

# Victor Hugo en couvertures Jeux plastiques et conversion eidétique

Didier Tsala Effa







Pour un roman, si l'entrée dans un récit commence avec la première phrase du texte, l'accès au roman lui-même se fait de facto bien avant l'incipit, avec la couverture du livre. À moins, fait rare, que la couverture ne résulte d'un choix de l'auteur lui-même, l'éditeur détient une importante part de responsabilité dans la manière dont l'ouvrage est donné à voir, est destiné à être pris. Son choix de couverture – illustration, construction graphique, choix typographique, type de papier, etc. – conditionne nécessairement le type de médiation qu'il espère introduire entre le texte et le lecteur. Quel accès la couverture donne-t-elle au récit? une question à laquelle nous choisirons de répondre via des couvertures des œuvres de Victor Hugo, rassemblées à partir du site de vente de la Fnac. Nous ne prendrons en compte que la première de couverture.

Ayant en tête diverses méthodes pour une approche des corpus étendus, dont on souhaiterait identifier les principes structurants, la sémiotique greimassienne et post-greimassienne, notamment celle incarnée par Jean-Marie Floch (1995, 1985), nous conduit à procéder toujours préalablement par une segmentation objectivable. Il s'agit d'élire un critère, le plus déterminant, qui permette de mettre à jour les principes d'organisation les plus pertinents pour mieux cerner les logiques structurantes en question. Pour notre corpus, à savoir les premières de couvertures d'ouvrages d'un même et unique auteur, que pourrions-nous en ressortir? Une manière de procéder, la plus naturelle, serait au regard de l'usage de toute couverture de livre, de questionner les formes de médiation que ces couvertures seraient censées porter du fait même de leur configuration.

Parce qu'elles ont pour fonctions principales de protéger et d'annoncer le livre, la première question à laquelle invitent les couvertures de livre est celle du lien effectif qu'elles construisent avec celui-ci. Dans quelle mesure et de quel point de vue en disent-elles quelque chose? Or avant même d'en arriver au contenu, il apparaît qu'à l'image de biens de formes introductives, les couvertures opèrent elles aussi comme des portes, c'est-à-dire comme une zone transitoire qui permet, régule ou contraint l'accès vers quelque chose. D'emblée, on imagine différentes fonctions comme autant de configurations possibles.

On aurait ainsi des couvertures de portées variables, selon que la médiation est perçue du point de vue de l'accessibilité ou selon qu'elle est perçue du point de vue de l'obstruction. Le premier parti pris serait celui où tout en affichant des données, des informations, la couverture opère manifestement pour en ajourner d'abord le contenu. Le deuxième parti pris serait l'inverse. Si la couverture propose des illustrations, des formes, c'est très clairement pour activer déjà le contenu du livre, pour en donner déjà une lecture préalable, de façon à ce qu'on en ait au moins une première idée.

Vu du corpus, un traité particulier s'impose pour figurer le parti pris obstructif. C'est le traité conforme aux



## Victor Hugo en couvertures Jeux plastiques et conversion eidétique

Didier Tsala Effa

codes des couvertures d'ouvrages de Victor Hugo parus dans la collection de la bibliothèque de la Pléiade de la NRF (fig. 1).

Comme pour les couvertures de l'ensemble des ouvrages de cette collection, ces couvertures laissent voir sur leur partie supérieure, bien en exergue sous la forme de médaillon, une photographie de Victor Hugo en format portrait. Au plan graphique, la définition stricte des traits de cette photographie donne une impression d'épure dont le but semble de marquer ce que serait exactement le Victor Hugo de cette œuvre précise. Pour cette collection, et d'un ouvrage à l'autre, on observe ainsi des traits qui seraient typiques du Victor Hugo des œuvres poétiques, des traits qui seraient typiques du Victor Hugo des *Misérables* et des traits qui seraient typiques du Victor Hugo des œuvres drama-



### Victor Hugo Les Misérables

ÉDITION ÉTABLIE ET ANNOTÉE  
PAR MAURICE ALLEM

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE



Fig. 1 – Victor Hugo, *Les Misérables*



Fig. 2 – Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*

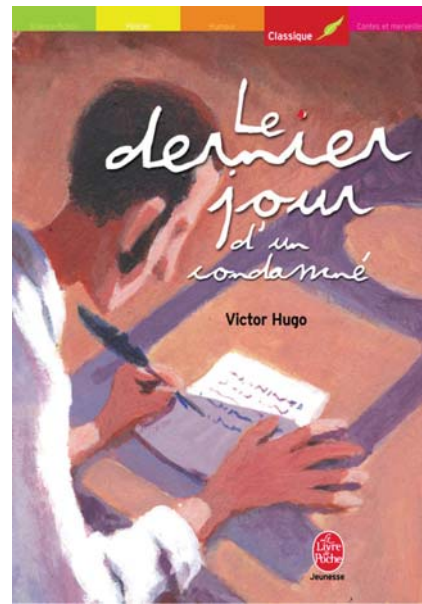


Fig. 3 – Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*

tiques, etc. Sous le médaillon, sont inscrits tout aussi en exergue le nom de Victor Hugo et le titre de l'ouvrage. Dans la partie inférieure, apparaissent, mais sous une présentation amoindrie, des informations complémentaires aux précédentes, ce sont, le sous-titre de l'ouvrage ou alors lorsqu'il s'agit d'un volume, les spécifications des œuvres contenues dans le volume en question, ou encore des indications éditoriales telles que le préfacier, le commentateur de l'ouvrage, enfin l'indication de l'édition et de la collection. Au final, on ressort avec une absence totale ou une quasi-absence d'indicateurs du contenu de l'œuvre; tout au plus, les éléments retenus marquent ses conditions d'existence et son identité, autrement dit, aucune indication, ni textuelle, ni visuelle sur ce qui en constituerait le contenu n'est repérable. Pour l'accessibilité, le contraire de l'obstruction, elle concerne les couvertures dominées par une ou des illustrations *ad hoc*. Ces illustrations, sans viser d'emblée telle action ou telle situation du récit en particulier, prennent à leur charge une évaluation ou une interprétation possibles de l'œuvre. En général il s'agit de représentations à la frontière du réalisme et de l'abstraction. Très souvent, il s'agit de créations originales de facture généralement moderne, voire surréaliste, parfois certaines illustrations sont signées de la main de l'auteur. Quant à leur contenu, ces illustrations ont en commun une dimension suggestive et évocatrice, comme si par leur seule présence et par leur seule forme, elles anticipaient déjà le contenu c'est-à-dire la teneur profonde de l'œuvre dans sa globalité. Pour notre corpus, c'est le cas typique des couvertures qui mettent en scène des croquis ou des esquisses parfois réalisées par Victor Hugo lui-même. Par ces formes créatives, on observe un désir de consigner une impression-type, y compris lorsque les illustrations optent pour des choix figuratifs.

