



HAL
open science

”La collection éditoriale dans l’expérience de lecture”

Irène Langlet

► **To cite this version:**

Irène Langlet. ”La collection éditoriale dans l’expérience de lecture”. Besson A., Ferré V. et Pradeau C. Cycles et collections, Université Paris 13; L’Harmattan, p.123-137, 2008. halshs-02021912

HAL Id: halshs-02021912

<https://shs.hal.science/halshs-02021912v1>

Submitted on 19 Jun 2024

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

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

Irène LANGLET (Univ. Rennes 2)

La collection éditoriale dans l'expérience de lecture

Colloque « Cycle et collection » – CENEL Paris XIII, 22-24 novembre 2006

Publié sous la référence : LANGLET Irène, « La collection dans l'acte de lecture », in Besson A., Ferré V. et Pradeau C. (dir), « Cycle et collection », *Itinéraires et contacts de cultures* vol. 41, Université Paris 13 – L'Harmattan, 2008, p. 123-137.

Dernière version avant épreuves

Les études paratextuelles, inaugurées dans les années 1970 et rendues visibles par *Seuils* en 1987, ont spectaculairement démontré l'intérêt de considérer la littérature dans sa matérialité, avec toutes les couches textuelles dont l'oeuvre ne peut se passer, des titres aux notes en passant par les préfaces ou les index. Dans le détail toutefois, on observe que ce champ de travail a surtout englobé le paratexte verbal (texte écrit, par opposition aux composants comme le papier, le format, la couleur), et s'est même assez clairement resserré sur le paratexte auctorial (des préfaces aux notes ou inter-titres), par opposition au paratexte éditorial. Dans le même temps, une évolution théorique s'est peu à peu fait jour : d'abord « franges », « marges » ou « entours » du texte, les composants du paratexte ont progressivement fait naître un débat dont l'argument a porté sur la délimitation de leur frontière avec le texte. On a montré comment le paratexte s'inscrivait dans l'économie du texte, comment le texte parlait de son paratexte, et certaines propositions¹ ont été jusqu'à prôner l'effacement de cette frontière entre texte et paratexte. Parallèlement, un éditeur comme Hubert Nyssen a pu accentuer l'importance de la matérialité du livre, et poser ainsi l'objet-livre, non comme un « entour » ou un « support », mais comme un « avatar du sens » de l'oeuvre (Nyssen 1993). On observe ainsi que ce champ d'études, parti d'un arpentage du texte et de ses marges, a progressé vers l'identification d'un objet sémiotique complet (et complexe), dont le texte serait moins le composant-noyau que le paramètre le plus visiblement commenté, au sein d'un ensemble dont l'étude privilégie nettement les paramètres textuels et verbaux. Certes les paramètres non-verbaux sont régulièrement rappelés pour leur

¹ Rassemblées par exemple dans la revue *Narratologie* n°1, 1998 ; ou dans le volume *Paratextes, études au bord du texte*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Elisabeth Zawisza, Paris, L'Harmattan, 2000.

caractère crucial, mais il est finalement rare qu'ils soient effectivement placés en coeur d'analyse. Tout se passe comme s'il y avait beaucoup à dire sur eux, mais qu'on ne savait guère comment le dire, alors même que toute la théorie du paratexte verbal, de son côté, accentue l'organicité de l'entité sémiotique globale que l'objet livre représente. Il y a là comme un « angle mort »², dont le conducteur prudent sait évidemment se protéger, mais toujours en détournant l'oeil de son horizon principal. Essayons de rapprocher cet angle mort de l'horizon des études littéraires, en profitant de ce que la collection éditoriale, en multipliant mais aussi en harmonisant les caractères de ce corps matériel indispensable au sens, ne complique pas tant la difficulté d'appréhender ce sens pluriel qu'elle ne le rend plus visible, et plus sensible. Ainsi par exemple la collection éditoriale est-elle l'un des seuls composants du livre à être au croisement, non seulement du péri-texte éditorial et auctorial (rapport directeur de collection / auteurs), mais aussi du paratexte verbal et non-verbal (rapport titre / maquette). Et si l'étude paratextuelle de tel ou tel cas peut laisser oublier ses paramètres non-verbaux, finalement, estompés par l'extraordinaire richesse d'effets de sens offerte par l'ensemble verbal discursif d'une oeuvre prise dans sa globalité (avec ses titrages, ses confinements en chapitres, ses redéploiements en notes ou en tables, et ses escortes liminaires), l'observation de la collection, qui ne peut privilégier cette plongée trop profonde dans une oeuvre particulière, redonne de la visibilité à ce qui ne se voit si bien qu'en vertu, précisément, de son aspect sériel.

