui reprend la direction de la maison après la Seconde Guerre Mondiale<sup>95</sup>. Connue pour son engagement pour la Résistance et sa publication de textes clandestins, le Mercure de France fait là un choix symbolique mais pas seulement. Hartman a également un grand savoir-faire dans l'édition d'art. C'est lui qui apportera au Mercure de France son goût des beaux papiers, dont le papier vergé qui est encore l'une des marques distinctives de la maison. La collection bleue telle qu'on la connaît aujourd'hui fait son apparition à la fin des années 70. On pouvait trouver avant, des formes similaires mais sur fond blanc avec des écritures noires ou rouges. C'est le retour du bleu chez Mercure de France qui permet, en partie, à la maison de se détacher de ses concurrentes. En effet, la première version de cette couverture, avec ses éléments centrés, l'utilisation d'une didone,

90

Olivier Bessard-Banquy, *op.cit.*, p.39.

91

Éditions Mercure de France, *Historique - Actualité*, s.d,  
<https://www.mercuredefrance.fr/Historique>.

92

Jean-Yves Mollier, « Le livre apprivoisé », *op.cit.*

93

Éditions Mercure de France, *op. cit.*

94

*Ibid.*

95

*Ibid.*

[16]

Agnès Vannouvong,  
*La collectionneuse*,  
Mercure de France, 2019.

Agnes Vannouvong

La collectionneuse

ROMAN

MERCURE DE FRANCE

son titre rouge et son logotype en forme de casque reste encore très proche de la *Blanche*. Le Mercure de France ajoute néanmoins une information supplémentaire sur sa couverture : l'année de parution. Située en dessous de l'éditeur, elle est écrite en chiffre romain, sans doute une référence à l'origine du nom Mercure. La maquette est ensuite revisitée dans les années 2000 [16]. L'auteur passe dans une incise bleu foncé et est ferré à gauche. Le titre reste en rouge mais cette fois dans une elzévir, il est également ferré à gauche mais avec un retrait plus grand par rapport à la marge. L'inscription de l'année disparaît et le casque du Mercure est agrandi et positionné en bas à gauche de la couverture, à moitié coupé et avec une opacité réduite. Le nom de l'éditeur est inscrit en lettres lapidaires, en référence à son nom. Cette maquette permet à la fois de prendre plus de recul par rapport à la *Blanche* tout en évoquant encore une fois, une grande rigueur. Ces couvertures se distinguent par l'utilisation différente du logotype et le choix de prendre des typographies différentes pour chaque information.

## Stock

Stock a été créé en 1704, faisant d'elle une des plus anciennes maisons d'édition française. Elle se place sur le marché comme une production de semi-luxe à destination d'un public cultivé<sup>96</sup>. Elle fait connaître pour son *Cabinet cosmopolite* qui explore toutes les littératures du monde mais aussi pour son engagement sociétal comme avec l'affaire Dreyfus<sup>97</sup>. La maison s'imposera longtemps dans le paysage éditorial par sa publication d'œuvres étrangères avec la collection *Bibliothèque cosmopolite* et ses fameuses couvertures rose layette.

Le roman français fait son apparition avec la collection *Bleue* de Stock [17] après l'arrivée de Jean-Marc Roberts en 1995. Originaire de Fayard, il avait d'abord voulu imposer cette couleur bleue nuit chez eux<sup>98</sup>. La couleur est jugée trop obscure, la littérature sombre étant plus le signe des polars que de littérature d'exigence. Pourtant, cette couleur qui intrigue et intimide, rencontre très vite du succès et devient, en une vingtaine d'années, une référence en matière de littérature contemporaine. Cette couverture bleue s'inscrit dans la tradition des couvertures monochromes très sobres à la française.

96

Olivier Bessard-Banquy, *op.cit.*, p. 181.

97

Stock, *L'histoire des Éditions*, mars 2018,  
<https://www.editions-stock.fr/lhistoire-des-editions-stock>.

98

Didier Jacob, *op.cit.*

[17]

Christian Garcin,  
*Selon Vincent*,  
Stock, 2014.

Christian  
Garcin

Selon  
Vincent

Stock

Cette couleur n'est pas choisie au hasard, Roberts marque ici son admiration pour Minuit mais aussi pour le Mercure de France : *J'avais la nostalgie du bleu pâle du Mercure. C'est ainsi que j'ai trouvé mon bleu nuit*<sup>99</sup>. Sur cette couleur sombre, se distinguent les informations en bleu pâle, le titre est en Garamond, l'auteur en linéale, le tout en drapeau à droite comme Grasset. On retrouve cette dualité typographique entre le titre et l'auteur jusqu'à la quatrième de couverture où chaque paragraphe prend le lettrage correspondant à son propos. Le logo, toujours en bleu pâle vient se placer en bas à droite de la première de couverture, toujours en deux typographies : Garamond pour « Stock » et une linéale pour « roman ». Malgré le ferrage à droite, les informations restent dans l'espace central de la couverture, mettant en valeur la couleur du fond. Cette dernière permet, tout en restant dans l'esprit de la *Blanche*, de se distinguer des ouvrages plus lumineux de ses concurrentes. La *Bleue* a réussi en très peu de temps à se réapproprier des codes visuels classiques avec une couverture sophistiquée et épurée tout en faisant un choix colorimétrique novateur. La couleur de la couverture est un choix très important, il suffit de regarder le nombre de maisons d'édition dont les collections sont évoquées rien qu'avec leur couleur. Elle marque fortement les esprits et il peut être parfois difficile de s'en détacher. *La Bibliothèque cosmopolite*, devenue aujourd'hui *La cosmopolite*, a plusieurs fois essayé d'opter pour un autre rose mais Stock a fini

par refabriquer le même, faute de réussir à imposer une autre couleur auprès du public<sup>100</sup>. Aujourd'hui, *La cosmopolite* est la déclinaison rose de la *Bleue*.

99

*Ibid.*

100

*Ibid.*

La maison d'édition P.O.L voit le jour en 1983 quand Paul Otchakovsky-Laurens quitte Hachette. Il bâtit, au cours du temps, un catalogue éclectique allant de la littérature expérimentale au roman traditionnel. Ces choix sont les goûts de son fondateur. En effet, la sélection des ouvrages chez P.O.L est un peu particulière. Otchakovsky-Laurens tient à être le seul à examiner les manuscrits. Il souhaite publier des auteurs qui travaillent la langue et le texte : *vendre les livres qu'il trouve et non trouver les livres qui se vendent*<sup>101</sup>. C'est une maison d'édition qui partage un esprit de haute littérature, malgré ses méthodes peu habituelles, elle instaure une véritable fidélité entre l'éditeur et l'écrivain. Quand P.O.L publie un auteur, il s'engage pour la suite de son œuvre, c'est un symbole d'unité. La durée d'une relation est vue comme quelque chose d'essentiel, c'est ce qui permet la maturité de l'œuvre. Le logo de la maison retranscrit cette idée<sup>102</sup>. Ce dernier est un hommage à Georges Perec, une figure du jeu de go que l'on peut retrouver dans *La vie mode d'emploi*. La disposition des pastilles : quatre noires et trois blanches, correspond à une partie qui ne se finit jamais, synonyme d'éternité<sup>103</sup>.

Paul Otchakovsky-Laurens choisit une couverture blanche [18], qui fait écho à la *Blanche* et évoque la grande littérature. Elle exprime à travers sa couleur, son sérieux et son austérité, l'amour que porte la maison d'édition à ce domaine<sup>104</sup>. La couverture

que l'on connaît fait son apparition au début des années 90. Elle est créée par Maurice Coriat qui choisit un papier côtelé à rainures qui permet de se distinguer des autres collections à couvertures blanches mais également d'introduire une dimension tactile. Il innove également en faisant le choix d'une typographie sans empattement : la Gil<sup>105</sup>. Ce choix vient rompre avec la tradition française de la didone ou de l'elzévir pour évoquer la grande littérature. On a pu constater, dans les exemples précédents, qu'il s'est popularisé ces dernières années. La couverture de P.O.L se veut minimaliste, les éléments accessoires comme le cadre ou la mention de l'éditeur (hormis le logo) disparaissent au profit de la blancheur du fond. Sa quatrième de couverture est également épurée, on y voit seulement un court extrait, perdu dans tout ce blanc. Les couleurs utilisées pour la typographie : le bleu et le gris, viennent consolider encore la froideur de l'ensemble. Cette couverture vient donner une

101

Virginie Trézieres, *P.O.L : l'avant-garde littéraire par l'éclectisme et le plaisir de lire avant tout!*, 2013,

<http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/dossiers/content/1815401-p-o-l-l-avant-garde-litteraire-par-l-eclectisme-et-le-plaisir-de-lire-avant-tout>.

102

*Ibid.*

103

*Ibid.*

104

Didier Jacob, *op.cit.*

105

Virginie Trézieres, *op. cit.*

[18]

Patrick Lapeyre,  
*La vie est brève*  
*et le désir sans fin,*

P.O.L, 2010.

*Patrick Lapeyre*

**La vie est brève  
et le désir sans fin**

*Roman*



Presses de la Sorbonne

La vie est brève et le désir sans fin

grande visibilité à la maison d'édition. Sa blancheur, son minimalisme, sa composition et son approche moderne viennent inscrire la maison d'édition dans la tradition des éditeurs de « grande littérature » tout en apportant une touche de modernité aux codes esthétiques du milieu.

