

## Partiel, chapitre 2,2- E) L'art de la couverture

NB quelques pages d'illustration sont placées en vignettes

Cette construction signifiante de l'image est celle que Massin se propose de synthétiser dans l'élaboration des couvertures des livres, voie par laquelle Lemoine va s'engager dans l'édition. En tant que directeur artistique des éditions Gallimard dans les années soixante-dix, Massin conçoit couvertures et jaquettes pour les collections de poche. « Elle [la couverture] doit attirer l'attention, comme fait une affiche, et ne comporter qu'un message unique, facile, clair et mémorisable » répond Massin quand on lui demande quelles sont les spécificités d'une illustration de couverture « efficace »<sup>1</sup>.

Dans la revue *Caractère* de 1977, Massin définit ce qui est, pour lui, une « bonne » couverture :

« Une couverture est réussie quand le chaland qui passe (vite) retient l'image qu'on lui a proposée. Mais attention, il ne suffit pas d'arrêter le regard de l'acheteur éventuel (cela des moyens assez grossiers le permettent). Il faut aussi le convaincre, le retenir par le pan de la veste, lui faire sortir son portefeuille. Tout cela c'est le rôle de l'image. Bien sûr, le nom de l'auteur, le titre, l'image de marque de la collection, et de l'éditeur jouent aussi leur rôle ! »<sup>2</sup>

L'enjeu commercial fondé sur la séduction visuelle et rapide du lecteur potentiel détermine les contraintes d'une image de couverture. Celles qui régissent les formes de collections, pour lesquelles la place de chaque élément est une marque de reconnaissance, sont plus complexes encore : la disposition prédéterminée des textes et de l'image, le format et les couleurs de la collection sont autant de paramètres imposés à l'illustrateur.

Massin considère les contraintes de la collection comme des facteurs de créativité : « J'ai imposé aux illustrateurs cette servitude du fond blanc, bien sûr, et aussi une structure typographique immuable. Le titre vient toujours en noir sur fond blanc, mais à l'intérieur de cet espace blanc, tout est possible. Je dirais même que je favorise au maximum la diversité de l'illustration. »<sup>3</sup>

Le travail effectué pour la collection Folio consistait en l'élaboration de couvertures qui posaient une difficulté essentielle, celle de proposer une image qui puisse être détournée sur

<sup>1</sup> Lettre de Massin du 20 mars 2003.

<sup>2</sup> « Le talent fait lire », entretien avec Massin, *op.cit*, pages 48-55.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

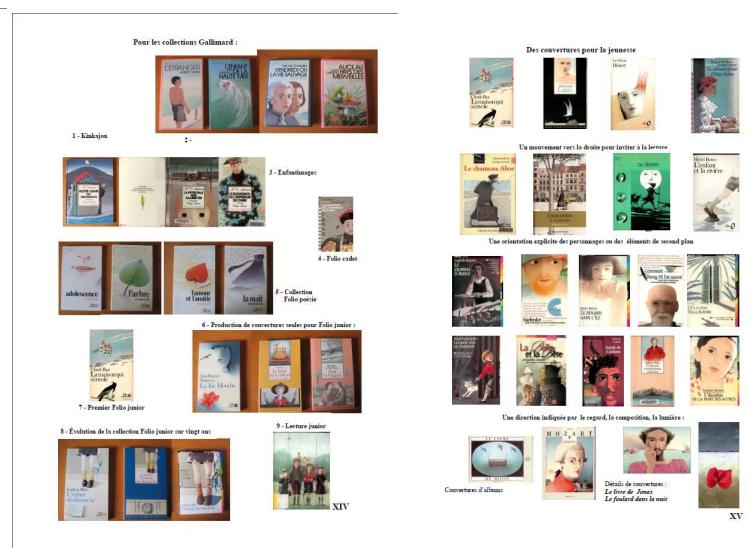
fond blanc. Par son format rectangulaire (10x18) la collection se distingue en 1972, des parutions de l'époque, Massin dit des contraintes définies pour Folio en 1977 :