Que des éléments textuels ou graphiques apparaissent sur la couverture, ils sont alors déconnectés de cette illustration donnant l'impression d'être superposés de manière opportuniste, alors qu'ils construisent eux aussi leur contenu. C'est le cas par exemple de la couverture de l'édition Classiques de poche du roman *Quatrevingt-treize* (fig. 2).

On observe une nette rupture fonctionnelle et esthétique entre l'illustration de fond qui affiche la couverture et le cartouche éditorial qui contient le nom de l'auteur, le titre et le nom de la collection. Les choix créatifs de l'illustration déclinent très clairement un resenti qui préfigure du contenu ou d'un interprétable possible du roman. On voit peint un château dans la tourmente avec des effets d'explosion et d'attaque violente, le château semble manifestement subir les effets d'assauts violents. Or, tel serait un des résumés du roman, dont l'histoire est celle de la Révolution française vécue par trois personnes d'une même famille qui s'affrontent dans une lutte de vertus autour de deux systèmes de valeurs. La représentation du tableau, par sa forme, figure de façon particulière cette lutte, où malgré la solidité de son socle, le château n'en est pas moins menacé de déstructuration. De l'autre côté, le cartouche, sous la forme d'une plaque, affiche des informations dont le traité conduit à les isoler du fond sur lequel elles apparaissent. La place est laissée librement à deux lectures autonomes, une lecture par le titre, et une lecture via l'illustration de fond.

Face au parti pris obstructif qui privilégie l'épuration, autrement dit la dimension élective des informations en scène, les conditions d'accessibilité ainsi cernées montrent une tendance à l'atomisation. Une impression ou un interprétable sont retenus et consignés par un choix spécifique, qui augure du contenu du roman.

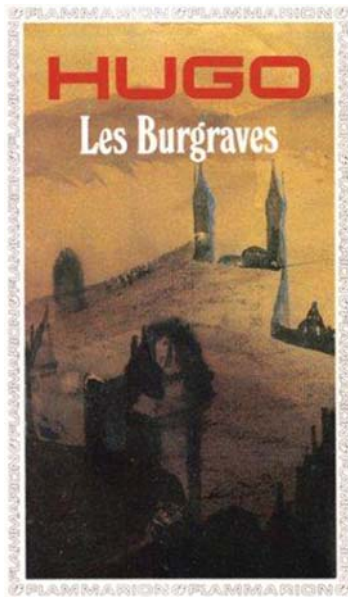


Fig. 4 – Victor Hugo, *Les Burgraves*

Deux autres partis pris, par négation de ces précédentes, sont logiquement identifiables, un parti pris qui serait de l'ordre de la non-obstruction et un parti pris qui serait de l'ordre de la non-accessibilité.

La non-obstruction est le négatif photographique de l'obstruction. Face à ce parti pris, la première différence est topologique. Ainsi notamment, à l'endroit où la structure des couvertures de la collection de la bibliothèque de la Pléiade se joue d'épures et de parcimonie dans la structuration des informations, pour la non-obstruction, les choix topologiques sont négativement de l'ordre de la saturation. Dans leur manifestation, les couvertures sont investies sur leur totalité par une figure qui en constitue l'arrière-plan. Toutefois, beaucoup plus que pour le visuel des couvertures privilégiant l'accessibilité qui paraîtrait semblable, la figure ainsi à disposition opère comme une représentation iconique du titre de l'œuvre ou d'un de ses éléments constitutifs. C'est le cas par exemple de la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné*, tel qu'illustrée dans la collection classique du Livre de poche jeunesse (fig. 3).

La couverture, sous la forme d'une aquarelle, croque un personnage masculin, la plume à la main, rédigeant un document sur une table de géôlier. C'est aussi le cas de la couverture de *Burgraves*, dont l'illustration présente la vue d'un château, en tout cas d'une fortification, ce qui est un des référents du mot allemand *Burggraf* (fig. 4).

On observe ainsi un lien direct entre le titre de l'ouvrage et son illustration, dans un rapport clairement tautologique. Quant à l'inscription du titre, en général il est disposé assez librement sur l'illustration, sans dénoter de position spécifique, ni préconçue. La non-obstruction ici peut aussi se donner à voir comme une saisie particularisante du contenu du roman. Ce n'est plus la part interprétable qui est en scène, mais bien

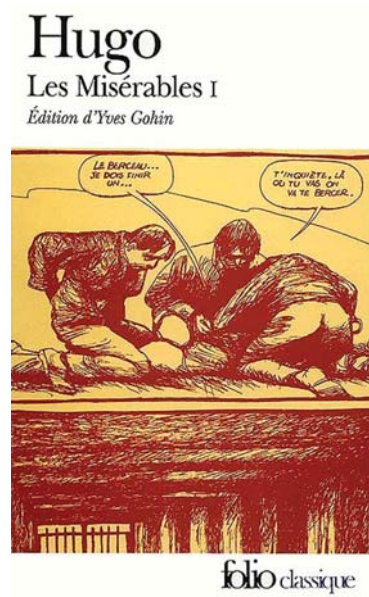


Fig. 5 – Victor Hugo, *Les Misérables*

une lecture parcellaire dont le titre n'est qu'une des incarnations.