La sérialité qui caractérise la collection éditoriale, et qui permet si bien d'appréhender les caractères du paratexte non-verbal, est d'ailleurs, à mon avis, l'une des raisons qui ont pu en faire négliger l'étude — ou, à tout le moins, l'ont cantonnée à un secteur dont le destin est décidément bien malheureux : la paralittérature. Destin malheureux en effet que celui d'un champ baptisé, bien plus que circonscrit, à Cerisy en 1967 (Arnaud & alii, 1970) : de l'ambition si motivante de nommer ainsi « paralittérature », de façon délibérément large et polysémique, toutes les productions peu ou pas considérées par les recherches, et ainsi de les faire entrer dans les corpus légitimes, on en est arrivé à une situation un peu décourageante, où les corpus identifiés comme « paralittéraires », non seulement peinent encore à se faire accueillir (voyez la

² Nyssen parle de « boîte noire » (Nyssen 1993 : 11).

place de la *fantasy* ou du *best-seller* dans les études littéraires...), mais encore délégitimer certains traits qui, pour leur être caractéristiques, n'en pourraient pas moins être reconnus dans d'autres cadres... C'est le cas des maquettes de collection, nettement (encore que sommairement) mises en lumière lorsqu'il s'agit de repérer le « contrat paralittéraire » de certains genres sériels (la « Série Noire » est un exemple très prisé, en raison, très probablement, de la redondance délicate entre son titre, sa maquette et son nom de genre)... Si nettement mis en lumière, toutefois, qu'on assimile en fin de compte leur étude à toute étude de sérialité — dont s'excluent les corpus de littérature générale. Pourtant, on peut être à peu près sûr de deux choses : que les productions classées comme paralittéraires ont des fonctionnements beaucoup plus sophistiqués et créatifs que ne le laisse penser une trop courte vue sur leur « contrat de lecture sérielle » ; et, à l'inverse, que les productions de littérature générale sont bien plus perméables aux effets de série, notamment ceux d'une collection³, que le système de la distinction a pu le laisser croire. C'est tout le propos d'une thèse soutenue à McGill en 2001, où Sophie Montreuil s'applique à faire l'histoire et la théorie, justement, de la « collection littéraire », à travers les « Cahiers verts » de Grasset (Montreuil 2001). On reste un peu déçu de l'articulation proposée entre collection littéraire et collection paralittéraire, parce que Montreuil déplace peu ou prou sur l'objet sériel ce clivage dont il serait intéressant de se passer parfois : de manière très convenue, elle écrit que *l'oeuvre* de la collection littéraire « travaille » le filtre de lecture de la collection et lui impose de rester ouvert à la nouveauté, alors que le *produit* offert en collection paralittéraire « est travaillé » par ce filtre qui lui impose la reconduction de ses paramètres. Toutefois, même si l'auteure définit un champ d'enquête paratextuelle restreint aux paratextes verbaux, son argumentation l'amène à préciser beaucoup de choses essentielles sur le paratexte non verbal, et montre toute son importance y compris en contrat de lecture littéraire.

Elle soutient notamment que le phénomène de la collection n'est pas, comme le dit Isabelle Olivero (Olivero 1999), une « invention » du 19^{ème} siècle. En retraçant la continuité

³ Mais pas seulement ; il suffit de prêter quelque attention aux phénomènes de prix littéraires ou « écuries » d'auteurs...

d'une histoire de l'imprimé, Montreuil pointe les étapes d'une progressive identification matérielle de l'acte éditorial, qui commence avec le choix des petits formats des Elzevier, se poursuit avec l'unification par la couleur de la « Bibliothèque bleue de Troyes », et se confirme au 19^{ème} siècle avec les « labels typographiques » mis au point par les éditeurs. Ce parcours historique souligne l'articulation de plus en plus étroite des paramètres-clés du paratexte non-verbal de la collection (format, couleur, typographie) ; c'est pourquoi on peut, selon Montreuil, parler plutôt de « transition » que d'« invention » au sujet de l'histoire des collections. Au passage on aura compris que l'acte éditorial s'est peu à peu professionnalisé, de telle sorte que l'expertise de lecture et d'écriture se distingue de l'expertise de fabrication ; c'est peut-être l'une des origines de cet étonnant silence des lettrés que nous sommes sur les caractères matériels du livre, dont nous sentons évidemment bien l'importance, mais dont nous ignorons finalement, la plupart du temps, la complexité et l'histoire des savoirs-faire. Les connotations symboliques attachées aux polices avec ou sans empattements, à tel ou tel gabarit de mise en page, sont souvent liées à des contraintes techniques ou économiques, à la manière dont les typographes les ont resémantisées, et par conséquent à toute une imprégnation culturelle du lectorat. Le déplacement de la « signature typographique » de la *page* vers la *couverture*, de haute importance pour la collection, se comprend aisément, par exemple, dans le contexte de la concurrence et de la baisse des coûts des années 1850. L'intimité absolue du paratexte non-verbal et du texte est adossée à cette longue histoire diffractée en plusieurs champs d'expertise, ce qui complique un peu la tâche⁴. Si l'on peut évidemment se demander jusqu'à quel point un index ou une table des matières, voire un numéro d'imprimeur (péritextes éditoriaux typiques), sont liés ou non au texte, la question ne se pose même pas pour la matière d'un papier ou la police d'imprimerie, qui ne sont ni « autour » du texte, ni « avant » ou « après » lui, mais en sont la chair-même : on ne peut qu'être d'accord avec Nyssen pour estimer que ce sont des « avatars du sens ». Reste à tenter de rattacher l'expérience de lecture à ces déterminations plus

⁴ Quand le texte intègre l'objet de papier que le lecteur prendra bientôt dans ses mains, il s'imprègne en même temps de toute l'histoire du livre et de son devenir, il charrie un peu des traditions anciennes et des ambitions nouvelles. » (Nyssen 1993 : 68)

ou moins subtiles, toujours connotatives, que le paratexte non-verbal lui donne. La collection éditoriale, qui rend ces connotations plus lisibles, est un levier inespéré pour ce faire.