Les premières recherches de couvertures ont amené des formes qui ont défini les normes d'aujourd'hui. La composition des couvertures de la Bibliothèque Charpentier se retrouve encore dans de nombreux ouvrages. La collection *Blanche* de Gallimard, portée par un mouvement idéologique autour de la sacralité de la littérature, s'impose comme le modèle de couverture sobre et rigoureux par excellence. Toutes les maisons d'édition qui suivront son exemple, tenteront différentes combinaisons graphiques. Mais on retrouva toujours les mêmes éléments : un fond sobre, du rouge, du noir ou du bleu et parfois des filets. À force de recherches, chaque maison finit par trouver l'élément qui arrive à la distinguer des autres : un papier, une typographie ou une couleur, qui forge la base de leur signature graphique. On verra au cours du temps les didones se faire plus rares, ainsi que les fonds blancs et les titres centrés. La couleur, de la couverture et par extension de la collection, prendra un rôle décisif dans leurs reconnaissances. Le rejet constant de l'image, au profit d'un minimalisme et d'une sobriété permanente, montre toute l'importance que ces maisons d'édition accordent à leurs auteurs. Mais le renouvellement constant de ce culte du blanc commence à avoir ses limites et peu parfois paraître comme un manque d'originalité en recyclant un modèle vu et revu, installant ainsi une certaine monotonie dans l'édition française. Robin Kinross dans *Modern Typography* parle de la *Blanche* comme de l'exemple caractéristique de l'édition française. Il entend par là

qu'elle s'est isolée *dans une tradition immuable directement héritée du siècle des Lumières et imperméable à tout esprit d'innovation*<sup>106</sup>. Une remarque peu étonnante en sachant que la France est restée à l'écart de la modernité typographique et des expérimentations du Bauhaus<sup>107</sup>.

106

Catherine de Smet, *Pour une critique du design graphique*, Paris, Éditions B42, 2020, « Notre Livre (France) ».

107

Roxane Jubert, *op.cit.*, « Les trentes glorieuses ».





LES NOUVELLES  
MAISONS D'ÉDITION,  
ENTRE ACCESSIBILITÉ  
ET SOBRIÉTÉ



L'INSTALLATION DU LIVRE  
ILLUSTRÉ EN FRANCE, VERS UNE FIN  
DE LA SACRALITÉ

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, la demande de beaux-livres augmente. Pierre Faucheux devient le premier directeur artistique du Club Français du Livre [19], une collection de livres inspirés des Éditions Rencontres de Lausanne, qui reprennent elle-même les formes de la *Bibliothèque de la Pléiade*<sup>108</sup>. Pour Faucheux, chaque livre est un support de créativité et d'expérimentations, chaque livre doit être unique et sur mesure<sup>109</sup>. Sans aucun thème commun entre eux, les ouvrages du Club

108

Jean-Yves Mollier, « Le livre apprivoisé », *op.cit.*

109

Tiphaine Guillermou, *Petite histoire des couvertures de livres*, 2020, <https://www.grapheine.com/histoire-du-graphisme/petite-histoire-des-couvertures-de-livres-4>.

[19]

Graham Greene,  
*Orient-Express*,  
Le Club Français  
du livre, 1957.



sont tous singuliers et sont raccords entre fond et forme. Ils font d'abord scandale puisqu'ils démantèlent la sobriété de la littérature « blanche » qui ne correspond pas à la vision de Faucheux. Ce dernier veut des livres qu'on garde pour leur beauté et leur singularité. Il applique dans sa pratique une citation de Robespierre : *Pour remplir votre mission il faut faire précisément tout le contraire de ce qui a existé avant vous*<sup>110</sup>. Il les illustre à l'aide de la typographie, comme une traduction du texte en le faisant vivre par les caractères. Par sa démarche, Faucheux accompagne la fiction. Selon lui, il n'y a pas d'illustration, seulement *l'iconographie symbolique à l'ouvrage*<sup>111</sup>. Il souhaite inscrire le livre dans son sujet et dans son temps d'où l'utilisation iconographie marquante de l'époque. Le travail du Club joue avec les formes historiques et redonne vie à l'ancien, plaçant cette démarche bien loin de la radicalité de la Nouvelle Typographie alors en vogue à l'époque<sup>112</sup>.

La collection *Le Livre de poche* lui succède en 1953, créée par Henri Filipacchi. Ce dernier est animé par la volonté de rendre les textes classiques accessibles au plus grand nombre en créant un mouvement de démocratisation<sup>113</sup>. Pour cela, il était nécessaire de concevoir des livres populaires même si cela met à nouveau à mal la sacralité de la littérature<sup>114</sup>. Cette dernière, qui était avant réservée aux érudits, devient accessible à tous et devient un bien de consommation de masse. Créé par la Librairie Générale Française, il est inspiré par les Penguins Books et les paperbacks américains qui font souffler

un vent nouveau dans l'édition<sup>115</sup>. Mais le format n'est pas nouveau en France et se rapproche par sa taille et son prix des bibliothèques qui ont émergé lors de la « Révolution Charpentier ». La première version des couvertures du *Livre de poche* sont racoleuses et bien loin des standards de la littérature française. Ils sont conçus sans aucune audace ni unité graphique, le but étant de trouver des affichistes ou des illustrateurs qui transforment le livre en objet coloré. Inspiré des États-Unis, ce principe est lié au modèle de consommation de masse où les couvertures jouent au jeu de la surenchère visuelle pour se vendre<sup>116</sup>. C'est une révolution dans l'édition française qui menace le statut même des intellectuels. Elle mettrait, selon ses opposants, la littérature sur le même plan que les faits divers illustrés. En 1964, Faucheux arrive à réconcilier *Le Livre de poche* et l'exigence littéraire

110

Brice Domingues, Jérôme Dupeyrat et Catherine Guiral,  
*L'écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*,  
Paris, Édition B42, 2013.

111

*Ibid.*

112

*Ibid.*

113

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

114

Tiphaine Guillermou, *op. cit.*

115

*Ibid.*

116

*Ibid.*

française lorsqu'il en deviendra le directeur artistique. Il propose la couverture de *Nadja* d'André Breton [20] qui se rapproche des livres du Club avec une didone blanche sur un fond sombre qui vient apporter de la sobriété à l'ensemble<sup>117</sup>. C'est Robert Massin, ancien élève de Faucheux, qui reprend ensuite le flambeau avec *Folio*, la collection poche de Gallimard. Il crée avec eux, un univers destiné au plus grand nombre. Il veut que la couverture d'un livre fonctionne comme une petite affiche et transmette un message, qu'elle soit à l'opposé à la fois des couvertures si sobres qui avaient alors les faveurs du public mais aussi des maquettes du *Livre de poche* qui manquaient alors cruellement d'unité graphique<sup>118</sup>. Robert Massin conte ainsi comment l'idée lui est venue : *Un soir, fatigué de regarder le rectangle blanc d'une feuille de papier, je me mis à découper des images dans de vieux numéros de Réalités que j'avais sous la main. Je les fis jouer sur le papier, les approchai de quelques lettres, puis laissai le tout traîner sur mon bureau, espérant confusément que le passage de la femme de ménage remettrait tout en question ; je rentrai chez moi ; le lendemain matin, je sortis de mon bain en criant Eurêka*<sup>119</sup>. C'est ainsi que sont nées les couvertures *Folio*, toujours en Baskerville Old Face placée en haut sur un fond blanc. Ce dernier est laissé libre à tout médium : illustration, photo, collage, etc. Son petit format de 10 × 18 cm (aujourd'hui 10,8 × 17,8 cm) se veut à la fois élégant et pratique et rend vite les autres livres de poche carrés<sup>120</sup>. Par cette déclinaison, Massin conditionne

la couverture illustrée pour que cette dernière devienne conventionnelle, à cheval entre l'illustration populaire et le classicisme. La présentation plus aérée et son petit format signent pour *Folio* et les livres de poche français, un vrai départ. Encore aujourd'hui, lorsque l'on passe du livre broché au poche, on perd la sobriété originelle de l'ouvrage. Comme le dit Cécile Boyer-Runge, directrice générale du *Livre de poche* : *La naissance du Livre de poche a été une révolution éditoriale et culturelle*<sup>121</sup>.

117

*Ibid.*

118

Robert Massin, « "Folio" : les avatars d'une couverture »,  
*Communication et Langages*, n°13, 1972, p. 109-123.

119

*Ibid.*

120

*Ibid.*

121

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

[20]

André Breton,

*Nadja*,

Le livre de poche, 1964.

# NADIA

ANDRÉ  
BRETON





## UN DÉBAT ENTRE ACCESSIBILITÉ ET SOBRIÉTÉ

De nombreuses maisons ont fait varier leurs codes graphiques en fonction de la *Blanche*, mais c'est seulement à la fin des années 70 que les maisons d'édition, portées par le mouvement des livres de poche, commencent à oser la couleur et les jeux typographiques apportant ainsi une touche de modernité à l'édition française<sup>122</sup>. Comme l'explique Sylvie Lucas, chercheuse en littérature française : *Il y a une désacralisation de l'auteur et du livre qui date des années 1970/80. C'est à cette époque que le marketing est entré en masse dans l'édition française, qu'elle se rationalise, se financiarise et que l'on assiste à une diversification des publics. [...] Nous avons abouti à*

122

Tiphaine Guillermou, *op. cit.*

*une reconfiguration du littéraire en France, et à une tentative du livre pour essayer de survivre. C'est là que les couvertures de livres se sont mises à se faire de plus en plus visuelles, même si elles le sont encore beaucoup moins qu'ailleurs et que l'on préserve la tradition*<sup>123</sup>. L'absence de fioritures et la rigueur de la couverture sont le signe de l'importance qu'on donne à la littérature en France. Les couvertures illustrées viennent ainsi ébranler ce fait et affecter la perception du livre en tant qu'objet intellectuel.

