

L'écho d'un langage trouvé. Notes sur le travail de Pierre Faucheux.

Samuel Vermeil



Les tranches
du Livre de Poche.

Le travail de Pierre Faucheux, par son originalité, par son ampleur, aura profondément marqué le visage de l'édition française des années 1950 à la fin des années 1970. Directeur artistique au Club Français du livre, puis du Livre de Poche, il multipliera ensuite des collaborations avec toutes les maisons d'édition, menant parallèlement une carrière d'architecte. Il est pourtant aujourd'hui largement méconnu et son nom commence à peine à être à nouveau prononcé. La génération qui l'a suivi paraît avoir volontairement oublié celui qui, rétrospectivement (et quand on fouille dans une bibliothèque), semble s'être partagé avec Robert Massin la tâche de donner un visage à l'édition Française : à Massin Gallimard, à Faucheux Hachette et le Seuil, des miettes pour les autres. Et l'oubli comme rançon du succès.

La disparition de son nom après une telle activité, cette énigme en forme de fil conducteur, il y aurait plusieurs pistes à suivre pour la dénouer. L'une d'elle tient assurément à la nature de son travail. Un livre, et a fortiori celui d'une édition de poche courante, n'a somme toute qu'un seul auteur : celui qui écrit et dont le nom figure en couverture. Sa forme physique et graphique — sans auteur donc — n'est jamais envisagée en ce sens. Elle existe, bonne ou mauvaise, et n'est que rarement, c'est-à-dire sauf accident, sujette à discussion ou à contestation. Pourtant, pour ceux qui aiment les livres, les lisent et s'en entourent, ils participent par leur présence à la construction d'un paysage quotidien amical.

Cette apparition/disparition de l'auteur, comme un miroitement, me paraît être au centre de l'activité du design graphique, mais aussi par certains prolongements de l'art, de la littérature¹... Un « objet culturel » comme le livre aujourd'hui (par là, entendre, un objet produit par l'industrie culturelle) est souvent l'enchaînement du travail de différents auteurs qui chacun pourraient revendiquer leurs signatures et quelquefois le font². Comment dénouer ce qui appartient à qui ? Ou, pour le dire sous la forme de devinette : qui est l'auteur du signe des sucettes Chupa Chups ?

1 La question se pose toujours : a-t-on besoin des auteurs pour profiter des œuvres ?

2 En contrepoint, cf. les *Objets de grèves* de Jean-Luc Moulène, où différemment, la motivation de la signature est la reconnaissance d'une cause et d'une existence commune.

3 Où les Chupa Chups deviennent un objet de culture : Roxane Jubert, *Graphisme, Typographie, Histoire*, éd. Flammarion, 2006, page 365.

Salvador Dali, dans les années soixante, nous dit-on³. Pourquoi, comment ? mystère. Mais au-delà de la joie d'avoir sucé des Dali dans son enfance et du plaisir de la science historique, c'est un exemple en trompe l'œil. Derrière chaque objet culturel manufacturé est un auteur ou une chaîne d'acteurs. Cette vérité pénible, nous préférons l'oublier parce qu'ils sont innombrables.

La forme d'un livre n'a pas d'auteur. Pierre Faucheux aura toujours cherché à contredire cette évidence et y sera souvent parvenu. Ses livres deviennent par son travail graphique des objets singuliers dans lesquels un nouvel espace s'ouvre : entre le titre et la première ligne du livre, il prend la parole et réussit, quelques fois de façon très convaincante, à ajouter une nouvelle voix à celle de l'auteur.

Il est un des acteurs majeurs de l'émergence d'un nouveau modèle de livre qui, à travers les expériences des clubs, se rajeunit et se rapproche d'un nouveau langage affirmé par le cinéma ; avec le Livre de Poche, il deviendra un réel outil de démocratisation de la culture, en accord avec la société qui émerge ces années-là. Pendant trente ans Faucheux va accompagner ses transformations successives, de la bibliophilie précieuse à l'objet de consommation courante.

Pierre Faucheux est né en 1924 à Paris. Après des études à l'école Estienne où il se forme aux différents métiers du livre — il sort avec un diplôme de compositeur-typographe —, le jeune Faucheux fait un passage à l'atelier de Paul Faucher (Le Père Castor), puis rapidement décide de travailler seul et accumule les expériences dans les journaux et magazines. Son intérêt pour l'architecture et les idées de Le Corbusier le lui font rencontrer ; il collabore à plusieurs publications de son travail. Actif et curieux, il rencontre Alain Gheerbrant et Simone Lamblin, fondateurs d'une jeune maison d'édition, K éditeur, qui publie de la poésie, et devient en 1947 directeur artistique au Club Français du livre...

À partir de cette époque charnière son activité professionnelle se constituera dans un aller-retour incessant entre le livre et l'architecture.

VOL. 6 THÉÂTRE

enchainé
UBU
ROI



Alfred
Jarry

UBU ROI
OU LES POLONAIS
avec quatorze images
de Paul Marionnet
UBU ENCHAINÉ
et LES
PARALIPOMÈNES
D'UBU.