« Evidemment, ce parti du fond blanc que j'avais pris me paraissait un peu difficile à tenir au départ. A vrai dire, j'étais même un peu inquiet de cette servitude que je m'étais imposée. Aujourd'hui, après cinq années, je me suis rendu compte que pour les illustrateurs – même ceux qui comme Siné - était un peu hésitants au départ - le fond blanc bien utilisé, c'est très, très agréable.»<sup>4</sup>

Massin a eu maintes fois l'occasion de commenter sa conception de la direction artistique et de la composition d'un livre. Il définit un ensemble de critères concernant l'élaboration d'une couverture. Il apprécie la simplicité des procédés de Lemoine, l'économie graphique de son style et l'utilisation du blanc auquel Massin accorde une valeur particulière dans l'espace du livre. Concernant la liberté laissée à l'illustrateur, Massin affirme :

« Je ne suggère rien aux illustrateurs. A la limite, je leur dis plutôt ce qu'il ne faut pas faire. Parce que certains ont trop facilement tendance à se faire plaisir, s'il y a de la violence dans le livre, par exemple, ils en rajoutent. »

Cette contrainte du blanc ne gêna aucunement Lemoine ; au contraire le style de ses images de graphiste laissait une part importante au jeu créatif avec le blanc, que ce soit dans les linogravures qu'il imprima pendant des années ou dans son travail à l'encre ou aux aquarelles. L'utilisation du blanc de la page, qui sera analysée plus loin, est un élément graphique essentiel dans le style de l'illustrateur. La réalisation de couvertures pour Folio a peut-être participé à la mise en place de son style épuré (XIII).



<sup>4</sup> Ibidem.

Sur le plan sémiologique, l’élaboration de couvertures est un facteur essentiel à la cristallisation de certains procédés d’illustration chez Lemoine. La conception d’une image unique comme illustration initiale d’un texte, demande à l’illustrateur une aptitude à la synthèse du sens et une faculté à concentrer en peu d’éléments un appel au lecteur, une stimulation pour ouvrir le livre... Ainsi la création de couvertures a, sans nul doute, permis à l’illustrateur de faire évoluer son style graphique vers un art de la figuration minimale, porté essentiellement par l’allusion. « Ce qui est admirable dans le cas de Lemoine, c’est qu’à priori ce style délicat et élégiaque est à l’opposé de ce qu’on attend habituellement d’une couverture. Et pourtant, par contrastes avec d’autres couvertures plus tonitruantes, cela fonctionne (...) »<sup>5</sup>

Le travail sur le sens est parfois l’objet d’un dialogue entre l’éditeur et l’auteur, mais l’interprétation du texte est laissée à la sensibilité de Lemoine. Son travail antérieur, ses livres précédents et sa renommée de graphiste servent de gage pour le laisser concevoir les images en toute liberté. Les propositions créatives effectuées par Lemoine pour les couvertures, et plus particulièrement celles de la collection Folio, révèlent une capacité à synthétiser en une image la signification d’un texte.

Massin a l’habitude d’opposer les styles très différents d’André François et de Georges Lemoine pour démontrer la liberté laissée par les contraintes de la collection Folio « Dans les deux cas, la réussite est totale : la publicité a joué son rôle sans la moindre trace de vulgarité et, sur le plan esthétique, la qualité est indéniable. Voilà la véritable définition des arts appliqués ! »<sup>6</sup> Quand on demande à Massin si, dans ses activités de directeur artistique chez Gallimard pour la collection « Folio », il a le sentiment de faire évoluer le livre et d’établir un lien plus étroit entre les créateurs et les éditeurs, il assure : « Sans vanité aucune – c’est la constatation d’un état de choses – je crois être en partie responsable d’un retour à la figuration, à l’illustration dans la couverture de livre. »<sup>7</sup>