L'histoire de la collection éditoriale, formulée rapidement, est celle d'un projet compilatoire peu à peu réorienté en configuration sélective. Et si la priorité d'une collection est de favoriser la distinction de son corpus par rapport à l'ensemble des livres offerts au lecteur, alors ses éléments définitoires sont de facto appelés à être remarqués et associés, dans ce que la bible des études paratextuelles, *Seuils*, nomme rapidement un « label » — mais sans beaucoup s'y attarder (Genette 1987 : 25 ; 96). On comprend pourquoi : la collection, comme une marque en effet, combine un nuage connotatif (paratexte non-verbal) et un texte de présentation ou déclaration d'intention censément dénotatif, souvent signé ou porté par un directeur qui peut aussi être un auteur reconnu — mais cette présentation se décline souvent en un titre et un slogan qui viennent ajouter leurs connotations verbales à celles du paratexte non-verbal. C'est cette double combinaison de verbal et de non-verbal, d'auctorial (par la voix du directeur) et d'éditorial, qui me semble faire tout l'intérêt de l'objet-collection. Un exemple très parlant, et que vous connaissez sans doute, est celui d'une collection d'essais publiée par Flammarion depuis 1977 (figure 1).

« Champs » Flammarion

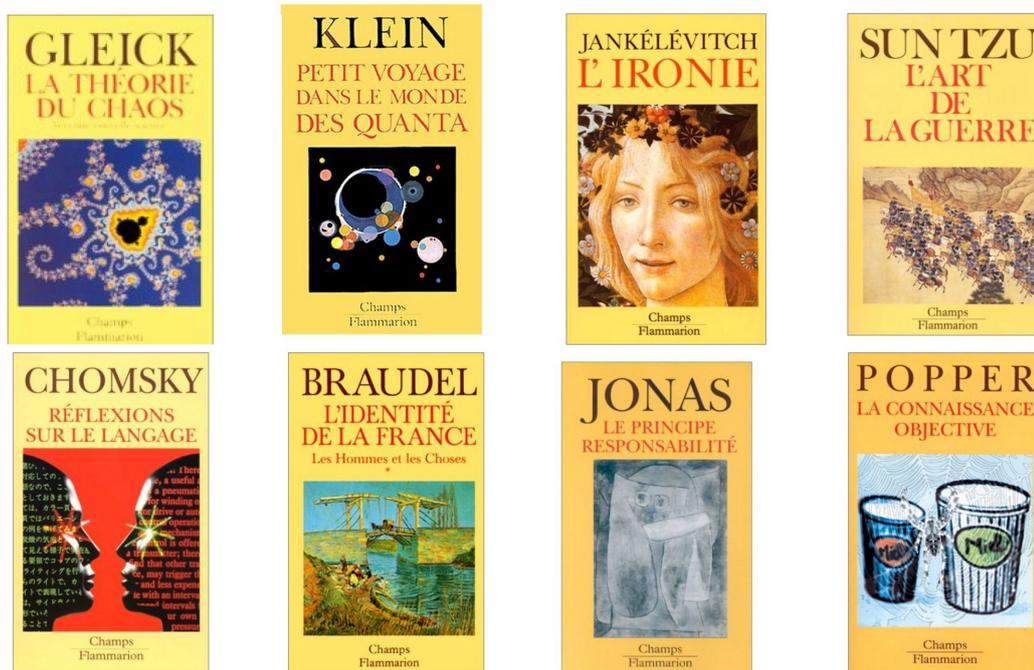


Figure 1 : collection « Champs », chez Flammarion

« Champs » décline, sous une couverture jaune unique en son genre, un fonds d'essais théoriques et critiques de haut niveau, dans toutes les disciplines de sciences et sciences humaines. Si la couleur choisie a pu jadis, comme le signale *Seuils*, renvoyer à des livres licencieux (Genette 1987 : 28), la maquette de cette collection-ci lève toute ambiguïté avant même d'entrer dans son catalogue, dont les auteurs sont au-dessus de tout soupçon de légèreté. Cette maquette de couverture, en effet, articule au moins trois éléments qui inscrivent la collection dans les usages de la culture académique :

- une typographie en capitales romaines à empattements ;
- un centrage régulier des titres (en rouge) et noms d'auteur (en noir), en moitié supérieure de la couverture ;
- une illustration de couverture presque toujours inscrite dans un cadre, en moitié inférieure (à comparer, pour le contraste, aux illustrations inscrites dans les cercles de la collection « Points » au Seuil).