Dans les années 2000, de nouvelles maisons d'édition font leur apparition, animées par l'envie de rendre les livres uniques et différenciables. Désirant aller dans le sens du lecteur, jusqu'alors habitué au contenu sobre, en proposant des codes visuels inhabituels pour la littérature française : jeu typographique, illustration, papier de qualité et embossage des couvertures. Le livre se transforme alors en objet de désir<sup>124</sup>, loin du livre minimaliste et froid qui a connu peu d'évolutions en un siècle. Par-là, ces maisons contemporaines entendent poursuivre l'héritage laissé par Faucheux et les livres du Club. Elles sont beaucoup moins réticentes aux images et produisent des couvertures graphiques, quand bien même il s'agit d'auteurs pointus. Les couvertures sobres, qui faisaient jusqu'alors le succès de la littérature en France, sont de plus en plus perçues comme élitistes par les lecteurs : elles les intimident et les éditeurs le savent. Certaines maisons d'édition pensent qu'il est contreproductif de mentir sur l'objet : *Tous les textes ne sont pas accessibles, ça ne*

sert à rien de faire croire que c'est pour certains lecteurs si ça ne l'est pas<sup>125</sup>. Un commentaire plutôt élitiste quand on sait que de nombreux lecteurs attendent les livres de poche, si une couverture paraît inaccessible, l'histoire derrière ne l'est pas forcément. Lorsqu'un livre est plus susceptible de plaire, on lui colle alors un bandeau ou une jaquette illustrée ou colorée<sup>126</sup> qui vient habiller la couverture afin d'atténuer la distance qui se crée vis-à-vis du lecteur tout en préservant une certaine intransigeance. Cela permet un bon compromis entre l'approche classique et l'absence d'uniformité. Ce choix a un impact sur le nombre de ventes, un livre à la couverture illustrée ou jaquette aura de meilleurs scores puisqu'il paraîtra plus abordable pour le grand public. Mais certains éditeurs pensent encore que la couverture classique typographique sans image est encore capable d'avoir un grand succès, par exemple *L'Anomalie* d'Henri Le Tellier, paru sous la griffe de Gallimard, bat aujourd'hui des records.

On voit alors émerger un débat avec d'un côté la sobriété et la rigueur du livre qui fait partie de la culture française mais peut repousser les lecteurs. Et de l'autre une couverture plus accessible au public

123

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

124

Tiphaine Guillermou, *op. cit.*

125

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

126

*Ibid.*

mais qui s'éloigne des standards de la sacralité littéraire française. De plus, l'offre dématérialisée numérique prend de plus en plus de place sur le marché, forçant les éditeurs à faire plus attention à leur choix de fabrication pour revaloriser le livre en tant qu'objet sensoriel, ce qui contribue à éloigner encore le livre de sa sobriété et son minimalisme. Ces questions reposent sur des enjeux marketings et médiatiques et les maisons d'édition contemporaines auront chacune une stratégie propre pour se faire une place parmi ces différentes problématiques.

## LES STRATÉGIES DES NOUVELLES MAISONS D'ÉDITION

### *Actes Sud*

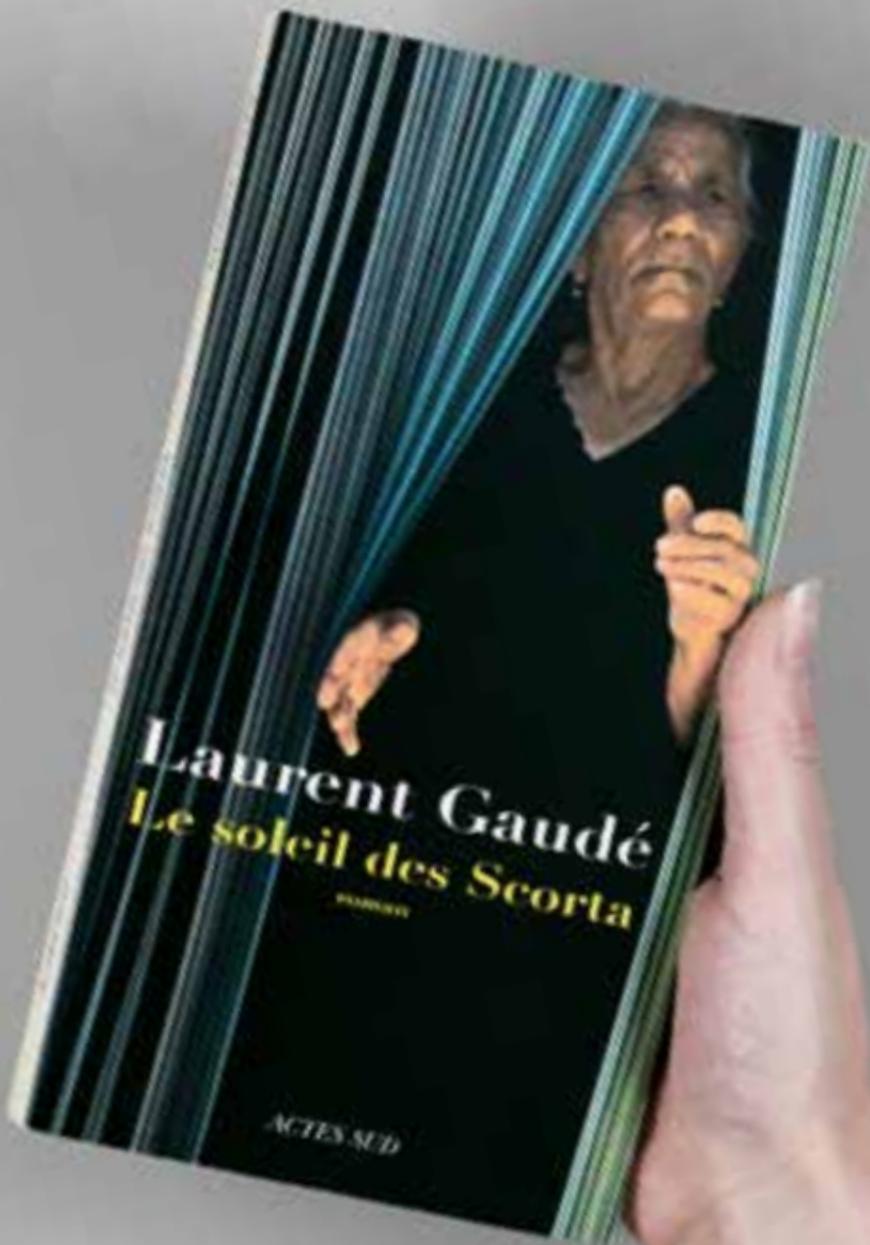
Les éditions Actes Sud sont nées en 1978, elles sont issues à l'origine de l'Atelier de cartographie thématique et statistique (Actes). La maison se développe ensuite dans l'édition avec une politique éditoriale généraliste ouverte à la littérature étrangère<sup>127</sup>. Guidée par une volonté de dépendance et un esprit de découverte et de partage, elle se fait vite remarquer pour leur signature graphique étonnante pour l'époque. Actes Sud ose l'illustration et les matériaux de qualité. Ils adoptent également un format allongé de 10 × 19 cm [21] ou de

127

Actes Sud, *Présentation de la maison*, s.d  
<https://www.actes-sud.fr/pr%C3%A9sentation>.

[21]

Laurent Gaudé,  
*Le soleil des Scorta*,  
Actes Sud, 2004.



Laurent Gaudé  
Le soleil des Scorta

ACTES SUD

11,5 × 21,7 cm créant ainsi un catalogue à l'identité et l'iconographie singulière. On observe assez peu d'invariants chez Actes Sud hormis son format et le fait que la couverture soit illustrée. Les couleurs, les typos et l'emplacement spatial des éléments varient à chaque fois pour mieux s'adapter au contenu. Il n'y a pas de principe de collection du moins dans le catalogue général. Mais on peut noter la présence d'une collection de littérature de poche, *Babel*, avec une identité visuelle plus marquée, les typographies ne changent pas et sont situées toujours au même endroit : en haut à gauche de l'ouvrage, juste en dessous du logo. Il existe également une version policière de cette collection *Babel Noir* qui reprend les mêmes éléments graphiques que sa consœur en entourant l'illustration et le bord du livre d'un épais cadre rouge à la façon du Seuil. Actes Sud tient à garder des collections poches aussi belles et avec le même papier de qualité qu'avec ces livres brochés<sup>128</sup>. Cette manière de concevoir une collection de poche rappelle la méthode utilisée par Massin avec *Folio* : illustrer les couvertures mais garder des invariants qui viennent apporter de la rigueur au tout.