Lemoine a illustré une quarantaine de couvertures pour la collection Folio. Certaines, comme *Désert* de Le Clézio, ne correspondent plus à l’esthétique d’aujourd’hui ou peut-être ont-elles été très (ou trop) diffusées, mais elles n’ont cependant pas perdu de leur impact symbolique (XIV, 6). La logique commerciale pousse les collections à changer l’apparence des couvertures pour attirer l’acheteur, ce qui explique que les poches de Folio

<sup>5</sup> « Le talent fait lire », entretien avec Massin, *op.cit*, pages 48-55

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> *Ibidem*

ont, depuis 1996, changé de formule et les illustrations originales ont été remplacées par des détails d'œuvre d'art en conservant un fond blanc.<sup>8</sup>

Georges Lemoine appartient au groupe des vingt cinq illustrateurs principaux de Folio junior,<sup>9</sup> et suit la forme de la collection qui a légèrement évolué : au début, les volumes copient la collection Folio générale en 10x18 avec couverture blanche, puis la collection Folio édition spéciale adopte une couverture couleur avec une cadre central pour l'illustration et enfin la dernière formule propose des volumes souples de 12,5x 17,8 cm avec une couverture illustrée pleine page, à pelliculage mat et brillant. A chaque nouvelle forme de la collection, Georges Lemoine revoit sa couverture soit en transformant une ancienne image<sup>10</sup> pour qu'elle s'adapte aux nouvelles contraintes, soit en concevant une nouvelle image (XIV, 4, 8)<sup>11</sup>. Les nouvelles couvertures ne tolèrent apparemment pas le blanc et Lemoine opte alors pour des fonds sombres qui lui permettent d'utiliser de façon intense les jeux de clair-obscur qui dramatisent les images.

Lemoine a conçu des couvertures pour d'autres collections ou éditions qui démontrent une grande capacité à s'adapter à d'autres contraintes éditoriales. Il ne semble pas qu'il y ait de différence de traitement de la couverture selon que G. Lemoine ait uniquement la couverture à illustrer ou que la couverture ait été créée avec l'ensemble des illustrations.

Les couvertures de Lemoine, laissent apparaître quelques constantes qui se retrouvent dans l'ensemble de son travail. Il met en place par des procédés différents la construction d'une attente déjà orientée vers l'univers défini du texte à lire, mais il propose à chaque fois une image qui n'est ni descriptive ni trop inductrice d'évènements. Que ce soit une nature morte, un paysage ou un personnage, le motif choisi par Lemoine pour la couverture met en place une atmosphère, un espace mental. Il joue plus sur l'évocation de référents que sur l'anecdote et il mobilise un registre d'émotion touchant à la nostalgie, à la tendresse et plus rarement à l'humour. L'induction est légère et les jeux graphiques qu'il s'autorise, suggèrent le cadre thématique de la lecture. La couverture annonce donc, avant tout, l'entrée dans un

<sup>8</sup> « Revue Caractère : *Est-ce que vous refaites souvent les couvertures des livres de « Folio », justement pour les adapter au goût des nouvelles générations ou tout simplement à la mode ? Massin : Oui, bien sûr, du moins aussi souvent que je peux. Les meilleures couvertures s'usent – à plus forte raison si elles recouvrent des livres de grande vente. Et parfois une nouvelle image, par la vision différente qu'elle propose, influe au livre un sang nouveau. » Ibidem.*

<sup>9</sup> « Il y a un ou deux ans, j'ai fait un compte des illustrateurs qui travaillaient pour les couvertures de folio junior qui avaient fait plus qu'une couverture et en fait je suis arrivée à 25, pour plus de 1000 titres. Le fonds cela doit être 600, 700 je crois mais nous en avons publié 1000 (Mille titres pour l'an 2000) mais dans ces 1000 titres, il y a 25 illustrateurs qui reviennent de façon récurrente et puis on fait travailler quelques jeunes... » Lettre de Elizabeth Cohat, avril 2003.