Ces trois éléments, pris ensemble, construisent une stabilité classicisante : connotation culturelle de la capitale (majesté, inscription lapidaires), mais aussi pondération associée à l'éclat (du savoir, en l'occurrence). Ainsi le rouge et noir des titrages est-il optiquement atténué par leur environnement jaune : l'équilibre des couleurs est ainsi puisé, très ingénieusement, dans une compensation réciproque de leur potentiel criard. De même pour les illustrations, qui ajoutent à cela l'évocation de maîtrise que leur confère leur cadrage. Mais l'ingéniosité tient surtout au slogan choisi pour la collection : « Champs Flammarion : De l'or pour votre matière grise ». La combinaison des connotations symboliques est magistralement orchestrée par ce slogan : alchimie d'une transformation de la matière brute (du plomb, par exemple, et notamment typographique) en construction précieuse (de l'or, par exemple !) ; grisaille du travail cérébral *versus* illumination théorique ; « littérature grise » *versus* textes-« phares » ; le tout adossé au contraste d'imprimerie entre le jaune de benzidine (colorant de couverture) et le « gris typographique » de la page de texte composé. Ces effets de sens ne s'entendent qu'en relation avec le fonds considéré ; il n'y a qu'à penser aux « Classiques Garnier », assez jaunes aussi pour qu'on les identifie ainsi (les fameux « Garnier jaunes »), pour mesurer ce que le jaune de « Champs » tire comme effet spécifique de son catalogue d'essais critiques.

Avec cette courte analyse j'espère avoir convaincu de tout ce que peut entraîner une simple couverture jaune... Le « coup de force » du maquettiste de Flammarion, assez grossier dans son principe (un coup de stabilo sur le catalogue), prend toute sa valeur et puise sa pérennité dans son accord avec le slogan de la collection et son exploitation indirecte de l'intertexte essayiste. L'évolution très mesurée, en vingt ans, de la maquette de couverture, ou encore des ramifications thématiques de la collection qui ne remettent pas la formule en question, montrent que l'équilibre était atteint dès le départ. Or cet équilibre relevait de la gageure en 1977 : en librairie, ce furent les premiers moments d'essoufflement du secteur « sciences humaines », après l'incroyable flambée de la décennie 1965-1975. Significativement, les collections d'essais en poche entrèrent à peu près toutes, entre 1980 et 1985 (« Folio Essais », « Folio Histoire »...), dans un même processus de segmentation thématique (inauguré par « Points Seuil ») destiné à affiner l'adaptation des collections et du lectorat. « Champs »

échappe à ce processus (en tout cas dans sa présentation visible ; les catalogues promotionnels sacrifient au procédé à partir de 1998), et pérennise ainsi une certaine idée des sciences humaines, assez « essayistique » (éclectisme thématique associé à l'excellence des signatures) pour attirer vers les théories du chaos l'amateur de mythologie grecque, faire circuler ses lecteurs entre la bande dessinée et l'économie classique. L'« effet-collection » est trop marqué par la couleur choisie pour redouter le « déclassement » qui l'annule, jusques et y compris, j'en fais l'hypothèse, dans la lecture individualisée de chaque volume, connotée chaleureusement et surtout *productivement* par sa couverture.

Le jaune de « Champs » paraît-il faciliter un peu trop la démonstration ? Cet axe d'analyse par la couleur dominante est pourtant, dans l'édition française, celui qui est choisi depuis plus de trente ans pour définir la réussite exemplaire de « Folio », et à sa suite de toutes les collections de poche ayant misé sur le blanc pour trancher sur les rangées ou les tables concurrentes. L'équation de la collection « Folio » tient bien sûr dans ce célèbre « coup de génie » de Massin, le maquettiste des éditions Gallimard : trancher sur le bariolage alors en vigueur au « Livre de Poche » (sur les couvertures, mais aussi les tranches). Mais il s'accorde surtout à une idée, comme à un slogan subliminal : transposer la distinction de la collection dite « Blanche » sur l'offre en poche⁵. Sur un marché qui a vu se multiplier les collections exploitant à leur tour le blanc distinctif, l'analyse demanderait évidemment de cibler des paramètres plus fins, plus subtils (gammes de blancs, d'écrus, de crèmes ; signatures typographiques). Mais n'en concluons pas que la couleur vive relève nécessairement d'un choix grossier ; il existe un cas très fameux où ce choix relève, avec virtuosité, le défi de la variation essayiste. Et le coup de génie, pour cette fois, passe par la maximalisation du caractère sériel.

La collection « edition suhrkamp » pourrait n'être qu'une vénérable série quarantenaire d'essais en poche, aux maquettes sobres mais colorées... (figure 2)