Actes Sud est l'une des premières maisons d'édition à avoir osé l'illustration pour un livre broché et devient rapidement une valeur de référence pour les maisons d'édition contemporaines. Ils misent sur l'illustration pour vendre même s'il arrive parfois de retrouver sous une jaquette illustrée, une couverture d'une grande sobriété et d'un ton crème. Malgré son manque de cohérence entre ses différents ouvrages,

ses visuels très soignés ont participé à sa renommée. De plus, la maison a déjà remporté plusieurs prix, signe que l'exigence littéraire n'est pas qu'une affaire de minimalisme. Leur objectif est d'encourager la créativité et favoriser l'émergence de talent en rendant accessible leur travail au plus grand nombre.

## *Le Tripode Attila*

Actes Sud n'est pas la seule maison à avoir misé sur l'illustration : fondées en 2004, les éditions Attila ont été créées dans l'optique de remédier à la frustration des lecteurs dans les librairies<sup>129</sup>. Aujourd'hui, elles sont scindées en deux maisons distinctes : Le Nouvel Attila et Le Tripode. En 2005, elles rétablissent le Prix Nocturne qui vise à récompenser un ouvrage insolite et fantastique, un livre remarquable par l'originalité de sa conception et son style<sup>130</sup>. Par cette action, la maison d'édition affirme son intérêt pour la littérature marginale et pour l'esthétique des livres. C'est pourquoi ils utilisent un langage visuel peu commun, proche de l'imaginaire, en faisant intervenir différents graphistes et illustrateurs. Cette vocation se retrouve surtout chez Le Tripode, créé en 2012, qui ne cache pas son intérêt pour l'art et la littérature non classable<sup>131</sup>. Son nom, Le Tripode, qui signifie « trois pieds » en grec est un symbole de stabilité mais rappelle également les trois piliers de la maison : la littérature, les arts et les ovnis<sup>132</sup>. Son logo se compose de deux moitiés de carré tenant dans un cercle. Il ne publie que des auteurs qu'il admire et les protège avec conviction. Le Tripode montre une forte cohérence visuelle entre ses ouvrages en voulant façonner un univers spécifique pour chaque auteur publié. Pour cela, ils font appel à des illustrateurs peu conventionnels. Par exemple, tous les ouvrages de l'auteur Andrus Kivirähk ont été illustrés par Denis Dubois, un graphiste qui

fabrique des images à l'aide de collage d'anciennes gravures dans le même esprit que les surréalistes<sup>133</sup>. L'imagerie consacrée à cet auteur s'inspire du bestiaire fantastique et crée une cohérence entre ses différents ouvrages. C'est comme si Le Tripode désirait mettre en place un principe de collection pour chacun de ses auteurs. L'image décorative propose une interprétation visuelle du texte, cette esthétisation à la limite du beau livre a pour but de valoriser le texte. L'apparence de chaque livre reste unique et dirigée vers le fantastique dans l'optique d'attirer un public sensible à cette imagerie plutôt qu'un public large. Pour Le Tripode, l'esthétique est centrale, ils apportent un soin particulier à chaque livre que certaines maisons pourraient juger superflus.

Outre son inspiration pour l'imaginaire, on remarque certains invariants graphiques assez intéressants puisqu'il nous ramène au début du livre broché. Dans leur collection *Météores* [22], un rond noir englobe le logo, l'auteur en couleur, en italique et dans un corps plus grand, le titre de l'ouvrage

129

Le Nouvel Attila, *Les vies d'Attila*, s.d,  
<http://www.lenouvelattila.fr/attila/les-vies-d-attila/>.

130

Le Nouvel Attila, *Le Nouvel Attila*, s.d,  
<http://www.lenouvelattila.fr/evenements/le-prix-nocturne/>.

131

Camille Zammit, *op. cit.*, p.46.

132

*Ibid.*

133

*Ibid.*

[22]

Bérengrère Cournut,  
*De pierre et d'os,*  
Le tripode, 2020.

*Séverine Caumont*

**DE PIERRE  
ET D'OS**



[23]

Bérengère Cournut,

*Zizi Cabane,*

Le tripode, 2022.

The book cover features a stylized illustration of a woman with a large, vibrant red afro hairstyle. She is wearing a blue garment and has her eyes closed. The background is a mix of black, white, and blue, with a pattern of grey and white diagonal lines that resemble feathers or a textured surface. A white rectangular label is centered on the cover, containing the author's name and the title.

BÉRANGÈRE COUBRIN  
**ZIZI CABANE**



en capitales blanches. L'identité de ces éléments est immuable mais ce rond agissant comme un label s'adapte à chaque illustration en changeant de place. Dans d'autres ouvrages du catalogue général [23], on retrouve l'auteur et le titre dans un rectangle blanc avec un liseré de couleur. Ces formes font référence aux étiquettes autrefois collées sur les couvertures muettes pour indiquer le titre de l'ouvrage. On remarque aussi le soin apporté à la production des livres avec des grands rabats solides sur lesquelles les illustrations se poursuivent.

Le Tripode a une manière bien à lui d'utiliser l'illustration en tant que principe de collection afin de valoriser ses auteurs. La maison se pose en marge du reste du marché, elle souhaite attirer un public spécifique grâce à ses codes iconographiques. Le livre illustré peut ainsi, comme les couvertures sobres, attirer un public intéressé par un style de littérature particulier.

Certaines maisons d'édition misent sur d'autres stratégies comme les éditions Zulma, créées par Laure Leroy et Serge Safran en 1991. Elles se consacrent à la littérature contemporaine, française et internationale. La maison d'édition tire son nom du poème *À la mémoire de Zulma* de Tristan Corbière. Elle publie seulement dix à douze ouvrages par an, afin de leur accorder toute l'attention nécessaire et ainsi défendre au mieux les ouvrages qu'ils aiment.

Les livres des éditions Zulma sont reconnaissables à leur cartouche en triangle sur fond de motif coloré. Cette identité visuelle née en 2006 à la suite du remaniement de la maison<sup>134</sup> permet de reconnaître en un coup d'œil chacun de leurs ouvrages. Pour cela, ils ont fait appel à David Pearson, un graphiste anglais ayant notamment travaillé pour les Penguins Books, qu'ils choisissent pour son graphisme tranquillement efficace. Zulma désire publier à la fois de la littérature française et étrangère en créant : *quelque chose de très différent et de très original*<sup>135</sup>. Ils veulent jouer avec les codes typographiques et graphiques propres aux deux genres. Elle devient alors la première maison à combiner des références à l'édition classique et au graphisme contemporain. Tout comme Le Tripode, son triangle rappelle les

<sup>134</sup>

Tiphaine Guillerrou, *op. cit.*

<sup>135</sup>

*Ibid.*

étiquettes autrefois collées sur les livres et vient rattacher la couverture aux codes traditionnels, tandis que les couleurs viennent moderniser l'ensemble. David Pearson conçoit une atmosphère visuelle singulière pour chaque ouvrage, il les conçoit comme des portes ouvertes vers l'imaginaire. Selon Pearson : *Une bonne couverture doit surprendre et intriguer, sans pour autant chercher à tout prix à séduire. Et bien sûr la couverture doit être en symbiose avec le texte [...] J'adore utiliser l'abstraction et le symbolisme. Il est bien plus excitant de laisser le lecteur remplir les blancs au travers d'un graphisme qui ne dévoile pas complètement le contenu du livre. La couverture doit être un moyen d'activer l'intelligence interprétative du lecteur*<sup>136</sup>. La couverture doit garder une part de mystère sans figuration ni narration. Pour cela, il ne lit pas les livres mais demande qu'on lui détaille l'atmosphère générale : le ton, la température, le symbolisme, la situation géographique, l'historique et pourquoi la maison aime le livre<sup>137</sup>. Ce principe, appliqué à chaque couverture, se traduit par un motif coloré symbolique, souvent géométrique ou floral, proche de l'abstraction et qui n'est pas sans rappeler les papiers dominotés qui enveloppaient autrefois les livres. Par exemple avec *Le Silence des dieux* de Yahia Belaskri [24], les couleurs et la composition expriment le rayonnement incandescent du soleil et l'arrivée d'une révolte. *La Sirène d'Isé* d'Hubert Haddad, elle, évoque les échos de la mer<sup>138</sup>.

Pour Laure Leroy, directrice de la maison, les lecteurs ont envie d'un bel objet pour retrouver le plaisir du livre. Par sa nouvelle identité, elle

entend opérer une révolution culturelle axée autour de la sensualité du livre en faisant de lui un objet à forte singularité<sup>139</sup> : les livres sont cousus, composés en Garamond et les couvertures sont dans un papier soyeux avec de grands rabats. Sur ces derniers, apparaissent des encadrés blancs où figure le résumé, également présent sur le dos. Zulma souhaite satisfaire un public sensible à la qualité matérielle et amateur de beaux livres. Les jeux colorés de ses couvertures se veulent séduisant et captivant grâce à leurs motifs colorés aux effets d'optiques qui évitent la monotonie. Ils donnent ainsi l'image d'une maison d'édition dynamique et moderne.