<sup>10</sup> *Le voleur de chapeau, L'enfant du dimanche*, op.cit.

<sup>11</sup> *Le rossignol de l'empereur de Chine*, op.cit.

espace particulier, celui du livre et de la fiction et esquisse un univers de référence en relation avec le titre. Cet effet est porté par un procédé d'allusion et par l'emploi d'un code symbolique simple, qui met en œuvre un détour des significations, spécificité de l'illustration de Lemoine qui sera analysée dans la dernière partie.

L'organisation de l'image et la place des motifs sont prévues pour créer une invitation à ouvrir le livre. Sur le plan de la composition graphique, l'image est très fréquemment construite de façon à ce qu'une oblique oriente le regard vers le bord de la page, parfois plus précisément, le coin supérieur droit, comme une ponctuation du titre, mais, quelle que soit la diagonale, la composition indique le sens de lecture. Parmi les multiples couvertures élaborées par Lemoine, quelques exemples peuvent aider à mettre en évidence ses procédés de composition (XV).

A la manière de la main de *Gros-Câlin*<sup>12</sup>, de nombreux motifs de couvertures indiquent explicitement le sens de la lecture. Le visage de *Lullaby*<sup>13</sup> tourné vers le soleil indique le lieu de l'aventure, *Barbedor*<sup>14</sup> dont le regard suit une feuille qui vole est à peine moins inductif que le profil de *La métamorphose d'Helen Keller*<sup>15</sup> ou celui du héros dans *Le chameau Abos*<sup>16</sup>. Ce procédé se retrouve dans les albums. Sur la couverture de *Mozart*<sup>17</sup> le visage du musicien est tourné vers la nuit. Le sens de la lecture est renforcé ici par l'apparition à gauche, de sa date de naissance et, devant lui, à droite de l'image, la date de sa mort : le sens de lecture suit la ligne du temps.

Parfois le sens de la marche des personnages montre la direction. Lemoine représente un personnage en mouvement comme dans *La vie est ailleurs* ou dans la version poche de *L'enfant et la rivière*, dans les *Contes du Berry*. Ce sont des personnages en file indienne qui inscrivent sur les couvertures une véritable flèche directionnelle, à l'exemple des soldats du *Journal d'Adèle*,<sup>18</sup> de la mère et son enfant dans *J'étais à Varsovie* ; le mouvement est renforcé ici par le doigt tendu de l'enfant.

Des motifs secondaires, en arrière-plan, remplissent ce rôle d'indicateur : les flammes qui brûlent la photo pour *Désert*<sup>19</sup>, les fumées de *La maison qui s'envole*<sup>20</sup> ainsi que les

<sup>12</sup> E. Ajar, *Gros-Câlin*, Gallimard, Folio, 1972.

<sup>13</sup> J M G. Le Clézio, *Lullaby*, op.cit.

<sup>14</sup> M. Tournier, *Barbedor*, op.cit.

<sup>15</sup> M. Davidson, *La métamorphose d'Helen Keller*, op.cit.

<sup>16</sup> R. René, *Le chameau Abos*, op.cit.

<sup>17</sup> C. Gallaz, G. Lemoine, *Mozart*, op.cit.

<sup>18</sup> P. Du Bouchet *Le journal d'Adèle*, op.cit.

<sup>19</sup> J.M.G., Le Clézio, *Désert* op.cit.

<sup>20</sup> C. Roy *La maison qui s'envole*, op.cit.

nuages, les fumées des usines pour *Ange des marais noirs*<sup>21</sup>. Alors que les amants sont en symétrie pour *Tristan et Iseut*<sup>22</sup>, le bateau dans le cadre glisse vers la droite ... C'est le cas également pour *Le livre de Jonas* et *Le renard dans l'île*. Sur la couverture de l'album *Le foulard dans la nuit* (XV), en arrière-plan, comme une petite ligne en pointillé les traces du marcheur et sa silhouette qui progressent vers la droite... Certains accessoires symboliques induisent le mouvement du regard : dans une des versions de *Comment Wang Fô fut sauvé*<sup>23</sup>, le visage du personnage fait face mais le pinceau posé accentue les points de suspension du texte de couverture ; dans une autre version, le paysage s'ouvre à droite de l'image.