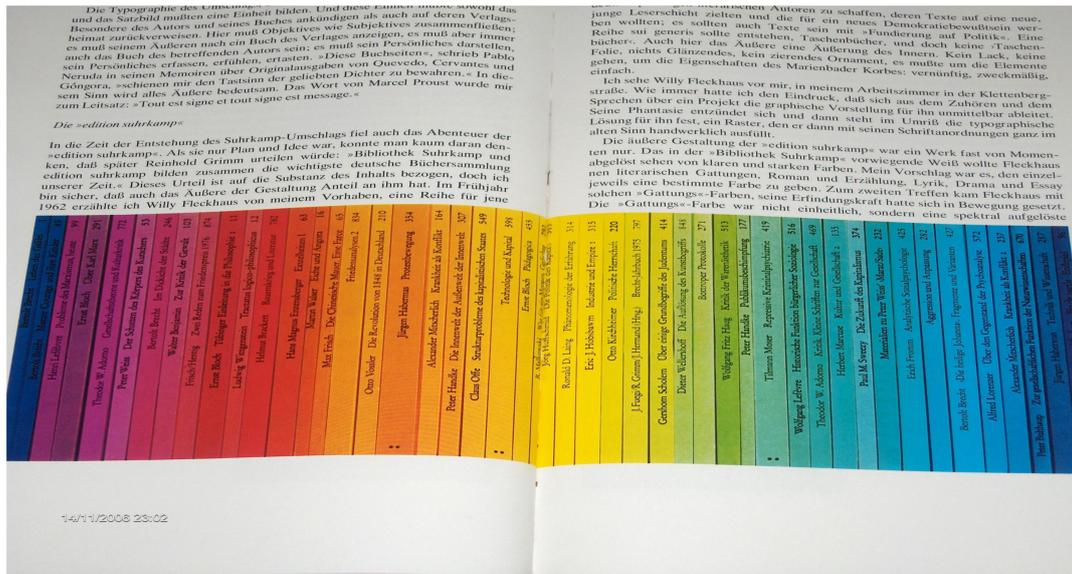
⁵ Or on le sait, on le rappelle : « La Blanche » n'est pas blanche, mais écrue ; et « Folio », qui fait du blanc, n'est pas « La Blanche » !

« edition suhrkamp »



Figure 2 : collection « edition suhrkamp », chez Suhrkamp Verlag

Mais elle révèle, vue de dos, l'arc-en-ciel virtuose d'une idée de génie perpétuée depuis quatre décennies (figure 3).



S. Unsel, *Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag – Willy Fleckhaus zum Ehren, Maximilian-Gesellschaft, 1976, p. 40-41.*

Figure 3 : extrait du volume hors-commerce dédié à Willy Fleckhaus

Voici comment Siegfried Unsel, patron de la maison qu'on a longtemps désignée comme le « Gallimard allemand », présente « l'aventure de "édition suhrkamp" », dans un livre hors-commerce réalisé en hommage au maquettiste Willy Fleckhaus :

« Lorsqu'elle n'était encore qu'un projet, une idée, nul n'aurait pu penser que, plus tard, Rheinhold Grimm la jugerait ainsi : « "Bibliothek Suhrkamp" et "édition suhrkamp" forment toutes deux la plus importante collection allemande de notre temps ». Ce jugement est fondé sur le contenu des livres, mais je suis certain que leur apparence extérieure y prend part également. Au printemps 1962, je parlai à Willy Fleckhaus de mon intention de créer une collection destinée à ces auteurs littéraires de langue allemande s'adressant à un lectorat jeune, et qui se réclamaient d'une conscience démocratique neuve. Une collection en soi devait en émerger, au format de poche, mais pas des « livres de poche ». Ici aussi, l'apparence extérieure devait exprimer le contenu. Pas de vernis, pas de folie, rien de scintillant, pas d'ornement décoratif ; cela devait tourner autour des éléments de base, les caractéristiques de la Corbeille de Marienbad : raisonnable, convenable, simple. [...] Ma proposition était d'attribuer à chaque genre littéraire, roman et récit, poésie, théâtre, essai, une certaine couleur. A la deuxième rencontre Fleckhaus arriva avec ces couleurs génériques, et sa créativité s'était déployée. Chaque couleur générique, loin d'être unifiée, embrassait une palette complète du spectre ; le bleu, conçu pour le genre narratif, s'étendait sur une gamme allant du violet foncé au bleu clair, le rouge du genre dramatique allait du rubis sombre à l'orange agressif. Je vois encore Willy Fleckhaus devant moi, travaillant à ce problème : [...] la collection ne devait pouvoir être démantelée en genres pas personne, ni nous, ni les lecteurs, ni les libraires. Son système ne devait pas non plus devenir reconnaissable comme tel. Fleckhaus mélangeait les couleurs, et au cours de son jeu naquit aisément, organiquement, jubiloirement l'idée d'imprimer les 48 parutions annuellement prévues sous 48 couleurs du spectre solaire. Un rayon lumineux devait apparaître, dont les valeurs optiques commenceraient avec l'indigo, et passerait par le violet, le rouge, l'orange, le jaune orangé, le jaune, le jaune-vert,

le vert, le bleu, pour s'achever dans l'indigo à nouveau. [...] "Je vois un ruban sans fin qui se referme sur lui-même", disait Willy Fleckhaus, "aussi naturel que la nature elle-même, beau et précis." » (Unsel 1976 : 40-42)

L'acte éditorial sensible dans le paratexte non-verbal, on le voit, ne se réduit pas à une tactique de gestion des publics (ou des rayonnages), et détermine avec évidence la lecture des essais proposés, où les genres, les styles et les thèmes sont savamment mêlés, dans la grande tradition essayiste allemande.