Dans son remaniement, les multiples collections distinguant les différents types de littérature disparaissent au profit d'une unité éditoriale qui se traduit par un ensemble cohérent et structuré. Zulma applique le principe de collection et d'identité à l'ensemble de son catalogue le faisant devenir une collection unique. Cette impression est renforcée par l'adoption d'un format unique de 12 × 19 cm

136

Didier Jacob, *op.cit.*

137

Marie-Hélène Martin, *David Pearson, la « British touch » des éditions Zulma*, 2022,  
<https://www.livreshebdo.fr/article/david-pearson-la-british-touch-des-editions-zulma>.

138

*Ibid.*

139

Didier Jacob, *op.cit.*

[24]

Yahia Belaskri,  
*Le Silence des dieux*,  
Zulma, 2021.

YAHIA BELASKRI  
*Le Silence des  
dixes*

Z

YAHIA BELASKRI

Le Silence des dixes

YAHIA BELASKRI

Z



et par des invariants graphiques tel que le triangle. De plus, le nom de l'éditeur disparaît complètement de la couverture ne laissant qu'un simple Z comme signe. Zulma a su s'imposer dans le paysage éditorial par son design harmonieux et singulier. Son fort succès auprès du public et l'augmentation radicale de ses ventes sont la preuve de son efficacité.

## *Monsieur Toussaint Louverture*

Zulma n'est pas la seule maison à s'être inspirée des papiers dominotés, c'est également le cas de Monsieur Toussaint Louverture, fondé en 2004 par Dominique Bordes. Une maison d'édition qui fait ses débuts sous la forme d'une revue publiant de jeunes auteurs. Bordes choisit le pégase comme symbole de la maison, un synonyme d'envol, de liberté et d'insolite. En effet, la maison désire se consacrer aux marges de la littérature en publiant des auteurs inconnus, en traduisant des livres étrangers encore jamais parus en France ou en sortant des ouvrages tombés dans l'oubli. Ces livres veulent toucher un public cultivé qui est sensible au travail artistique réalisé sur les ouvrages, ni trop littéraire, ni trop populaire<sup>140</sup>. Malgré son retentissement dans le milieu littéraire, la maison revendique un concept marginal et effronté. Son fondateur, désire rester proche de ses lecteurs en communiquant beaucoup sur les réseaux et en révélant les coulisses du processus d'édition. On retrouve également ce désir de proximité dans les colophons de ses ouvrages dont voici un extrait : *La reliure est composée d'un carton brut de 2 mm recouvert d'un Geltex Seda imprimé puis vernis au reflet de l'aurore. Le papier intérieur est du Munken Pure de 90 g, d'une main de 1,3, doux et velouté comme l'aurore et*

sur lequel l'encre offset a déposé les mots de Lucy Maud Montgomery avec légèreté<sup>141</sup>. Il spécifie avec humour, tout en faisant référence au livre en question, tous les matériaux et étapes de fabrications du livre.

Monsieur Toussaint Louverture se fait surtout connaître pour le grand soin qu'il apporte aux ouvrages et sa volonté d'en faire des objets les plus aboutis possible. Son fondateur, Dominique Bordes, affirme s'inspirer des livres du Club : *Quand on voit des livres comme ça on veut les toucher, les manger, les avoir. Je voulais donner le même sentiment avec mes livres*<sup>142</sup>. Il veut créer des objets de collection faisant appel aux sens avec des papiers de qualités et des livres cousus, des objets qu'on ne veut pas abimer et qu'on prend plaisir à consulter : *Lire est une expérience sensuelle et, quelle que soit la façon dont on s'y prend, il faut chercher à amplifier cette expérience en donnant un poids spécifique à chaque œuvre, une texture particulière que l'on peut effleurer, une existence que l'on peut palper, que l'on peut manipuler, que l'on peut aimer*<sup>143</sup>. Il introduit une dimension tactile dans ses livres. Bordes utilise pour cela, son expérience en tant que concepteur et assistant de fabrication avec d'autres éditeurs dont Zulma pour soigner l'esthétique de ses propres livres. Il fait tout lui-même sans jamais faire appel à des graphistes

Par sa signature graphique, notamment avec sa collection *Les Grands Animaux* [25], la maison fait le lien entre la tradition de la sobriété et l'envie d'un visuel fort. Cette collection au format semi-poche a pour vocation de rendre accessible de grands textes

avec des visuels sophistiqués. Bordes parle de la collection en ces termes : *Suffisamment belle pour que vous ayez envie de les voler mais suffisamment accessible pour que vous n'ayez pas à le faire*<sup>144</sup>. L'identité de cette collection est très reconnaissable. Elle est toujours imprimée sur un papier *Pop'Set* de 170 g et est toujours recouverte d'une jaquette décorée d'un motif géométrique imprimé en dorure à chaud et traversée par un bandeau de la couleur de la jaquette qui contient le titre et l'auteur. Au dos et en première de couverture, on retrouve la silhouette d'un animal, différent pour chaque ouvrage. Très sobre, chaque jaquette est composée de deux couleurs : celle de son fond et celle du marquage. Les couleurs ainsi que les motifs changent à chaque ouvrage venant apporter une unicité à chaque livre. Tout comme Zulma, les motifs viennent accompagner l'ambiance générale de l'ouvrage pour en donner un avant-goût.

Chacun des livres de Monsieur Toussaint Louverture est conçu avec soin. En dehors de la collection *Les Grands Animaux*, on peut citer celle qui s'intitule *Monsieur Toussaint L'aventure* [26] où

141

Extrait du Colophon d'*Anne de Green Gables*  
de Lucy Maud Montgomery.

142

Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

143

Tiphaine Guillermou, *op. cit.*

144

Monsieur Toussaint Louverture, *Les grands animaux*, s.d,  
[https://monsieurtoussaintlouverture.com/categorie-produit/  
produits/livres/grands-animaux/](https://monsieurtoussaintlouverture.com/categorie-produit/produits/livres/grands-animaux/).

[25]

Mariam Petrosyan,  
*La Maison dans laquelle,*  
Monsieur Toussaint  
Louverture, 2020.



**LA MAISON DANS LAQUELLE**  
MARIAM PETROSYAN

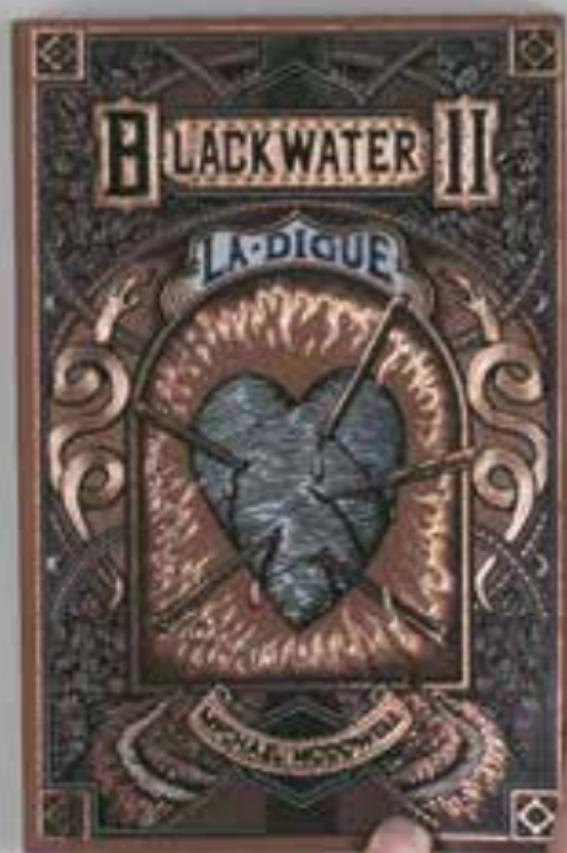
[26]

Lucy Maude Montgomery,  
*Anne de Windy Willows,*  
Monsieur Toussaint  
Louverture, 2022.



[27]

Michael Mcdowell,  
*Blackwater II, La Digue,*  
Monsieur Toussaint  
Louverture, 2022.



chaque roman bénéficie d'un traitement particulier. La typographie est souvent marquée à chaud avec des marquages métallisés. On retrouve également des couvertures rigides, des reliures cousues et des dos ronds qui rappellent les beaux livres. Ils utilisent principalement du Garamond ou alors du Sabon comme caractère typographique, des typographies avec une forte connotation littéraire. Monsieur Toussaint Louverture jongle entre tradition littéraire française et couverture illustrée en façonnant un subtil mélange des deux. La passion de la fabrication de Bordes aide à rendre chaque livre unique et à en faire un vrai objet de collection tout comme l'étaient les livres du Club. Cette volonté est marquante quand on voit l'aspect de la série *Blackwater* [27] avec laquelle la maison d'édition a rencontré un succès fulgurant cet été. Ces couvertures, remarquables par leurs fabrications, ont été inspirées des jeux de cartes et des tatouages pour créer un univers fantasmatique *qui ne ressembleraient à aucun autre livre tout en faisant penser à tous*<sup>145</sup>. Imprimées avec des dorures noires puis dorées suivi d'un gaufrage, chacun des éléments figurant dessus est une référence à l'histoire se déroulant dans le livre. En plus de la qualité de la fabrication qui en font de beaux objets, les couvertures de cette série offrent une double lecture : la découverte du visuel et la compréhension de chacun de ses éléments avec la lecture de l'ouvrage.