Enfin les couvertures qui incarnent le parti pris de la non accessibilité. Ces couvertures entretiennent un lien graduel avec les couvertures relevant du parti pris de l'obstruction. Comme pour ce parti pris, ici les couvertures se caractérisent elles aussi par un effet de pluralisation. Toutefois, à l'endroit où l'organisation des couvertures relevant du parti pris de l'obstruction visait une impression d'épure, s'appuyant sur les traits les plus typiques des informations qu'elle mettait en avant, pour ce parti pris-ci cette organisation semble clairement destinée à la manifestation expresse d'un effet de cumulation et même d'accumulation. Alors qu'on observait un vrai découpage hiérarchique dans la collection de la Pléiade avec une nette rupture entre les parties supérieure et inférieure de la couverture, cette hiérarchie n'est plus visible ici. L'espace de la couverture est investi également et de manière quasi circulaire. Indications textuelles et indications visuelles se déploient sur un même niveau d'expression, de même que le titre et les illustrations présentes. En même temps qu'ils expriment une solidarité sémantique ou thématique, les uns vis-à-vis des autres, chaque élément est aussi expressif en soi, déployant un contenu spécifique. Mais alors, on ne sait plus quel élément est le plus stable c'est-à-dire porteur du contenu de l'ouvrage. En somme, il s'agit ici de cas où l'organisation de la couverture donne l'impression d'une hétérogénéité ou de l'hétéroclite.

Pour notre corpus, cette organisation est typique des ouvrages parus par exemple dans la collection Pocket et, dans une autre mesure, de ceux parus dans la collection Folio classique (figg. 5, 6).

Point commun entre ces deux éditions, une articulation symétrique entre éléments textuels et éléments visuels. Alors que les illustrations présentent des formes compa-



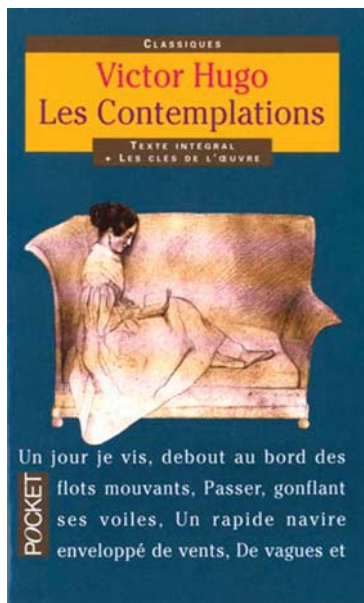
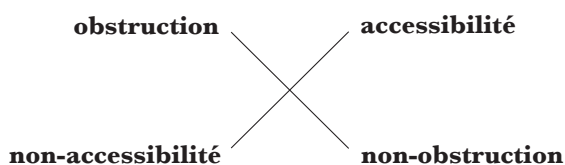


Fig. 6 – Victor Hugo, *Les Contemplations*

rables à celles du parti pris de l'accessibilité ou à celles du parti pris de la non obstruction, ces illustrations sont contrebalancées inversement par d'autres éléments, notamment textuels, du fait précis de leur mise en scène. Par exemple pour la collection Pocket, on observe un effet de mise en scène systématique d'un segment textuel qui se superpose à l'illustration. Pour autant, il ne s'agit ni d'un résumé, ni d'une figuration tautologique, ce texte se suffit à lui-même tout comme le visuel de l'illustration. Et pour la collection Folio, si on observe clairement une séparation entre les deux parties haute et basse de la couverture, en revanche aucune relation de hiérarchie n'est visible. De plus chaque partie se suffit à elle-même pour signifier un contenu spécifique de l'œuvre.

Au final, partant du statut introductif de la couverture, et du fait du micro-univers sémantique de la porte ainsi homologué et articulé, on en arrive alors à établir les premiers principes d'organisation des couvertures d'ouvrages; d'un côté les formes obstructives, de l'autre côté des formes d'accessibilité.



Quant à l'analyse, nous nous sommes surtout appuyés sur les différents modes de mise en scène des informations comme déterminants majeurs des partis pris structurants des couvertures. Toutefois, si cette démarche a conduit à identifier avec plus ou moins de détails les éléments différenciants qui justifieraient, par confrontation, la spécificité de tel parti pris par rapport à tel autre, il reste à établir les formes schématiques ou tout

au moins les conditions des formes schématiques, autrement dit des formes résiduelles, qui confèrent leur teneur à ces couvertures en tant qu'objet sémiotique doté d'une intentionnalité particulière.

Or, en tentant de systématiser les différents modes de mise en scène des informations, nous nous sommes fondés matériellement sur des constantes telles que la distribution topologique des éléments sur les couvertures (sur la partie supérieure, sur la partie inférieure, en arrière-fond, superposé, etc.); le degré de saturation expressive (l'épure, la saturation proprement dite); les procédés figuratifs (le croquis, la photographie, l'expression picturale, l'illustration), les genres figuratifs (abstrait, réaliste, surréaliste); les formes expressives (textuels, visuels, graphiques); les formes diégétiques (des scènes, des tensions narratives, des descriptions, etc.); des genres informationnels (indications éditoriales, titre, nom du préfacier, édition et collection, fragment d'ouvrage), etc. Nous avons aussi parlé de contenu du livre et des relations établies entre les différentes constantes et les contenus des livres. Il en ressort comme autant de biais, autrement dit, comme autant de virtualités par lesquels il nous est proposé de saisir effectivement ce qu'on entend par une couverture d'ouvrage. À présent, il convient de prendre en considération l'ensemble de ces déterminations intrinsèques dont les principales sont entre autres habiller un livre, annoncer un livre, structurer un livre, activer le désir pour un livre, afficher un livre pour le distinguer parmi d'autres sur un étalage, ou à l'intérieur d'un stock, mais naturellement aussi, couvrir un livre, le protéger, etc. Tel est l'un des enjeux du statut sémiotique des couvertures de livres, établir les conditions de pertinence de ces virtualités en tant que schèmes en vue de leurs saisies particulières.