Préface de J. Hugues Sainmont.

FAIRE ENTRER LA RUE...

L'ensemble de la production du Club Français du livre est marqué par un esprit commun dont l'originalité doit beaucoup à Faucheux. Ses premières expérimentations au Club et pour K éditeur ont marqué les esprits⁶ et serviront de « guide » jusqu'aux productions plus tardives des autres clubs. Des collaborateurs de talent participent avec lui à cette aventure : Jacques Darce, Jeanine Fricker, Alain Lebreton, Jacques Devillers, Jacques Daniel... Massin aussi, entré comme journaliste, y apprendra son métier de maquettiste, puis de directeur artistique, avant d'intégrer Gallimard.

Les livres du CFL adoptent des formats divers et la composition typographique intérieure est réinventée pour chaque texte. Des efforts de soin et des expérimentations sont faites sur la reliure et les pages de garde. L'utilisation de matériaux étrangers au livre (bois, soie, velours, ...), l'insert occasionnel d'objets, font rétrospectivement dire à Massin l'influence de l'art Brut sur leurs réalisations : « ...je mentionnerai aussi, pour le sort qu'il a fait à des matériaux réputés pauvres, ou terriblement communs (annonçant les recherches d'Arman) Dubuffet, imprimant des livres de luxe (tant pour leur qualité d'invention que pour leur rareté) sur du papier Stencyl et avec des fonds de boîtes de camembert pour les gravures. C'est dans ce registre, qu'on appelle cela « l'art brut » ou non, que c'est exprimé Pierre Faucheux à ses débuts, et quelques autres dont j'étais, en habillant les livres avec du velours de la toile de sac, ou en les imprimant sur du papier de boucherie.⁷ »

Qu'Arman soit cité immédiatement à la suite de Dubuffet se comprend d'autant mieux que nombreuses sont les réalisations de Faucheux faisant écho aux travaux des Nouveaux Réalistes et des décollagistes en particulier. Nombreux aussi sont les livres dans lesquels il fait entrer la rue à travers l'usage de caractères typographiques hors d'échelle, comme des morceaux d'affiches déchirées, de journaux, annonçant le spectacle ou le drame du soir : *Ubu Roi* (Alfred Jarry, CFL, 1950) avec ses titres composés en papier découpé et déchiré ; *Paroles* (Jacques Prévert, CFL, 1948) dont le titre multiplié apparaît dans une variété de caractères qui envahissent la couverture tel l'espace de la rue.

Les Clubs

Les deux principales collaborations de Pierre Faucheux avec les clubs seront avec le Club Français du livre (1948-1954, 255 titres) et le Club des libraires de France (1954-1964, 480 titres).

Le Club Français du livre (CFL) est créé en 1946 par Michel Lhopital. Au manque de livres et de structures de diffusion après guerre, ainsi qu'aux besoins des lecteurs qui veulent reconstituer une bibliothèque, la vente par correspondance, sur un modèle venu des USA, apparaît comme une réponse commerciale nouvelle. Il sera proposé

aux abonnés de la formule quatre titres par mois, dans un assortiment de classiques de la littérature et de nouveautés, dans deux présentations différentes au choix : l'une classique, l'autre plus libre et inattendue. 48 titres par an qui seront l'objet d'expérimentation et d'invention pour Pierre Faucheux et les autres collaborateurs du Club.

Le Club des libraires de France (CLF), créé par Bernard Gheerbrant⁴ en 1954, regroupe les libraires qui voient dans le Club du livre une concurrence à laquelle il faut répondre. La formule de VPC, l'originalité et la qualité des productions ont assuré au CFL

succès et développement. L'essentiel de cette formule éditoriale sera reconduite à la différence qu'au Club des libraires, l'abonné peut venir voir et toucher les titres avant de les acheter.

Dans les années 60, les clubs s'essouffent. Il se sont multipliés⁵ et subissent la concurrence du jeune Livre de Poche. D'autre part les abonnés ont reconstitué leurs bibliothèques et le marché arrive à saturation. Il faut inventer autre chose. Pierre Faucheux arrêtera sa collaboration avec le Club des Libraires en 1964 pour commencer l'aventure du Livre de Poche.

En 1948, K éditeur publie une *Anthologie de la poésie naturelle* avec, en couverture, le palais du facteur Cheval; Pierre Faucheux, qui réalise ce livre, est sensible à ces œuvres comme il l'est à ce que Michel Butor appelle *un langage trouvé*, « ce qui s'entend ou se voit dans la rue : conversations, graffiti, affiches déchirées ou non, dialogue avec l'anonyme⁸ ». Plus tard, Faucheux rencontrera André Breton et fréquentera le groupe des surréalistes ; il concevra l'aménagement de plusieurs de leurs expositions dont *Eros* en 1959, ou encore *l'Écart absolu* en 1965... L'art Brut, la trouvaille surréaliste, le langage de la rue, voilà en partie résumé ce qui semble avoir nourri ces années-là et transparaît, traduit, dans ses livres.