Une constante remarquable est l'utilisation des oiseaux en vol : la nuée de corbeaux pour *Le hussard sur le toit*<sup>24</sup> et pour *l'ami lointain*<sup>25</sup>(XIII), un oiseau en vol dans *Wang Fô, Barbedor, Lullaby*, les trois oies du *Livre de Moïse* (XV). Parfois l'oiseau est posé et l'orientation de son bec la direction à suivre : l'oiseau sur le chapeau du *Voleur de chapeaux*<sup>26</sup>, le faucon de profil pour *Le batelier du Nil*.<sup>27</sup> L'omniprésence et la fonction des oiseaux dans l'illustration de G. Lemoine seront analysées en dernière partie.

Le volet entrouvert de la *Villa Aurore* mime la couverture du livre qui s'ouvre et les ombres portées sur la maison <sup>28</sup> renforcent l'appel vers la lumière. Et le volet se ferme, comme le livre, sur la quatrième de couverture pour *Le renard dans l'île*. Dans *Les neuf vies du magicien*<sup>29</sup>, le personnage et le chat apparaissent - ou disparaissent dans une belle symétrie - dans le mur sur la droite : les lignes de construction du dessin renforcées par le rideau forment un faisceau vers l'ouverture du livre. Autre construction très inductrice, la vague de *L'enfant de la haute mer*<sup>30</sup> qui précède de quelques années celle de l'escargot de *La cour de récréation*<sup>31</sup> propose une invitation plus ludique.

Parfois, de façon moins explicite, l'invitation est portée par la composition déséquilibrée qui place le motif principal à gauche de l'image et ouvre un espace dans l'arrière-plan, sur la partie droite de l'image.

<sup>21</sup> D. Almond, *Ange des Marais noirs*, op.cit.

<sup>22</sup> A. Mary, *Tristan et Iseult*, Gallimard, Folio junior édition spéciale, 1994.

<sup>23</sup> M. Yourcenar, *Comment Wang Fô fut sauvé*, op.cit.

<sup>24</sup> J. Giono, *Le hussard sur le toit*, op.cit.

<sup>25</sup> C. Roy, *L'ami lointain*, op.cit.

<sup>26</sup> J-F. Ménard, *Le voleur de chapeaux et autres contes de la semaine*, op.cit.

<sup>27</sup> C. Clément, *Le batelier du Nil*, op.cit.

<sup>28</sup> Le Clézio, J M G, *Villa Aurore*, op.cit.

<sup>29</sup> D. Wynne Jones, *Les neufs vies du magicien*, op.cit.

<sup>30</sup> J. Supervieille, *L'enfant de la haute mer*, Paris, Gallimard, 1000 soleils, 1975 .

<sup>31</sup> C.Roy, *la cour de récréation*, op.cit.

Plus subtile, et spécifique à l'art de Lemoine, l'inclinaison du visage de la fillette pour *L'Algérie ou la mort des autres*<sup>32</sup>. Le visage penché est exposé à la lumière sur la droite de l'image et le regard semble s'évader vers un « ailleurs » qui est clairement à l'opposé du sens de la lecture : la tension de ce personnage entre le lieu où il est et un lieu éloigné, rêvé, se retrouve également dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*<sup>33</sup> de Le Clézio.