### 1. Du manifeste au sensible

On peut constater que selon les couvertures, telles constantes seront plus ou moins pregnantes ou plus ou moins saillantes, ce qui conduirait à les saisir de telle manière selon leur manifestation propre. Or, ce serait là encore adopter la même attitude heuristique que précédemment. On procéderait alors comme si les couvertures de livres étaient des structures programmées, destinées fatalement à être décodées pour ces seuls pré-supposés. En somme, on les considèrerait comme des «choses» (Landowski 2009), dénuées de toute intentionnalité *a priori*, ce qui pourtant n'est pas le cas. Si nous ne pouvons pas faire autrement que de conférer du sens aux couvertures de livres, c'est qu'il s'agit nécessairement d'objets, c'est-à-dire de données dotées d'intentionnalité, dans la mesure où on ne peut y accéder qu'en tant que visée, sur le fond d'une attente, d'une anticipation. Il serait alors question de «formes». Nous entendons ici, non plus les seules constantes identifiées pour figurer telle ou telle manifestation figurative des couvertures, mais bien le produit des interactions entre ces constantes et les visées possibles dont elles pour-

raient être l'objet et qui anticiperaient des expériences particulières chaque fois qu'une couverture se présenterait à nous ou chaque fois qu'on y accéderait.

Au plan sémiotique, les couvertures de livres, pour ce qu'elles permettent, c'est-à-dire en tant que forme, dotée d'une intentionnalité, seraient d'emblée ainsi strictement le produit de ce que Jacques Fontanille, empruntant à la philosophie des idées, appelle «une conversion eidétique» (Fontanille 2004). Si elles font sens, ce ne serait plus du simple fait immédiat de leur manifestation, ce qui correspond à leur substance, leur structure manifeste, mais ce serait du fait premier du fait qu'elles sont des objets sensibles (des objets de sens). Les configurations qu'elles manifestent ne sont pas déterminantes en soi, elles ne le sont que dans la mesure expresse où elles sont anticipées en vue d'une perception possible, ce qui est une des définitions de l'intentionnalité eidétique, telle que proposée par Jean-François Bordron (1991). Il convient alors d'identifier les règles qui organisent ces formes. D'emblée, on comprend que ces règles ne seraient que le fait de structures résiduelles, le fait de structures dont les constantes recensées plus haut ne seraient que des résultantes. La manière dont les jeux plastiques articulent ou réarticulent les caractéristiques matérielles des couvertures, ou en d'autres termes, la manière dont ils donnent à voir ce que les couvertures affichent, est digne d'intérêt.

## 2. Jeux plastiques et conversion eidétique

Parler de jeux plastiques ici, c'est pointer les propriétés déformables des couvertures de livres; parce que leur usage fonctionnel y contraint (couvrir, protéger, présenter, afficher, etc.); mais aussi parce que telle pratique devient subitement prévisible alors qu'on ne s'y attendait pas. Il convient alors de revenir aux éléments d'appui des différentes constantes isolées plus haut. Par exemple, nous avons observé que la distribution topologique n'est plus qu'un simple fait de structuration. Dans la collection de La Bibliothèque de La Pléiade, elle fait événement en transformant l'auteur en figure typique. L'auteur est figuré sur la couverture non par son seul nom, mais en vignette, sur la partie supérieure de la couverture, en tant qu'ensemble de traits, spécifiques à une publication *ad hoc*. Or ce traité a une incidence manifeste sur l'ensemble des autres éléments. En l'occurrence les indications textuelles tendent alors à ne plus opérer que comme des légendes, dans le sens premier de ce terme, à travers sa dimension hagiographique. Le nom de l'auteur, de même que le titre, plutôt que de signaler (titrer) l'ouvrage, comme on s'y attendrait, habille formellement la vignette disposée au-dessus, dans un prolongement massif comme s'il s'agissait d'un socle pour installer un buste en marbre. On retrouve précisément la dimension hagiographique à travers cette mise en forme du texte. Le portrait présent sur la vignette est donné non pas pour être découvert ou pour indiquer et titrer l'œuvre, mais pour être lu (pour

le compte d'un événement spécifique), ce qui est la visée première de l'hagiographie. L'ajustement constant de chaque portrait à chaque type d'ouvrage en particulier est notable à cet effet. Quant aux éléments purement informationnels, ils occupent une position intermédiaire sur la couverture, la position médiane, la moins lisible. Et pour finir, l'indication de la collection opère comme une signature, c'est-à-dire le sceau qui atteste définitivement de l'appartenance de telle œuvre précise dans cette collection. Cette indication est inscrite en deux temps, en compréhension, Bibliothèque de La Pléiade, qui marque déjà une exclusivité, une opération de distinction et via un marquage logotypé.

On pourrait poursuivre ce type de constats formels, observer le traité typographique à travers le choix d'une police du type Didot, qui privilégie un choix filiforme des empattements ou encore les couleurs, sobres, sinon neutres, qui ne cessent pas d'évoquer les traditionnelles reliures en cuir des grands textes, etc. Ce qui ressort à chaque fois est un effet de prédication, comme si chaque élément en scène, pour la structuration de la couverture, ne valait d'abord que dans la mesure où il s'accommodait avec les autres pour construire un effet de scène, dans le sens où Tesnière et Fillmore l'entendent. Lucien Tesnière (1959) de même que Charles Fillmore (1965, 1968) supposent pour toute scène, une isotopie sémantique, un schème global d'interaction entre positions et des spécifications des positions en actants (acteurs, objet, forces, etc.). Les constats qui précèdent révèlent en effet d'une part des interactions entre positions, d'autre part spécifient ces positions en actants, le titre et le nom de l'auteur occupant une fonction d'adjuvant (de support) vis-à-vis de la vignette, la vignette occupant une position régie par rapport à la signature etc. Reste l'isotopie sémantique. Les jeux plastiques identifiés pour ce cas précis de la collection de la Bibliothèque de La Pléiade, sur bien des points, orientent vers un processus qui serait celui d'une «sacralisation» de l'œuvre: l'auteur apparaît en vignette sous des traits typiques, la vignette apparaît graphiquement sur un socle massif, l'inscription de la collection se joue d'une forme symbolique. Plutôt que le contenu de l'œuvre, c'est l'œuvre elle-même qui est mise en valeur. Elle fait figure à la fois d'objet mystérieux et précieux. L'impression donnée est celle d'un texte à découvrir *ex nihilo*, à en saisir le sens par soi-même, comme s'il s'agissait du résultat d'une initiation.