La couleur est une cible facile pour montrer l'efficacité du paratexte non-verbal, ici en particulier pour comprendre son effet de ciment de la collection. En règle générale aussi, les études paratextuelles, un peu chiches en développements sur le non-verbal, s'appliquent (un peu à la manière d'une figure imposée) à ces évocations sur le « blanc distingué », le « gris classique » ou le « bleu fonctionnel ». J'ai voulu montrer ici que les choses sont à la fois plus simples (jaune, c'est jaune) et plus compliquées que cela (du jaune, pour des essais, avec une typo et une composition classicisantes, et couplés avec un slogan judicieux). Bref, que les nuances du sens s'appuient aussi sur la palette de son avatar non-verbal, surtout en régime sériel. L'empan d'une étude vraiment approfondie du paratexte non-verbal, en collection ou non, serait évidemment plus large et engagerait un descriptif techniquement rigoureux, et culturellement informé, au moins dans les trois domaines de la typographie (dont on a effleuré ici le continent), du dessin (formats et gabarits de mise en page), et de la papeterie (natures de papiers et de cartons). Certes ce programme peut paraître un peu intimidant, mais ce qui se publie ordinairement comme études paratextuelles de collection peut aussi nous encourager : même pour les professionnels qui y sont directement intéressés (magazine *Livres Hebdo*), comprendre les déterminations paratextuelles de la lecture n'est pas forcément très rigoureux, ni très facile, en fait. En voici quelques exemples.

Un article de *Livres Hebdo* sur la collection « Les Essais » de Gallimard est un modèle du genre (Ferrand 1981). Pour en prendre la mesure, il faut le comparer à l'histoire paratextuelle concrète et précise que racontent les archives de Gallimard, dont les couvertures résument les épisodes. Cette histoire suit au moins six étapes (cf figures 4 à 9).

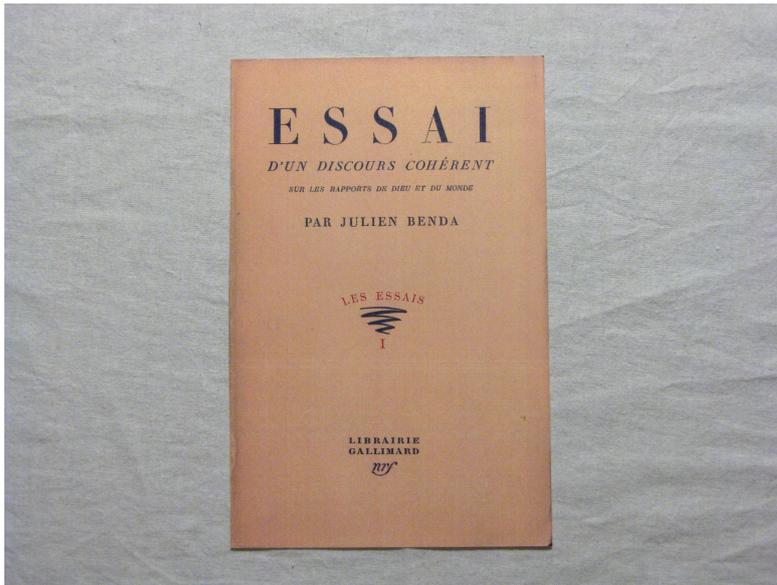


Figure 4 : collection « Les Essais », Gallimard, maquette de 1931.

La première, en 1931, lance une esthétique de « Cahiers » : italiques, nom de collection en arrondi sur une vignette en « crayonné », titre massif sur nom d'auteur plus petit.

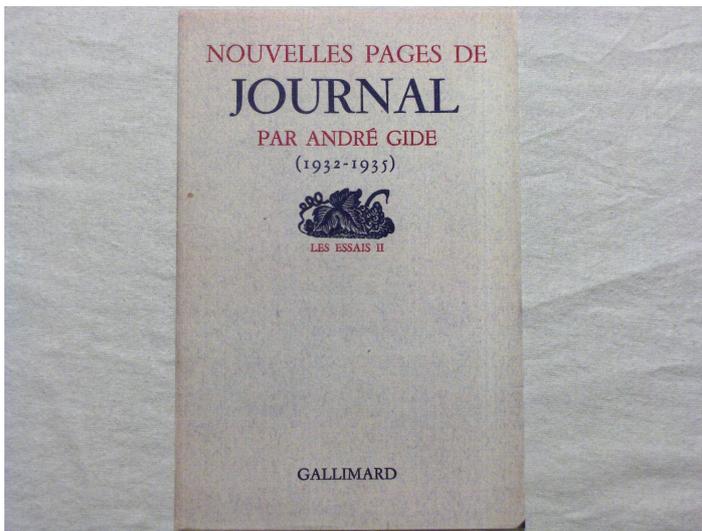


Figure 5 : collection « Les Essais », Gallimard, maquette de 1936.

En 1936, la formule de maquette est calée : papier Ingres gris, capitales romaines à empattements, alternance de rouge et de noir, feuillage stylisé en vignette. L'évocation typographique est clairement orientée Renaissance.