Sabine Wespieser fait également le lien entre tradition et sobriété avec ses couvertures typographiques. Portant le nom de sa créatrice, la maison d'édition est fondée en 2002. Tout comme ses contemporains, elle ne publie qu'une dizaine de titres par an dans le but d'accompagner au mieux ses écrivains<sup>146</sup>. Elle tient à publier des auteurs d'horizons très divers. Tout comme Zulma, la maison fait le choix de ne pas séparer son catalogue en plusieurs collections mais tient à adopter une identité visuelle commune à l'ensemble de son catalogue.

Dès sa création, Sabine Wespieser joue avec des couvertures typographiques tout en restant dans la rigueur d'une composition classique [28]. La couleur qui entoure le texte, comme s'il était surligné, vient apporter une touche de modernité. Son fond crème rappelle évidemment des maisons comme Gallimard. La couverture est entourée, tout comme Le Seuil, d'un épais cadre à peine plus foncé que le fond. Les deux couleurs vives qui entourent respectivement le titre et l'auteur atténuent la sobriété du fond et de la composition. Ce choix vient mettre

145

Monsieur Toussaint Louverture, *Blackwater*, 2022,  
<https://monsieurtoussaintlouverture.com/blackwater-de-michael-mcdowell>.

146

Artisans Fiction, *L'édition, un exercice d'admiration - Sabine Wespieser*, YouTube, 2021,  
[https://www.youtube.com/watch?v=4\\_8jKnlT3qo](https://www.youtube.com/watch?v=4_8jKnlT3qo).

[28]

Maria Savinio,  
*Aux côtés d'Alberto Savinio*,  
Sabine Wespieser, 2002.

**MARIA  
SAVINIO**

**AUX CÔTÉS  
D'ALBERTO  
SAVINIO**

Traduit de l'italien par  
Annemarie Sautou  
Postface de Leonardo Sciascia

SABINE WESPIESER ÉDITEUR

à niveau égal les deux informations, une impression renforcée par l'adoption d'une linéale de même corps en capitale. Un point, de la couleur du cadre, vient séparer les deux informations. Les couleurs changent à chaque ouvrage ce qui permet à la fois de créer une cohérence entre eux et de distinguer chaque livre. Par ses jeux de couleurs, les éléments textuels deviennent images tout en restant dans une couverture typographique. Le logo de l'éditeur, situé en bas dans la même couleur que le point et le cadre, vient s'étendre sur toute la largeur du livre et apparaît comme une signature de l'ouvrage. Son format, proche du carré, 14 × 18 cm, permet aux éditions de mieux se faire remarquer en rayons<sup>147</sup>. Tout comme les couvertures, la maison assume un paradoxe entre un esprit classique et l'originalité avec leur mise en page avec l'utilisation du caractère Garamond imprimé dans une couleur brune, la même que sur les gardes<sup>148</sup>. Le refus du noir, pourtant un élément immuable du livre, permet à la maison de se démarquer en proposant une alternative efficace et plus confortable à la lecture.

Sabine Wespieser est la preuve que la fantaisie graphique et l'illustration ne sont pas les seules stratégies envisageables pour les nouvelles maisons d'édition. Selon sa fondatrice : *Pour les couvertures, par exemple, je ne joue pas sur la séduction de l'image mais sur la sobriété du titre et du nom de l'auteur pour montrer que c'est sur cela que se base ma maison d'édition. [...] La maquette a été pensée pour inscrire la maison dans une tradition d'édition littéraire et de*

*création*<sup>149</sup>. La maison désire garder une rigueur propre à la tradition française tout en se positionnant dans son temps. Elle souhaite mettre en avant l'entrée dans le texte avec un livre solide par sa couverture au grammage élevé et sa une reliure cousue. Ses choix de fabrication montrent une volonté de pérennité de l'objet dans le temps. Ses livres s'inscrivent dans la logique de sacralisation de l'auteur en étant à la fois traditionnel et contemporain. Malgré la rigueur qui s'en dégage, les jeux de couleurs rendent les couvertures attrayantes et moins intimidantes pour le lecteur. Ces ouvrages sont un exemple fort d'identité qui arrive à jongler avec les problématiques actuelles tout en restant ancré dans la tradition.

147

Camille Marco, *Entretien avec Sabine Wespieser*, 2014,  
<https://mondedulivre.hypotheses.org/2411>.[hypotheses.org/2411](https://mondedulivre.hypotheses.org/2411).

148

*Ibid.*

149

*Ibid.*

## *Cent Pages*

Parmi les maisons contemporaines au graphisme remarquable et aux belles couvertures typographiques, il est impossible de ne pas parler des éditions Cent Pages fondées en 1987 par Olivier Gadet. Sophie et Philippe Millot (SPMillot) sont chargés de la conception visuelle de la maison à partir de 2002. Ces derniers tirent leurs inspirations de Faucheux et Massin en faisant des choix typographiques sur mesure en s'appropriant chacun des textes. Cent Page édite de la littérature contemporaine, des livres oubliés ou introuvables. Ils privilégient les typographies de Matthew Carter, principalement des réales, pour leurs travaux. Tout comme le Club Français du livre, la mise en page intérieure est une exploration typographique constante qui cherche à s'adapter à la signification de chaque ouvrage. On peut remarquer dans leur travail un désir de rompre avec la convention propre à la conception du livre tout en respectant parfois strictement certaines de ses règles<sup>150</sup>. Philippe Millot conçoit alors des livres sur mesure, il ne désigne pas un livre mais le dessine après l'avoir lu. Pour eux, *le graphiste est en charge d'écrire dans les espaces du livre*<sup>151</sup>.

La maison d'édition regroupe deux collections *Cosaques* et *Rouge-Gorge*. Cette dernière est une série sur couvertures noires [29], à quelques exceptions près, qui comptent à l'heure actuelle 25 titres. Le nom « Rouge-Gorge » est inspiré des couleurs fondamentales du livre et du signe : le blanc du papier,

le noir de l'encre et le rouge des tranches des collections *Bibliophile* et du *Livre de poche*<sup>152</sup>. Il tient également son origine du fil rouge qui est utilisé pour coudre tous les livres. Chacun d'eux bénéficie d'un jaspage coloré, parfois à motif. La première de couverture est composée d'un jeu typographique à l'aide de la Skia, une typographie complexe composée de ligature qui *module la silhouette lapidaire de la lettre*<sup>153</sup>. Elle présente l'auteur, le titre et la maison d'édition. Les informations sont mises au même niveau sans aucune hiérarchisation en rappel à une tradition du manuscrit humaniste<sup>154</sup>. À cela, s'ajoute le résumé du livre, dans une autre couleur, marqué à chaud en bas de la couverture parfois en dépassant sur la mention de l'éditeur. Sur la quatrième de couverture, on retrouve une photographie en noir et blanc tramée, le plus souvent un portrait de l'auteur comme le fait Albin Michel dans l'une de ses collections. *Rouge-Gorge* est soutenue par une couverture purement typographique. La photographie à caractère documentaire, placée en quatrième de

150

Catherine de Smet, *op.cit.*, « Dessiner les livres ».

151

Thierry Chancogne, *Revue Faire*, n°1,  
« Une collection, Rouge-gorge aux Éditions Cent Pages  
par SpMillot », Paris, Empire, 2017.

152

*Ibid.*

153

Thierry Chancogne, *op. cit.*

154

*Ibid.*

[29]

Ange Bastiani,  
*Les souris valseuses*,  
Cent Pages, 2012.



[30]

Daisy Ashford,  
*Les jeunes visiteurs.*  
*The young visitors,*  
Cent Pages, 2021.



couverture, participe à préserver le contenu de toute interprétation figurative. C'est également une référence à Faucheux et à sa manière d'utiliser la photographie dans ses livres. La récurrence de ce dispositif, malgré les variations de couleurs qui modulent ce système de couverture, en fait une identité singulière bien loin des couvertures typographiques prisées par la littérature « blanche ». Son format plutôt classique de 12 × 19,5 cm rappelle le livre de poche mais le soin apporté à la fabrication et sa reliure cousue participe à lui donner une autre dimension, plus proche du beau livre. SPMillot innove aussi à l'intérieur en traitant le saut de paragraphe à l'aide de signes distinctifs ou en complétant les blancs de la page par des aplats noirs.

La collection *Cosaques* [30] mélange plusieurs genres de littératures et ses invariants graphiques sont moins rapides à identifier. Le format varie pour mieux s'adapter à chaque ouvrage mais reste basé autour d'un gabarit de 11 × 17 cm. Chaque couverture présente une invariable écharpe : une bande colorée oblique qui vient traverser la couverture et permet d'identifier la collection. Elle représente une division métaphorique pour évoquer le militantisme de la collection<sup>155</sup>. Toutes les couvertures sont marquées à chaud quand elles sont imprimées sur un papier et sérigraphiées quand elles utilisent une toile de lin. Comme sur la collection *Rouge-Gorge*, les éléments textuels sont dans un grand corps sans aucune hiérarchie visuelle entre eux, à la grande différence qu'ils paraissent sur la quatrième de

couverture. On retrouve ici, en plus, le nom de la collection et l'année de parution. Les placer à un tel endroit les transforment en signature. La première de couverture est seulement occupée par le bandeau et une illustration faisant office de frontispice représente l'ouvrage. Cette collection, également à la fabrication soignée, montre différents choix intéressants. Tout d'abord comment un format peut varier pour s'adapter à chaque livre tout en restant dans une norme. Mais aussi par l'inversion de la première et de la quatrième de couverture qui peut être à la fois dissuasive et intrigante pour le lecteur. Malgré tout, la bande colorée reste un repère fiable à la reconnaissance de la collection.