Il en découle un des intérêts centraux de la distribution topologique des éléments sur les couvertures. Il s'agirait, à travers les interactions entre les positions et leur spécification de ces positions, d'anticiper d'abord la distance énonciative ou la distance perceptive par lequel l'ouvrage se donnerait comme objet de sens. Pour les autres couvertures, en nous appuyant sur les formes afférentes aux partis pris identifiées lors de l'articulation du micro univers sémantique de la porte, on observe une variation des constantes concernées par les effets de prédication.

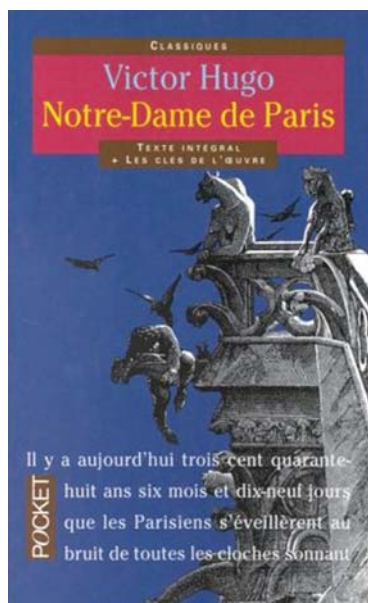


Fig. 7 – Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*

Pour les couvertures propres au parti pris de l'accessibilité, la distribution topologique fait événement en conférant une autonomie à chaque élément structurant de la couverture. Dans *Quatre-vingt-Treize* cité en exemple, le visuel occupe toute la surface de la couverture en arrière-plan, et il ne contraint aucun autre élément présent. Au premier plan, se trouve le cartouche textuel qui contient les noms de l'auteur, du livre et de la collection. Comme le visuel, ce cartouche déploie lui aussi son autonomie et ne contraint aucun autre élément. Ainsi, à l'inverse du cas précédent, où les différents éléments ne construisaient leur spécification que dans un rapport de détermination, ce rapport est inexistant ici. Chaque élément à lui tout seul est propre à inférer un contenu. Il n'y a pas de mystification. Plus précisément, la distance énonciative construite ici est de l'ordre de la démythification. Les éléments présents tendent à valoir pour leur contenu strict, sans détermination complémentaire.

Pour les couvertures propres au parti pris de la non obstruction, la distribution topologique fait événement dans la mesure où elle privilégie une combinaison totale de l'ensemble des positions. Tout est ramené au même plan et construit une figure unique. Pour la couverture du *Dernier jour d'un condamné*, il n'y a plus de distinction, chaque élément disponible sur la couverture fait figure et fond à la fois, y compris le titre qui par un jeu de conformité graphique est intégré dans la structure de l'illustration visuelle qui barre toute la couverture. Quant au titre et à la collection, ils sont fortement minorés, et n'impactent que très peu l'effet de combinaison. *Burgraves*, dans la même logique offre un autre procédé de combinaison. On observe un jeu de perspective fuyante entre les différents éléments présents sur la couverture, chacun se combine progressivement ainsi aux autres du fait d'un effet de séquence. L'isotopie sémantique qui en résulte serait de l'ordre de la vulga-

risation. Nous sommes dans la monstration pure, les éléments éditoriaux sont instrumentalisés pour laisser place d'abord aux effets de mise en scène. Il n'est pas étonnant ici que parfois la couverture reprenne l'affiche d'une représentation (théâtrale, cinématographique) dont le livre a été l'objet, ou alors comme c'est le cas pour nos deux exemples, que nous ayons affaire à des parti pris artistiques manifestes.

Enfin les couvertures propres au parti pris de la non accessibilité. La distribution topologique fait événement ici du fait d'un jeu d'accumulation des différents éléments.

Toutefois, bien que connexes, ces éléments n'entretiennent pas de liens nécessaires entre eux. Les positions sont distribuées selon une logique purement taxique, chaque élément étant disposé pour être aussi pertinent que les autres sur la page. Il s'ensuit donc des jeux d'ajustement topologique. En revenant à la couverture de *Notre Dame de Paris*, collection Pocket (fig. 7), trois champs d'information sont en scène ici, un visuel sur un fond bleu ciel qui figure les gargouilles de la Cathédrale Notre Dame de Paris; sur ce fond apparaît sur la partie supérieure un cartouche qui contient le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, la spécificité de la collection ('Classiques') et la spécificité du texte ('texte intégrale' + les clés de l'œuvre); enfin en contre-bas un fragment du roman sur quatre lignes. Ces éléments ne se déterminent, ni ne s'ignorent. Ils s'accumulent et s'ajustent formellement, donnant l'impression de conférer à chacun une porte d'entrée possible à la couverture. Il en ressort un gage optimal de lisibilité. Cela est aussi le cas pour la collection Folio qui relève également de ce parti pris. Cette lisibilité définit l'isotopie sémantique en question. Elle est très clairement de l'ordre de la pédagogie ou de l'explication. L'œuvre est envisagée d'emblée à travers ses multiples dimensions, comme un donné éditorial, comme une suite narrative, à travers ses évocations possibles.

Mais alors les faits de prédication ainsi retenus ne sont encore que la réplique symétrique des partis pris articulés autour du micro univers sémantique de la porte. En décrivant les distances énonciatives possibles, comme fondement des conversions eidétiques qu'imposerait la distribution topologique des éléments structurants de telle ou telle couverture, la sacralisation, la démythification, la vulgarisation et la pédagogie formalisent en effet ce que nous pourrions définir encore comme les valeurs d'usage des livres, ce pour quoi ils sont faits pour être expérimentés en tant que livre.

Pourtant nous avons retenu également d'autres constantes que la seule distribution topologique, par exemple le degré de saturation expressive, les procédés figuratifs; les genres figuratifs; les formes expressives; les formes diégétiques; des genres informationnels. Il va de soi que les isotopies sémantiques envisagées pour les scènes prédictives associées à ces constantes ne conduiraient pas nécessairement aux mêmes conversions eidé-



tiques. Il conviendrait alors de se pencher à chaque fois sur leurs propriétés déformables, celles concernées par les jeux plastiques, à savoir par les événements prédictifs envisageables.