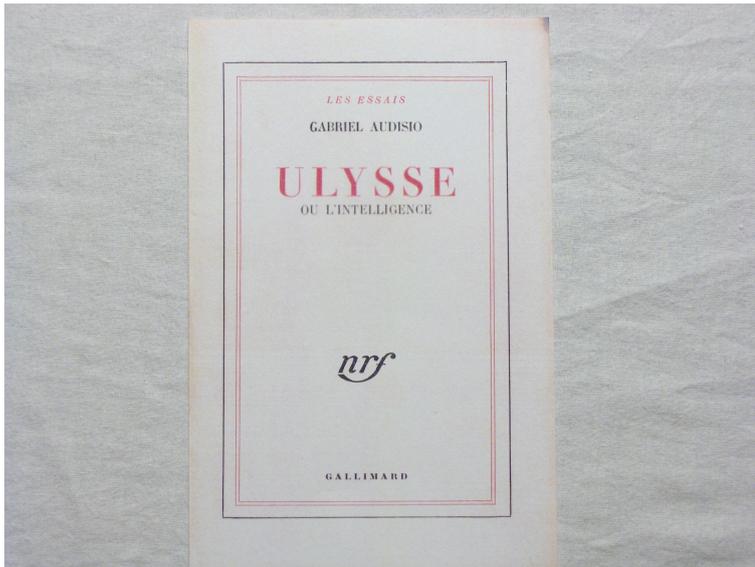


Figure 6 : collection « Les Essais », Gallimard, maquette de 1944.

Vers 1944, on trouve quelques occurrences de la maquette de la collection « Blanche » adaptée à celle des « Essais » : la pénurie de papier, ainsi que le passage à des tirages non limités l'expliquent conjointement.



Figure 7 : collection « Les Essais », Gallimard, maquette de 1973.

La maquette de 1973 marque la rupture : papier bleu lisse, police sans empattements, alternance rouge et noir inversée, sigle « nrf » bien visible au-dessus du nom de la collection. Cette maquette ne tient pas très longtemps.

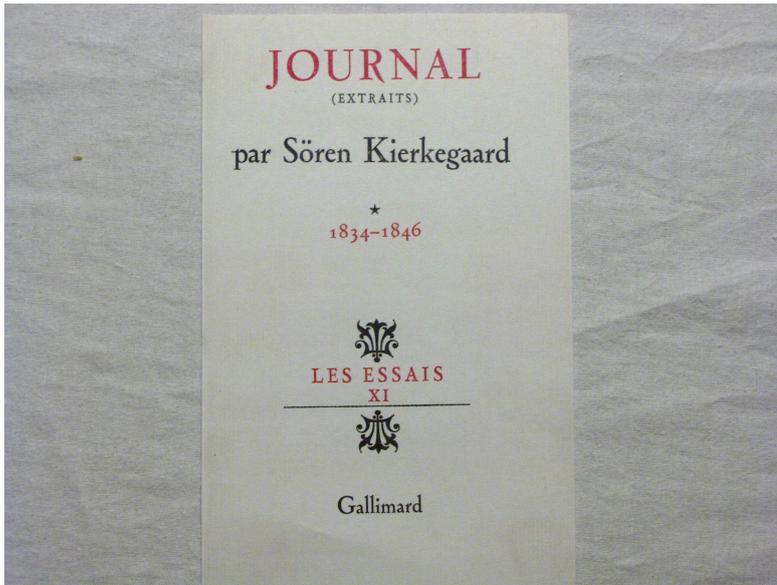


Figure 8 : collection « Les Essais », Gallimard, maquette de 1980.

En 1980 la collection retrouve un papier Ingres gris clair, la police et l’alternance rouge et noir sont rétablies, ainsi que le décor autour du nom de collection. Cette maquette est clairement l’écho de celle de 1936, avec une nette insistance sur le nom de collection, mais son effet classicisant est atténué par le bas de casse. En 1988 toutefois, « *nrf* essais » prend la succession de « Les Essais ».

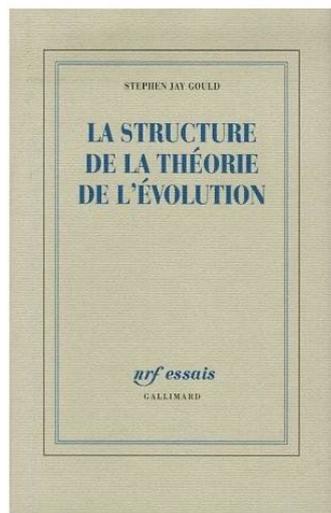


Figure 9 : collection « *nrf* essais », Gallimard, maquette de 1988.

Sa maquette décalquée de la « Blanche » entérine à la fois l’abandon de « l’exception » fondatrice (et contemporaine de l’émergence, dans l’édition française, de la catégorie essayiste)

et une intégration dans le fonds Gallimard, dont la caution patrimoniale est préférée, à ce stade, dans la politique de la maison. L'article de Ferrand, lui, même en contexte professionnel, n'affiche que les trois couvertures de 1936, 1973 et 1980, et les commente ainsi :

« A partir des années 60, la couverture change de présentation, et se « modernise » en adoptant un graphisme plus net et plus froid, rouge sur fond bleu ciel, et un format plus grand (14 x 20,5), qui donnent aux textes une connotation plus « fonctionnelle ». [...] Fin 1979, la couverture se transforme à nouveau, retrouvant son papier ingres gris clair, ses caractères « Astrée », son élégance, tout en gardant le format 14 x 20,5. [...] retour à une image raffinée [...] »

On reste ainsi, significativement, dans le flou des connotations « fonctionnelles » à propos du bleu ciel et du rouge, sans parler d'un changement de matériaux de fabrication ; mais pour souligner le retour au « raffinement » inaugural, l'article ne manque pas de mentionner un « papier ingres gris clair » et de donner le nom providentiel de la police « Astrée », lestant ainsi son descriptif, comme au passage, de la charge classicisante associée à ces noms.