L'utilisation du sens de lecture n'est pas l'unique condition d'une bonne couverture, il s'agit de créer une énigme, un questionnement qui incite à la lecture. Nous avons mis en évidence que le fond, blanc dans le cas des « Folio », est utilisé non pas comme un vide mais comme un espace symbolique du livre, un espace de transition avec le texte. Dans quelques ouvrages, le motif se fond dans le blanc de la page et laisse entrevoir l'illusion référentielle. C'est le cas pour la dernière version de *Malecroix* de Jean Giono dont le corbeau semble sortir de la page pour se pencher vers la droite et de *Sarah de Cordoue*, dont le visage peint en aplat à la manière des fresques romaines se fond dans l'ocre d'un mur faisant disparaître le personnage du côté de la lecture.

Sur les couvertures pour la jeunesse, Georges Lemoine opte presque systématiquement pour les portraits qui présentent les héros. *Ange des marais*, Issa<sup>34</sup> et sa mère, *Lullaby*, Daniel pour *Celui qui...*, *Les enfants de Charlecôte*<sup>35</sup>, *les neufs vies du magicien*, *Barbedor*, *Wang Fô Balaabilou*, *L'enfant du dimanche*, et également pour les albums *Mozart*, *Leila*, *Mère absente*, *Peuple du ciel*, *La petite fille aux allumettes*. Il est aisément de comprendre l'enjeu d'une approche par l'identification au personnage pour les textes s'adressant à la jeunesse comme nous l'analyserons en troisième partie. Pour les couvertures destinées à la jeunesse, le rapport au titre s'établit en général très simplement : quand il s'agit d'un prénom comme *Lullaby*, *Barbedor* ou d'un titre substitut - *Celui qui...*, *L'enfant qui...*, *La petite marchande...* - la présentation du personnage s'impose avec quelques attributs, et dans ce cas l'appel à l'identification est clair.

Ces portraits sont en général, caractérisés par la posture ou par la présence d'éléments secondaires avec quelques attributs des personnages, dans une perspective de définition émotionnelle où seul le regard interpelle le lecteur. L'appel à la lecture est construit ici sur l'interrogation de ce que regarde le héros ou, quand il fait face au lecteur, sur la signification de ses pensées. Lemoine construit ses couvertures-portraits comme une question au lecteur. Et

<sup>32</sup> V. Buisson, *L'Algérie ou la mort des autres*, op.cit.

<sup>33</sup> J.M. G. Le Clézio, *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, op.cit.

<sup>34</sup> P.-M. Beaude, *Issa de sables*, op.cit.

<sup>35</sup> B. Fairfax-Lucy, P. Pearce, *Les enfants de Charlecôte*, op.cit.

l'ambiguïté des visages de *Sarah de Cordoue* et du jeune Lazare de *La belle matinée*<sup>36</sup> s'explique assurément par le fait que les deux héros sont amenés à se travestir en personne du sexe opposé.

A l'opposé de ces compositions dynamiques, le roman *Les princes de l'exil*<sup>37</sup> est illustré d'un portrait de femme frontal et statique et la couverture du Folio pour *Le solitaire* propose un arbre droit centré portant deux oiseaux en symétrie. L'effet est ici très différent, l'énigme naît de la forte stabilité et de l'étrangeté produite par la symétrie excessive des images. Autre procédé, *L'enfant du dimanche* nous fait face mais le cadrage ne nous laisse voir que ses jambes dont les chaussettes descendues orientent le regard sur une diagonale invisible vers un lapin en peluche un peu malmené qui fait signe sur la droite.

La posture des personnages de dos est également utilisée sur quelques couvertures : pour *L'étranger*<sup>38</sup> de Camus, le lecteur suit le personnage vers son destin. Dans *L'aire du muguet* de M. Tournier le personnage est stoppé par un grillage. Par contre pour *La Belle et la Bête*,<sup>39</sup> le monstre semble sortir de la droite pour faire face à la jeune fille, l'étrangeté de ce personnage sorti du livre est doublement efficace : la posture de dos comme le traitement raffiné du vêtement accentuent le mystère et la présence ambiguë du monstre semi-humain. Dans ces exemples, les aspirations des personnages présentés semblent plus complexes et paraissent d'emblée contrariées.