Ainsi en considérant par exemple le degré de saturation expressive, et lorsqu'on s'appuie sur les propriétés effectives qui définissent un degré de saturation, celles concernées par la scène prédicative seraient alors de l'ordre de la matérialité du point de sa force de pénétrabilité ou de sa porosité. Tel serait le siège des événements prédictifs. La couverture vaudrait alors par toute résistance qu'elle opposerait vis-à-vis de ce à quoi elle donne lieu. Quelle résistance opposerait une couverture qui n'offre que très peu de chose, en somme qui n'offre que très peu de prise? C'est le cas précis des couvertures de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade dont l'épure opère au final comme un opérateur de résistance. Il n'y a pas de prise, à charge au lecteur d'y inférer quelque chose, autrement dit, il n'y comprendra quelque chose que du fait d'informations préalables dont il dispose, mais qui sont absentes de la couverture. C'est une couverture qui n'offre que des marques et un minimum d'informations sur le livre. C'est par ces marques que s'opère alors la conversion eidétique. On n'accède au livre que si par ailleurs, on en sait déjà quelque chose.

Mais on pourrait imaginer des couvertures dont un trop plein de prises seraient aussi source de résistance, peut-être moins denses, mais limitatives quand même. Ceci correspondrait à la couverture de *Notre Dame de Paris* issue de la collection Pocket, déjà analysé précédemment. La degré de saturation est ici le fait d'une association de divers éléments informationnels, sous la forme d'un agrégat d'éléments de formes diverses, un fragment du roman, un visuel référentiel de la cathédrale Notre Dame de Paris, des éléments éditoriaux, un titre, une spécification du contenu formel de l'œuvre. C'est donc par cet agrégat d'éléments que s'opère la conversion eidétique, tant et si bien qu'il apparaît bien difficile de justifier du point par lequel l'œuvre serait directement pénétrable. On donne le maximum d'informations pour en compliquer la pénétrabilité. Il faut donc aussi une certaine habileté, ou alors, on y accèdera véritablement qu'après-coup. Ce ne sera que suite à la lecture qu'on saisira l'intérêt et la teneur des différents éléments constitutifs de l'agrégat, ce qui nous sort de la fonction première de la couverture. On en jouerait comme d'un vérificateur de lecture.

Peut-être n'est-ce pas nécessaire de revenir sur les autres possibilités pour signaler aussi des cas où le degré de saturation plus faible permet une porosité plus favorable à ce que la couverture annonce. À ce stade néanmoins, au vu de cette spécificité retenue du degré de saturation, on voit bien que la couverture opère manifestement comme un constructeur des identités des lecteurs. Les couvertures de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade seraient plus adéquates pour des lecteurs ini-

tiés (cultivés?), ceux qui savent déjà quelque chose de l'œuvre en question; et celles de la collection Pocket induiraient des lecteurs engagés à parcourir l'œuvre dans sa totalité, pour mieux cerner, chemin faisant, la teneur des agrégats proposées, quelles prises effectives?

Et pour les autres degrés de saturation, plus faibles, l'association des éléments suppose de la porosité et des ouvertures dans la configuration. Ceci serait le cas de couvertures où l'on observe une bonne indépendance des éléments structurants, par exemple d'un côté le cartouche du titre, de l'autre côté l'illustration visuelle qui accompagne la couverture. L'un et l'autre se renvoient, s'informent mutuellement sans se perturber. C'est le cas de la couverture de l'édition de poche du roman *Quatre-vingt Treize* déjà évoqué.

Ceci serait aussi le cas de couverture où les éléments cultiveraient non pas leur autonomie, mais une convergence manifeste, qui peut être thématique ou figurative. Un des exemples serait ici la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné*, souligné plus haut. On observe une redondance entre les éléments, le titre, l'attitude du personnage illustrée, la lettre qu'il rédige sur la table du geôlier, les choix chromatiques.

Si on en vient à présent aux procédés figuratifs, les propriétés déformables à l'œuvre seraient d'une tout autre nature. Ces propriétés seraient par exemple de l'ordre de la distance mnésique, en l'occurrence parce qu'elles inféreraient nécessairement des données ou des univers reconnaissables, que ces données ou que ces univers soient référentiels, soit alors qu'ils relèvent de simples faits de *gestalt*. Les conversions eidétiques de ce point de vue relèveraient de ces niveaux de reconnaissance. Reconnaissance iconique pour les couvertures de la collection de La bibliothèque de la Pléiade, reconnaissance thématique pour la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné*, mais reconnaissance figurative pour *Quatre-vingt Treize* et reconnaissance indiciaire pour La collection Pocket de Folio.

On pourrait continuer ainsi avec l'ensemble des autres constantes, le constat qui s'impose est à chaque fois celui d'un mode d'appréhension différent des couvertures, d'axe d'entrée: toute couverture de part la nature de chaque constante s'offrant pour ainsi dire à une pratique différente. Pour chaque constante, on découvre des propriétés, c'est-à-dire des potentialités ou des promesses différentes des couvertures, ce qui en sous-tend l'immanence en tant que forme interactionnelle. Et il en serait ainsi continuellement.

### 3. Conclusion et ouverture

La conclusion à tirer est celle de l'extensibilité de la dimension plastique. Le sens ne loge plus dans les seules valeurs d'usage des couvertures, ce pour quoi elles sont faites *a priori*. D'autres valeurs sont déductibles, une fois qu'on prête attention à l'ensemble des propriétés déformables qui sont l'objet elles aussi d'événements prédictifs.

Telle est la part heuristique à laquelle invite ce corpus du fait même de sa labilité. Certes il y a lieu, comme nous l'avons montré, d'établir la catégorie des valeurs de base de la structure sémiotique des couvertures: l'accessibilité, la non accessibilité, l'obstruction, la non obstruction nous y ont aidé. Or, tout en y parvenant, nous nous sommes aperçus par ailleurs que ces valeurs n'inscrivaient en réalité qu'un type possible (prévisible?) d'interactions avec les ouvrages dont les couvertures servent de support. La prise en compte des diverses autres constantes inscrit d'autres formes d'interaction. De ce fait, comme nous l'avons vu, on sort des seules valeurs d'usage des couvertures. C'est la possibilité des scènes prédicatives propres à chaque constante qui devient déterminante; il n'y a plus de programmation.