À travers ses différentes productions, les éditions Cent Pages se rapprochent souvent du format poche afin de cultiver son héritage. Elles apportent un soin particulier à chaque ouvrage et se réapproprient les codes du Club Français du livre avec des effets typographiques. Tout comme Monsieur Toussaint Louverture, elles donnent une grande importance au colophon en l'adaptant à chaque livre et en détaillant tous les éléments nécessaires à sa fabrication. La maison fait preuve d'une forte exigence matérielle et esthétique avec ses ouvrages en opérant une sélection rigoureuse. Catherine de Smet, qui a écrit un essai sur le travail de Philippe Millot, en parle en ces termes :

*On devine que la liberté dont témoigne ce travail se fonde sur un univers de référence non monolithique, où se mêlent tradition typographique et culture moderniste, souvenir des mises en page de Pierre Faucheux ou de Massin<sup>156</sup>. Ces identités, qui se situent entre tradition et modernité et se nourrissent de références multiples, sont un exemple intéressant de comment des collections littéraires peuvent naviguer entre unicité et invariants graphiques.*

Les nouvelles maisons d'édition ont su innover en mettant en place différentes stratégies. Nombre d'entre elles sont des structures indépendantes qui publient à peine quelques titres par an. On peut constater le désir récurrent d'apporter un grand soin à la fabrication du livre afin de mettre en valeur l'objet et le rendre tactile. On veut qu'il dure longtemps mais également qu'il atteigne une autre fonction. Avec le renforcement de l'ère numérique, de plus en plus d'éditeurs veulent créer des livres physiques qui soient de beaux objets, et qui deviennent des pièces décoratives pour ajouter une plus-value par rapport au livre dématérialisé. Ces éditeurs prennent grand soin de leurs auteurs et font leur possible pour faire connaître au mieux leur travail. On a pu voir comment l'illustration pouvait s'intégrer à une couverture et ainsi la rendre plus accessible avec Actes Sud, ou au contraire viser un public particulier et représenter un auteur avec Le Tripode. Des maisons font encore le choix de couvertures typographiques mais y apportent, chacune à leur façon, une touche de modernité afin de mieux toucher le public. Les motifs sont également une manière d'illustrer une histoire sans trop la dévoiler. Certaines maisons arrivent avec brio à conserver des invariants graphiques, une forme de rigueur traditionnelle tout en étant ancrées dans la modernité. Elles renouvellent ainsi la sobriété à la française. Beaucoup d'éditeurs ont également emprunté à l'histoire du livre et de

la couverture avec l'usage d'étiquette, de rappel au frontispice et au papier dominoté. On peut également remarquer que le principe même de collection n'est pas forcément une nécessité. Des maisons comme Zulma et Sabine Wespieser ont plutôt fait le choix d'une identité unique à leur maison sans différenciation des ouvrages entre eux plutôt qu'un principe graphique différent appliqué à chaque collection.

Les couvertures ont fait beaucoup de chemin depuis la création du livre broché. L'importance donnée au champ littéraire en France a rapidement créé une scission. Les couvertures sobres et typographiques sont devenues une référence de qualité et d'exigence tandis que les couvertures illustrées ont été rejetées par peur de paraître trop populaire. Portée par l'arrivée de la collection *Blanche*, cette norme des formes littéraires va se répandre en masse et perdurer jusqu'à aujourd'hui. Elle gardera sa signification en invoquant encore maintenant une littérature d'exigence. Mais le modèle commence à s'épuiser. D'une part, la société a évolué et les couvertures sobres peuvent parfois rebuter les lecteurs et paraître trop élitiste. Et de l'autre, l'adoption systématique de la sobriété et du blanc même aujourd'hui peut paraître comme

une solution de facilité pour faire marcher une collection et rend le paysage littéraire très monotone. Malgré cela, le livre illustré arrive à se frayer doucement une place, porté par des collections comme le Club Français du livre et *Le Livre de poche*. Les nouvelles maisons d'édition arriveront chacune à leur manière à réinventer les couvertures littéraires françaises tout en se référant à certains codes établis. Certaines se serviront de l'illustration pleine page où l'on retrouvera l'identité de la maison à travers sa typographie et son emplacement. D'autres utilisent le motif pour suggérer un environnement et une ambiance et enfin certains feront le choix de garder des couvertures typographiques tout en faisant d'elles des images. Elles donneront un soin particulier à la réalisation de leur ouvrage pour produire de beaux objets qui durent dans le temps. Ces collections paraissent grâce à ses choix plus accessibles à un public large. De plus, malgré l'usage d'illustration et de méthode de fabrication plus audacieux, on constate très peu de différence de prix.

Tout dépend de la volonté de l'éditeur, de son idéologie. Veut-il attirer un public large ou plus élitiste? Quel niveau de lecture veut-il dévoiler à travers sa couverture? En ne laissant aucun indice et en laissant place à l'imagination du lecteur, avec une couverture typographique très sobre? En instaurant une ambiance à l'aide de couleurs et motifs pour aider le lecteur? Ou en dévoilant une illustration ou une photo qui offre un aperçu et peut conditionner le lecteur avant sa lecture? Finalement chaque éditeur

trouvera le public qui lui convient, mais le changement des grandes maisons est peut-être le signe que le public a de plus en plus de mal à se retrouver dans leurs couvertures. Il est difficile de dire quel est le meilleur choix de couverture. Doit-on constamment renouveler le blanc ? Je ne pense pas que ce soit une solution. Les couvertures emblématiques blanches peuvent le rester mais le champ de l'édition est capable de se renouveler, les nouvelles maisons d'édition en sont la preuve.

Pour conclure, on peut interroger la place peu importante que prennent les directeurs artistiques en France. Il a été impossible de mettre un nom derrière chaque collection. Contrairement à certains pays comme l'Angleterre, le graphiste reste un homme ou une femme de l'ombre. Une fois qu'une collection est chartée, si elle l'est, on la confie au studio de fabrication de la maison ou à un graphiste freelance<sup>157</sup>. François Durkheim, qui dirige les services graphiques de Flammarion et Actes Sud, l'explique ainsi : *Il y a plus de liberté dans le graphisme aujourd'hui qu'à une certaine époque, où il fallait absolument que l'on puisse identifier la maison au premier coup d'œil*<sup>158</sup>. Le milieu change et évolue avec son temps et l'application d'une identité visuelle à chaque ouvrage est peut-être moins nécessaire

157

Marine Durand, *Édition : profession DA*, 2019,  
<https://www.livreshebdo.fr/article/edition-profession-da>.

158

*Ibid.*

qu'auparavant. On sent que le milieu se défait lentement de ses liens, certaines maisons d'édition comme Le Seuil en sont l'exemple. Cette dernière a réédité récemment *Le monde selon Garp* de John Irving en typographie rétro ce qui aurait été impensable il y a quelques années<sup>159</sup>. Ces changements permettent de laisser plus de place à la créativité tout en prenant le risque de moins fidéliser un public et de perdre de vue ce qui fait l'identité d'une maison d'édition. Il serait maintenant intéressant de voir comment les collections littéraires ont évolué à l'étranger. Elles qui n'ont pas été autant soumises à cette culture de l'exigence littéraire. Ont-elles pu évoluer librement ? D'autres cultures ont-elles façonné des idéologies qui ont impacté la forme des livres ? Nous noterons également la sortie du livre *Les couvertures de livres, Une histoire graphique* écrit par Clémence Imbert et sorti chez Actes Sud en octobre 2021. Ce qui confirme l'intérêt de ce sujet.





## BIBLIOGRAPHIE

Actes Sud, *Présentation de la maison*, s.d  
<https://www.actes-sud.fr/pr%C3%A9sentation>.

Artisans Fiction, *L'édition, un exercice d'admiration - Sabine Wespieser*, YouTube, 2021,  
[https://www.youtube.com/watch?v=4\\_8jKnIT3q0](https://www.youtube.com/watch?v=4_8jKnIT3q0).

BESSARD-BANQUY Olivier, *La fabrique du livre, L'édition littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016.

BESSARD-BANQUY Olivier (dir.),  
*L'édition littéraire aujourd'hui*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

BONAZZI Mathilde, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle*,  
Thèse en lettres modernes, Toulouse, Université  
Toulouse le Mirail, 2012.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse  
et structure du champ littéraire*,  
Paris, Le Seuil, 1998.

CHANCOGNE Thierry, *Revue Faire*, n°1,  
« Une collection, Rouge-gorge aux Éditions  
Cent Pages par SpMillot », Paris, Empire, 2017.

CHAUDOYE Geneviève, *Graphisme & édition*, Paris,  
Éditions du Cercle de la Librairie, 2010.

Cnap - Centre national des arts plastiques,  
*Intervention de Jean-Marie Courant, Journée  
d'étude en design graphique et en typographie - 2016*,  
YouTube, juin 2017, [https://www.youtube.com/  
watch?v=SuvnjfcuCX4](https://www.youtube.com/watch?v=SuvnjfcuCX4).

DELOIGNON Olivier, « Le livre expérimenté »,  
dans Olivier Deloignon (dir.), *D'encre et de papier,  
une histoire du livre imprimé*, Paris,  
Imprimerie nationale éditions, Arles,  
Actes Sud, 2021, p. 3-136.