Néanmoins, quelques couvertures ne sont pas aussi « efficaces » sur le plan de la lisibilité et de la composition. On peut citer, pour exemple, une dernière version de *La petite fille aux allumettes*<sup>40</sup>, qui ne réussit pas à équilibrer sur le plan des couleurs et de la composition la fillette et le contrepoint du poêle et de la chaleur. Il est possible de signaler également une version de *La grande vie*<sup>41</sup> dont l'effet de trompe-l'œil sur le visage effacé sur la page est desservi par un très mauvais équilibre des couleurs qui ne peut être restitué par l'impression sur une couverture vernie.

Georges Lemoine donne à ses couvertures une intensité dramatique et une tension par des procédés simples, sans cesse renouvelés, qui placent l'appel à la lecture au cœur de l'image et en relation avec le titre. Il utilise les contraintes de couvertures pour scénariser l'entrée dans le livre en créant des mises en relation symboliques et des contrepoints entre les

<sup>36</sup> M. Yourcenar, *Une belle matinée*, op.cit.

<sup>37</sup> N. Garrel, *Les princes de l'exil* op.cit.

<sup>38</sup> A.Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1000 soleils, 1975.

<sup>39</sup> Mme Leprince de Beaumont/ Mme d'Aulnoy, *La Belle et la Bête et autres contes*, Paris, Hachette, Le livre de poche jeunesse, 2002.

<sup>40</sup> Réédition de *La petite fille aux allumettes* de Hans Christian Andersen, paru en Enfantimages et réédité plusieurs fois en Folio cadet.

<sup>41</sup> Réédition de *La grande vie* suivi de *Peuple du ciel*, de J.-M.G. Le Clézio.

motifs dessinés, le texte - quand il apparaît comme ce fut le cas pour une série de livres de Folio cadet - et le titre.

En général, Lemoine crée une tension fondée sur un contrepoint entre titre et illustration de façon à laisser une question en suspens, question à laquelle la lecture du texte doit répondre. Cependant, le lien est plus explicitement mis en scène dans les collections jeunesse que sur les couvertures pour Folio, où les énigmes peuvent être posées de façon indirecte et donc plus allusive par l'évocation d'un univers de référence.

Pour les Folio, destinés à un large public de lecteurs, amateurs de littérature le plus souvent, le titre et l'image exigent une mise en relation plus complexe. C'est l'énigme de la couverture qui invite à la lecture... Tel est le cas, entre autres, pour les admirables couvertures que Lemoine a élaborées pour les romans de Giono et de Bosco. *Les âmes fortes*, *Le moulin de Pologne*, *Le mas Théotime*, *Tante Martine*, sont accompagnés, en contrepoint au titre, d'une nature morte ou d'un détail de paysage, trouant la page dans un halo de lumière (XIII). La composition de l'image reste suffisamment distante du titre pour créer l'énigme. Elle apporte cependant par une allusion nostalgique et rurale une tonalité qui inscrit les récits dans une temporalité et un univers de référence qui installe un horizon d'attente : un mûr fissuré, une bougie consumée, une châtaigne sur un panier, une figue éclatée.

Quelquefois, la thématique est évoquée par quelques éléments mis en scène de façon à dramatiser un moment du texte. Ceux-ci peuvent, comme le valet de pique parmi les feuilles mortes pour *Les grands chemins* ou le vol des corbeaux s'envolant d'un toit pour *Le hussard sur le toit*, présenter des images symboliques qui placent d'emblée un moment fort du roman en perspective de lecture, mais de façon allusive. L'utilisation très ouverte de l'espace et des significations composées à l'intérieur, sont des stratégies graphiques qui semblent coïncider avec la conception de Tolmer : « La première page d'un livre devrait s'ouvrir avec le même effet que produit le lever de rideau au théâtre. Avant que les comédiens aient parlé, le décor devrait nous faire désirer les entendre. »<sup>42</sup>