En d'autres termes, autant il apparaîtrait évident d'imaginer des jeux plastiques conformes à la forme schématique de telle constante, autant on pourrait tout aussi imaginer d'autres jeux plus surprenants : une justification supplémentaire pour considérer les couvertures comme objets, et non pas comme des choses en attente d'investissement. Les couvertures opèrent alors comme des lieux dynamiques d'intentionnalité qui laissent ouverte la possibilité d'expressions et de formes multiples. Ce constat appelle le sémioticien à moins de systématisme. À la mesure de cette possibilité et compte tenu d'une approche qui privilégierait d'abord les seules propriétés intrinsèques, les principes de structuration de chaque couverture doivent être envisagés ainsi d'abord en soi. Il n'est plus étonnant qu'un même livre s'accorde à une multitude de couvertures, non pas que cela en change le contenu diégétique, mais cela peut en changer la saisie en effet. Telle est la spécificité de la conversion éidétique. Le fonds problématique réside dans la manière où par des jeux plastiques spécifiques, chaque couverture, par sa matérialité construit les conditions propres de sa saisie.

Reste la question évidente de la spécificité des couvertures des œuvres ici en question. Ce qui amène à faire un pas de plus. Jusqu'ici, nous avons mis l'accent essentiellement sur les procédés discursifs permettant de saisir les effets de distance énonciative construite par les couvertures. Pour chaque couverture, ceci a permis non seulement d'établir les valeurs d'usage des couvertures, mais également de justifier les conditions de la conversion éidétique à l'œuvre. Or, qu'en est-il de Victor Hugo? Ou tout au moins qu'en est-il de la spécificité de ces couvertures-ci, en tant qu'œuvres littéraires et en tant qu'œuvres littéraires de Victor Hugo?

À côté des premiers procédés discursifs envisagés, c'est le lieu alors de s'interroger, au-delà des seules stratégies énonciatives, sur ce que par convention nous pourrions appeler les «stratégies éditoriales» des couvertures des œuvres littéraires de Victor Hugo. Autrement dit, par ce fait, nous reconnaissons d'entrée qu'en dehors de leur fonctionnement signifiant intrinsèque, ces couvertures sont aussi le fait de vrais choix éditoriaux au

même titre que toute publication adressée à des lecteurs types. Ce qui attire l'attention, ce ne sont plus les seules opérations prédicatives en tant que telles entre les composants et les formants plastiques. Ce qui importe ce sont, à proprement parler, les choix paradigmatiques effectués pour composer matériellement les couvertures. À côté des opérations énonciatives propres à la conversion éidétique, ces choix parlent non de la relation de la couverture à son œuvre, mais de la manière dont tels choix de constituants quels qu'ils soient, figuratifs, plastiques, sémantiques, éditoriaux, diégétiques, construisent la relation de communication aux lecteurs.

Un clivage point d'emblée au regard des modes d'apparition et d'organisation de ces constituants, ou bien la couverture est à vocation commémorative, ou bien elle invite à suivre une histoire en train de se faire.

Le premier pôle du clivage met en scène une organisation dont la finalité est manifestement de référer et de construire une identité de l'auteur. En somme de le désigner, de le nommer, de le marquer. Il peut s'agir de son portrait photographique : c'est le cas typique des couvertures de la collection de la bibliothèque de la Pléiade de la NRF, où la photographie de Victor Hugo apparaît comme l'élément le plus saillant, les autres constituants de la couverture étant traités visuellement comme une légende, à la manière d'un cartel. Mais il peut s'agir aussi de valoriser d'autres éléments biographiques de l'auteur (au sens global de «l'homme», comme on en a le souvenir dans la formule habituelle *L'homme et l'œuvre* des critiques littéraires). La finalité ici serait par exemple de manifester la vision du monde de l'auteur ou son regard sur une réalité typique, tels que manifester dans ou vis-à-vis de l'œuvre en question. C'est ce à quoi nous avons affaire par exemple sur la couverture du roman *Notre Dame de Paris*, mentionné plus haut et édité dans la collection Pocket. Sur cette couverture, les choix des constituants et leur organisation diffuse, parvenant à multiplier les prises possibles de l'ouvrage, par ce fait même, éloignent de toute référence directe à une scène expresse c'est-à-dire de toute spécification diégétique du roman. Ils orientent la perception vers diverses manifestations possibles de l'identité de l'auteur. Le choix d'une photographie réaliste des vraies gargouilles de la cathédrale Notre dame de Paris authentifie le point d'ancrage réel de l'œuvre, comme s'il s'agissait du regard effectif de l'auteur: il y était et c'est ce qu'il a vu; le cartouche *Classiques. Victor Hugo. Notre Dame de Paris + Texte intégrale + les clés de l'œuvre* porte l'identité de l'œuvre en tant que production éditoriale avec l'ensemble de ses déterminations, quel titre de quel auteur, quel statut de sa production ; les quatre lignes extraites de l'œuvre sont textuellement une production extraite du roman de Victor Hugo. L'espace de la couverture est alors un vrai lieu de description bio-bibliographique. La couverture nous dépeint Victor Hugo à travers le statut de son œuvre.

Quant au deuxième pôle du clivage, ce qui est clairement visé, c'est la référence à l'histoire racontée, à son

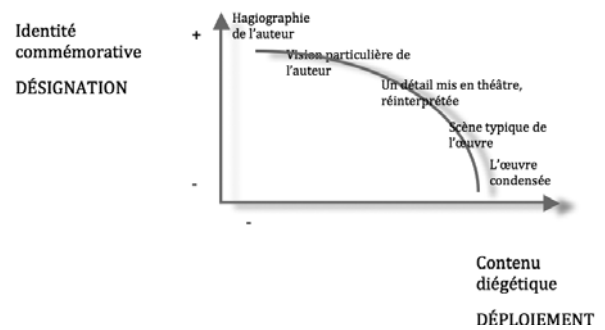
contenu, telle qu'elle est construite effectivement ou tel que l'éditeur souhaite la faire imaginer. En somme, diverses possibilités de son déploiement. Au plan figuratif, une scène typique, l'esquisse d'un élément du contenu de l'œuvre ou tout simplement du titre, etc. peuvent alors suffire pour construire la couverture. Quant aux éléments biographiques, y compris le nom de l'auteur, ils sont donnés comme secondaires, et même comme non nécessaires. L'exemple représentatif est ici très clairement la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné* édité chez Folio. La redondance des éléments constituants construit un contenu thématique qui installe par ce fait même un contenu possible de l'œuvre. L'histoire racontée semble valoir en tout point par son aspect terminatif. Le personnage en illustration est seul, achève d'écrire une lettre dans un espace confiné, l'atmosphère confine à quelque chose d'étriqué, qui s'épuise. Il en va de même du traité graphique et du traité typographique du titre, qui va lui aussi en s'épuisant. Quant au nom de Victor Hugo, il est minoré graphiquement et typographiquement, ajournant ainsi toutes références biographiques ou commémoratives.