Dans cet exemple comme dans beaucoup d'autres, l'analyse du paratexte non-verbal reste finalement assez « poétique », comme si le caractère connotatif (car illocutoire) de l'objet entraînait l'impressionnisme de son approche. Livres-Hebdo, mais aussi telle série d'articles sur les « collections mythiques », dans les numéros d'été 2006 du quotidien *Le Monde*, cèdent souvent à cette tendance (un peu frustrante, dans notre perspective), dont l'impressionnisme s'alimente à trois sources illocutoires. Primo, le prestige des signatures (aura du directeur de collection, effet d'aréopage du catalogue, dont la liste d'auteurs résume parfois à elle seule tout le « mythe » d'une collection) :

« [« Les Essais »...] est l'un des fondements de l'image littéraire de la maison. C'est là que publièrent Alain, Valéry, Freud, Spengler, Russel, Heidegger, Jung, Sartre, Camus et bien d'autres encore. » (Ferrand 1981 : 55)

Deuxième source, l'exaltation quantitative (rythme de parution, mais surtout chiffres de tirage, de vente, de droits négociés...) :

« Le lancement [de « Découvertes Gallimard »] se fait à grande échelle le 21 novembre 1986 avec directement 12 titres, tirés chacun à 25 000 exemplaires. Un énorme de travail du service commercial permet d'installer la collection avec force présentoirs et autres PLV [sic]. [...] existent en 25 langues, 10 millions d'exemplaires sont vendus à l'étranger. [...] Pour fêter les 20 ans, le numéro un [...] est réimprimé à 65 000 exemplaires et offert pour tout achat d'un volume. Six titres paraîtront en même temps, dont le n° 500, *L'art brut*. » (*Livres Hebdo*, n°663, octobre 2006)

Troisième source, cette identité de maquette dont j'ai choisi de vous entretenir aujourd'hui, et qui est si superficiellement analysée :

« [« Folio », c'est] le coup de génie de Massin : d'abord, l'illumination du blanc dans un paysage dominé à l'époque par les couleurs vives. Ensuite, ce caractère, un Baskerville old face d'une élégance finement lettrée. [...] Voilà pour la forme. » (*Le Monde*, 18 août 2006)

« [pour « Rivages »] le premier succès c'est la maquette dûe à Jacqueline Guiramand. » (*Le Monde*, 21 juillet 2006)

Si on a insisté ici sur cet aspect-ci du paratexte, et saisi l'occasion de ces travaux sur la collection pour en isoler nettement les effets, c'est parce qu'il est trop souvent négligé — et en même temps, trop rarement ignoré pour que ne se cache pas là-dessous une vraie question. L'étude paratextuelle complète d'une collection devrait bien sûr englober les autres aspects, certains verbaux et d'autres non-verbaux. Dans sa thèse, Montreuil en propose douze :

Titre
 Dates de publication
 Maison d'édition
 Directeur
 Présentation matérielle
 Principe unificateur
 Genre(s)
 Nombre de titres
 Tirage
 Nombre d'auteurs
 Rythme de publication
 Prix de vente
 (Montreuil 2001 : 251)

Et si l'on ne peut que la suivre dans cet inventaire, ce sera évidemment pour mesurer, au-delà d'une description fine de l'objet sémiotique, la puissance de ses effets sur la lecture, dont l'éventail peut venir conclure mon propos. La collection, envisagée globalement, engage tout à la fois une ambiance de lecture, un réseau intertextuel (lequel débouche souvent sur un cadrage conceptuel, ne serait-ce qu'en termes de genre littéraire), et une dynamique érotique (clôture rassurante de la connivence et ouverture d'une rencontre toujours possible en son sein ; reconnaissance et recommencement continués...). Lançons pour finir le souhait que les arguments colorés de cet article aient réussi à convaincre le lecteur de tout l'intérêt de ce programme.

RÉFÉRENCES

- ARNAUD, Noël, LACASSIN, Francis et TORTEL, Jean (dir), *Entretiens sur la paralittérature* [actes du colloque de Cerisy en 1967], Plon, 1970.
- FERRAND Christine, « Les Essais chez Gallimard », *Livres Hebdo*, n°26, juin 1981, p. 55-57.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Ed. du Seuil, 1987.
- MONTREUIL, Sophie, *Le Livre en série : Histoire et théorie de la collection littéraire*, thèse de doctorat, langue et littérature françaises, McGill University (Canada), 2001.
- NYSSSEN, Hubert, *Du texte au livre. Les avatars du sens*, Nathan, 1993.
- OLIVERO, Isabelle, *L'Invention de la collection*, Editions de l'Imec, 1999.
- UNSELD, Siegfried, *Der Marienbader Korb. Uber die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag — Willy Fleckhaus zum Ehren*, Frankfurt : Maximilian-Gesellschaft, 1976.