Les principes mis en oeuvre au cours de cette première expérience pour « Folio » perdurent et permettent à Georges Lemoine de créer aujourd'hui, pour d'autres collections, des couvertures frappantes par l'intensité de ce qu'elles dénotent. Georges Lemoine définit ce que doit être une couverture dans un de ces textes personnels :

« Le juste regard du peintre. Sa juste compréhension du texte à servir. Cela et pas autre chose. C'est sans doute aussi pour cela- que parfois le choix d'une oeuvre

---

<sup>42</sup> Tolmer in *The theory and practice of lay-out* (1931), cité par Massin, *La mise en pages, op.cit*, page 69.

existante - peinture ou dessin - servant d'image de couverture convient si bien à l'esprit d'un texte. Il y a correspondance - parfaite correspondance d'esprit...<sup>43</sup>

L'illustrateur essaie donc de produire une image qui annonce l'esprit du texte, un dessin qui ait une intensité suffisante pour amorcer un effet esthétique équivalent. Cependant, il semble que la qualité de l'image soit en elle-même aussi essentielle à la couverture que son accroche référentielle au récit. C'est peut-être cette exigence qui est à l'origine de ce style si personnel de l'illustration de couverture.

Le travail de couverture effectué avec et pour Massin a, sans aucun doute, fait progresser Lemoine du graphisme vers l'illustration de textes. Il a affiné certains procédés, utilisant la composition avec une grande légèreté et la symbolisation allusive pour mettre en évidence avec raffinement les significations du texte. Il est passé à un mode de figuration qui lui a permis, dans l'espace du livre, une diversité de solutions graphiques et plastiques fonctionnant dans un tissage de significations avec un texte qui n'est pas encore accessible. En effet, il a dû réagir graphiquement à des textes, à du verbal, à l'imaginaire d'un auteur pour en extraire une invitation graphique à la lecture. Dans certains cas, comme pour les Folio, l'image de couverture est la seule image du livre. Elle ne doit pas proposer une synthèse du texte mais des éléments lisibles et évocateurs de l'univers du texte, porteurs d'une force allusive.

Quand la couverture est la première image d'une série d'illustrations, elle présente tant la thématique du texte que le style de l'illustration et le mode graphique qui vont participer à la lecture. C'est pourquoi il s'agit le plus souvent d'une image reprise de la série d'illustrations du livre, parfois retravaillée (sur le plan du cadrage, du format, ...) mais la couverture peut également être une nouvelle proposition de l'illustrateur comme dans certains livres de poche.

La finesse de l'éditeur, du directeur artistique dans le cas des poches Gallimard, a permis la rencontre entre deux imaginaires. Massin a su associer pour les couvertures des textes d'auteurs, le raffinement et la tonalité sensible des images de l'illustrateur. Lemoine a développé une illustration figurative et délicate qui, tout en étant très efficace dans son rôle de communication et d'accroche du lecteur, a maintenu une tonalité très personnelle. Cette relation aux textes qui est ici concentrée dans l'espace réduit d'une seule surface, est exprimée par l'artiste avec une grande économie de moyens graphiques. Cette efficacité résulte autant

---

<sup>43</sup> G. Lemoine, Carnet n° 66, 19 février 1990.

des compétences de graphiste et de typographe de Georges Lemoine que d'une approche moderne des formes du livre.

Ces premières remarques sur les procédés et les thématiques de Georges Lemoine pour l'élaboration de couvertures, permettent d'amorcer une analyse des spécificités de son illustration. L'approche du « métier » de l'illustrateur - des contraintes éditoriales et de sa gestion de l'espace du livre - peut se poursuivre avec l'étude des relations entre le support et les choix de représentation. La composition des double-pages, le jeu des cadres et l'équilibre entre l'image du texte écrit et les dessins contribuent à l'élaboration des significations dans les multiples formes de la séquence d'images qui illustre le livre.