Pour finir, la question de base était celle de la spécificité de ces couvertures précises en tant que couvertures des œuvres littéraires de Victor Hugo. Une des réponses relève de ce rapport entre d'une part les données biographiques, d'autre part les éléments diégétiques. Les données biographiques contraignent l'accès à l'œuvre en mettant l'accent sur l'identité de l'auteur, comme monument commémoratif. De ce fait, on peut dire qu'elles sont portées par des valences de désignation. Le traité aspectuel est de l'ordre de l'accompli. Un portrait de l'auteur, sa vision du monde, son regard sur les choses constituent ainsi le fond esthétique ou sémiotique de la construction de la couverture: l'œuvre est terminée, elle n'est pas à construire, en tout cas l'éditeur ne dispose d'aucune marge pour cela. Reste à commémorer l'auteur. Du côté des éléments diégétiques, l'œuvre est à construire. Par la couverture, l'éditeur l'esquisse, l'illustre, tente de la résumer à travers un point de vue. Autrement dit sa composition s'appuie nécessairement sur un effet de lacune, de non achèvement. Le traité aspectuel est de l'ordre de l'inaccompli avec pour support des valences de déploiement.

Il se dessine ainsi deux conceptions du livre et peut-être même de la lecture. Vanter l'auteur ou esquisser l'œuvre. Ces deux contraintes ont nécessairement des conséquences sur la pratique éditoriale. Par exemple on imaginerait mal un éditeur ayant choisi de vanter Victor Hugo sur une couverture, décidant de le représenter en dessin, ou à l'inverse, un éditeur cherchant à insister sur le parcours d'un prisonnier, faisant apparaître la photographie d'un vrai prisonnier. Il en résulte un face-à-face qu'un schéma tensif (Fontanille, Zilberberg 1998) devra nous aider à visualiser.

Pour les partis pris dont l'objectif est d'actualiser une hagiographie de l'auteur, une photographie (d'identité)

en bonne et due forme, une typographie archétypale, monumentale et la minoration maximale de tout élément de diégèse suffisent à composer la couverture. Et pour les partis pris centrés sur la présentification du récit à l'œuvre, tout élément sollicité pour la composition de la couverture ne vaut en réalité que dans la mesure où il est susceptible de porter le contenu diégétique de l'œuvre. Quant aux zones intermédiaires, elles sont le résultat de l'amoindrissement ou de la spécification de l'un ou de l'autre des partis pris. Par exemple, plutôt que de focaliser intensément sur le portrait physique et monumental de l'auteur, on peut choisir d'exprimer une de ses visions particulières des choses (cf. la couverture de *Notre Dame de Paris*). De l'autre côté, plutôt de sensibiliser la capacité diégétique de chaque élément de la couverture, on peut retenir une scène typique de l'œuvre, ce qu'on imagine que tel lecteur pourra garder de l'œuvre, par exemple dans le cas de la couverture de *Quatrevingt-Treize*. De ce roman, on ne retiendra ainsi que les effets de conflits, de tensions qui entourent l'assaut du château-fort, ces effets ont été retenus comme l'expression la plus représentative de l'œuvre. La composition éditoriale de la couverture est alors le fait d'une distance subjective. Mais la stratégie éditoriale pourrait être aussi le fait d'une réinterprétation ou d'une réécriture de l'œuvre. On la met en théâtre en réorganisant librement un détail choisi. C'est notamment ce qu'on observe pour la couverture du roman *Les Misérables*, ici retenue. On annonce l'œuvre, en réorganisant un détail narratif, mais ceci peut aussi s'analyser comme étant ce qu'on aura compris de l'intention de l'auteur, etc. La représentation suivante constitue alors un tableau possible des partis pris éditoriaux des couvertures des œuvres de Victor Hugo à l'étude.



On en arrive à une structure tensive converse. Autrement dit, la composition des couvertures des œuvres de Victor Hugo ici en question ne retient des rapports tensifs mis en exergue que des valences qui sont de l'ordre de l'éclat. Nous avons ainsi le micro système de la sémiotique des couvertures des œuvres de Victor Hugo, ou peut-être la micro structure élémentaire des couvertures des œuvres littéraires tout court. En menant une exploration plus exhaustive, on observe ainsi par exemple la possibilité de traduire qualitativement les partis pris éditoriaux de l'ensemble des œuvres



de Victor Hugo : telle édition a-t-elle tendance à célébrer uniquement Victor Hugo ? ou a-t-elle tendance à marquer en priorité la force du contenu de ses œuvres? On pourrait aussi mesurer la récurrence de telle conversion éidétique pour tel parti pris éditorial, etc.

---

### Bibliographie

---

- Beyaert-Geslin, A., 2009, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- Bordron, J.-F., 1991, «Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle)», in «Langages», vol. 25, n. 103, pp. 51-65.
- Fillmore, C., 1965, «Toward a modern theory of case», in «The Ohio State University Project on Linguistic Analysis», Report n. E13, pp. 1-24.
- Fillmore, C., 1968, «The case for case», in Bach et Harms, *Universals in Linguistic Theory*, Holt, Rinehart et Winston, New-York, pp. 1-18.
- Floch, J.-M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès Benjamins.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Liège Mardaga.
- Fontanille, J., 2004, *Soma & Séma, Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- Landowski, E., 2009, «Avoir prise, donner prise», publié en ligne le 12 février 2009, in *NAS*, <http://revues.unilim.fr/nas>, consulté le 8 novembre 2010.
- Tesnière, L., 1959, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.