DE SMET Catherine,  
*Pour une critique du design graphique*,  
Paris, Éditions B42, 2020.

DOMINGUES Brice, DUPEYRAT Jérôme  
et GUIRAL Catherine, *L'écartelage ou l'écriture  
de l'espace d'après Pierre Faucheux*, Paris,  
Édition B42, 2013.

DURAND Marine, *Édition : profession DA*, 2019,  
[https://www.livreshebdo.fr/article/edition-  
profession-da](https://www.livreshebdo.fr/article/edition-profession-da).

Éditions Grasset, *MAISON GRASSET*, 2019,  
<https://www.grasset.fr/maison-grasset>.

Éditions Mercure de France,  
*Historique -Actualité*, s.d,  
<https://www.mercuredefrance.fr/Historique>.

FOUCHÉ Pascal, *Chronologie de l'édition  
française de 1900 à nos jours*, s.d,  
<http://www.editionfrancaise.com>.

FOUCHÉ Pascal, *L'édition française :  
depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle  
de la Librairie, 1998.

GESLIN Anna et AUDRERIE Sabine,  
*Avec le rachat des Éditions de Minuit,  
Gallimard hérite d'une histoire de curiosité et  
d'indépendance*, 2021, [https://www.la-croix.com/  
Culture/rachat-Editions-Minuit-  
Gallimard-herite-dune-histoire-curiosite-  
dindependance-2021-06-24-1201163012](https://www.la-croix.com/Culture/rachat-Editions-Minuit-Gallimard-herite-dune-histoire-curiosite-dindependance-2021-06-24-1201163012).

GUILLERMOU Tiphaine, *Petite histoire des couvertures de livres*, 2020, <https://www.grapheine.com/histoire-du-graphisme/petite-histoire-des-couvertures-de-livres-4>.

JACOB Didier, *Les couleurs du succès*, 2012, <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20071219.BIB0508/les-couleurs-du-succes.html>.

JUBERT Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005.

Le Nouvel Attila, *Les vies d'Attila*, s.d, <http://www.lenouvelattila.fr/attila/les-vies-d-attila/>.

Le Nouvel Attila, *Le Nouvel Attila*, s.d, <http://www.lenouvelattila.fr/evenements/le-prix-nocturne/>.

MARCO Camille, *Entretien avec Sabine Wespieser*, 2014, <https://mondedulivre.hypotheses.org/2411>  
[hypotheses.org/2411](https://mondedulivre.hypotheses.org/2411).

MARTIN Marie-Hélène, *David Pearson, la « British touch » des éditions Zulma*, 2022, <https://www.livreshebdo.fr/article/david-pearson-la-british-touch-des-editions-zulma>.

MASSIN Robert, « “Folio” : les avatars d'une couverture », *Communication et Langages*, n°13, 1972, p. 109-123.

MEYER Virginie, *Georges Charpentier (1846–1905): figure d'éditeur*, Rapport d'étape, Villeurbanne, ENSSIB - École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005.

MOLLIER Jean-Yves, « Le livre apprivoisé », dans Olivier Deloignon (dir.), *D'encre et de papier, une histoire du livre imprimé*, Paris, Imprimerie nationale éditions, Arles, Actes Sud, 2021, p. 267-379.

MOLLIER Jean-Yves, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 126-127, Le Seuil, 1999.

Monsieur Toussaint Louverture,  
*Blackwater*, 2022,  
<https://monsieurtoussaintlouverture.com/blackwater-de-michael-mcdowell>.

Monsieur Toussaint Louverture,  
*Les grands animaux*, s.d,  
<https://monsieurtoussaintlouverture.com/categorie-produit/produits/livres/grands-animaux/>.

MOORS Stéphanie, *Dossier: Détours par la première de couverture – Karoo*, 2020  
<https://karoo.me/dossier/detours-par-la-premiere-de-couverture>.

NETCHINE Ève, *BNF – l’aventure du livre – Arrêt sur – Le livre à l’ère industriel – Nouveaux procédés de fabrications*  
<https://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/livre-industriel/02.html>

PEOCH Catherine, *Coups de projecteur – Les papiers dominotés – ROSALIS*, s.d,  
<https://rosalis.bibliotheque.toulouse.fr/rosalis/fr/content/coups-de-projecteur-les-papiers-dominotes>.

PETIT Nicolas, « Aux origines de la couverture moderne » in *You Can’t Judge a Book by Looking at the Cover*, Lyon, Catalogue de la biennale *Exemplaires 2017*, Master Design Graphique de l’Ensba Lyon, 2017, p. 28.

PETRUCCI Armando, « Lire pour lire : un avenir pour la lecture », dans Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 431-457.

PUDLOWSKI Charlotte, *Pourquoi en France les couvertures de livres sont-elles si sobres ? Slate.fr*, 2013,  
<https://www.slate.fr/story/69737/pourquoi-france-couvertures-livres-sobres>.

Stock, *L’histoire des Éditions*, mars 2018,  
<https://www.editions-stock.fr/lhistoire-des-editions-stock>.

TRÉZIERES Virginie, *P.O.L: l'avant-garde littéraire par l'éclectisme et le plaisir de lire avant tout!*, 2013, <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/dossiers/content/1815401-p-o-l-l-avant-garde-litteraire-par-l-eclectisme-et-le-plaisir-de-lire-avant-tout>.

ZAMMIT Camille, *L'apparence du livre: l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, mémoire, Toulouse, 2014, université de Toulouse II Jean Jaurès, 2014.

s.n, *Blanche - Site Gallimard*, 2016, [https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcenode\)/116029](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcenode)/116029).

s.n, *Éditions Albin Michel*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions\\_Albin\\_Michel](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_Albin_Michel).

s.n, *Éditions du Seuil*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions\\_du\\_Seuil](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_du_Seuil).

s.n, *Histoire du livre*, service Qualité Innovation de la Bibliothèque Municipale de Nantes, 2014, [https://bm.nantes.fr/files/live/sites/bm/files/PDF/pdf\\_espace%20pedago/HistoireDuLivre\\_enseignant\\_def.pdf](https://bm.nantes.fr/files/live/sites/bm/files/PDF/pdf_espace%20pedago/HistoireDuLivre_enseignant_def.pdf).

s.n, « L'arbre qui cache la pomme », in *You Can't Judge a Book by Looking at the Cover*, Lyon, Catalogue de la biennale *Exemplaires* 2017, Master Design Graphique de l'Ensba Lyon, 2017, p. 3.



## TABLE

Préface	I
---------	---

### SOBRIÉTÉ ET SACRALITÉ LITTÉRAIRE

Les débuts de la couverture	II
-----------------------------	----

De la sacralité de la littérature à la sacralité de l'éditeur	19
--	----

La <i>Blanche</i> , un modèle de sobriété et d'exigence	25
--	----

Une valeur de référence chez les autres éditeurs	39
---	----

<i>Minuit</i>	41
---------------	----

<i>Le Seuil</i>	47
-----------------	----

<i>Grasset</i>	56
----------------	----

<i>Albin Michel</i>	67
---------------------	----

<i>Le Mercure de France</i>	76
-----------------------------	----

<i>Stock</i>	81
--------------	----

<i>P.O.L.</i>	86
---------------	----







## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes tuteurs Éloïsa Pérez, Frédéric Wecker et Jean-Philippe Bretin pour m'avoir accompagnée et guidée lors de réalisation de ce mémoire ; ainsi que le reste de l'équipe enseignante qui m'a suivi : Leonor Nuridsany, Catherine Guiral, Tânia Raposo et Christophe Jacquet pour leurs précieux conseils sans oublier l'équipe technique, Dominique Henner, pour son aide à l'impression. Je remercie également mes camarades pour leur soutien et particulièrement Mickael Bourguier pour son aide aux prises de vues photographiques. Et enfin, mes remerciements vont à mes proches Pascale Plaisancié et Théo Evesque qui m'ont soutenu et aidé à la relecture de ce mémoire.



Ce mémoire a été composé en Garamond, la police de caractère littéraire « par excellence » sur un format de 11 × 19 cm proche de celui d'Actes Sud (10 × 19 cm), lui-même proche des livres de poche *Folio* et 10/18 (10 × 18 cm). Le texte a été imprimé sur un papier Olin Bulk crème bouffant de 80 g et les photographies sur un papier couché Xerox Colotech+ Gloss blanc ce 120 g. La couverture laisse place aux pages de gardes, échappant ainsi à toute influence des couvertures traitées dans ce mémoire.

Conception graphique et photographies :  
Émilie Guesse

Édition de l'École Nationale Supérieure  
d'Art et de Design de Nancy.

Achévé d'imprimé en décembre 2022.

Tiré en 8 exemplaires.

Émilie Guesse - ENSAD Nancy

[www.ensad-nancy.eu](http://www.ensad-nancy.eu)

LITTÉRATURE,  
COUVERTURE & SIGNATURE  
GRAPHIQUE

ÉMILIE GUESSE

MÉMOIRE RÉALISÉ POUR L'OBTENTION  
DU D.N.S.E.P. COMMUNICATION  
GRADE MASTER DE L'ÉCOLE NATIONALE  
SUPÉRIEURE D'ART ET DE DESIGN DE NANCY

DÉCEMBRE 2022