Mais les réalisations du Club sont aussi à la pointe des possibilités d'impression de l'époque ; elles mélangent les ressources techniques récentes aux anciennes. Une des premières innovations de Pierre Faucheux sera de produire des livres dont la reliure est imprimée sur la totalité des plats de couverture⁹. Cette couverture sera composée ouverte ; les deux plats et le dos ne sont souvent qu'une même image qui déborde et s'étend parfois à l'intérieur, sur les pages de garde. Massin, encore, utilise à des propos l'expression intéressante de « cinétique » des livres de club : « c'est peut-être là l'apport le plus original des clubs dans les années cinquante. Introduire dans la mise en page du livre, objet statique par sa nature et les deux dimensions du rectangle qu'il propose à la lecture, un mouvement, une animation qui naissent dès lors qu'on tourne les pages, était une de ces idées simple auxquelles personne n'avait songé. Il est vrai que le support traditionnel de l'imprimé ne pouvait rester indifférent au nouveau langage narratif offert depuis un demi-siècle par le cinéma, et qu'il devait un jour ou l'autre emprunter ses moyens à cette forme d'expression.¹⁰ »

Faire dialoguer livre et cinéma, construire les premières pages d'entrée comme un générique où la double page devient un écran large et où, dans leur succession, s'animent textes et images. L'entrée des *Chants de Maldoror* de Lautréamont¹¹ est exemplaire où le titre cours, à raison d'une lettre capitale par page, illisible, sinon dans le mouvement de feuillettement qui doit nous entraîner vers l'œuvre, annoncée monumentale.

L'impression des couvertures ne se fait pas en quadrichromie sur ces livres toilés, mais d'une ou deux teintes souvent relevées d'un marquage « à chaud », quelques fois d'une étiquette présentant une gravure ou un autographe. Étrangement pour nous aujourd'hui, mais sans doute l'effet d'un héritage du livre relié tout cuir, le premier plat n'est presque jamais utilisé pour titrer l'ouvrage, fonction attribuée au seul dos dans les premiers livres du CFL. Une exception à cette remarque est faite par Faucheux pour la collection Portique, voulue concurrente de la Pléiade, avec un marquage du titre et du nom de l'auteur qui se développent depuis le dos et courent sur les deux plats de couverture. (voir page 6, Dostoïevsky, *Les Démons*, CFL, coll. Portique n° 14, 1951).

Contrairement à l'usage de l'époque, Faucheux rejette le recours aux illustrateurs et revendique le choix d'une iconographie d'origine documentaire pour ces livres dits de « demi-luxe ». Il affirme, dans le milieu conservateur de l'édition, une esthétique nouvelle par l'inclusion de documents réels dans le livre... Mais ce n'est pas l'inclusion qui est nouvelle, c'est l'usage qui est fait de ces documents dans le contexte d'une œuvre littéraire ; le rôle et le statut qu'il leur donne. Sur la couverture, les pages de garde, dans un cahier précédant l'ouverture, apparaissent gravures, notes manuscrites, photographies contemporaines de l'œuvre qu'ils encadrent

4 Fondateur de la librairie-galerie parisienne La Hune ; frère d'Alain Gheerbrant.

5 Le Club du meilleur livre, fondé en 1952 par Robert Carlier, ancien directeur littéraire du Club du livre ; le Club de l'honnête homme, le Club des éditeurs, le Club des femmes, etc. Aujourd'hui France Loisirs est une survivance de ce système d'abonnement.

6 Entre autres, *Les Aphorismes* de G.C. Lichtenberg, CFL, 1947 et *Les Épiphanies* de Henri Pichette, K éditeur, 1948.

7 « 40 ans d'édition Française, hommage à Massin », Musée-galerie de la Seita, 1989, p. 18

8 Michel Butor, Répertoire IV, « Propos sur le livre aujourd'hui », éd. De Minuit, 1981, p. 442

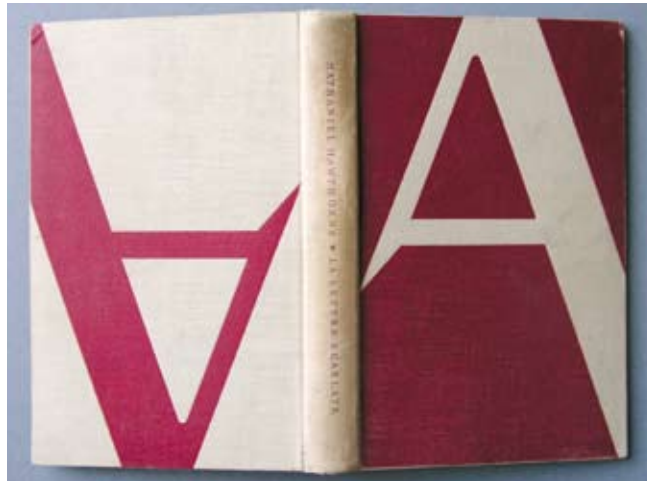
9 Surface extérieure d'un livre, dans ses plus grandes dimensions.

10 Op. cit., Musée-galerie de la Seita, 1989, p. 19

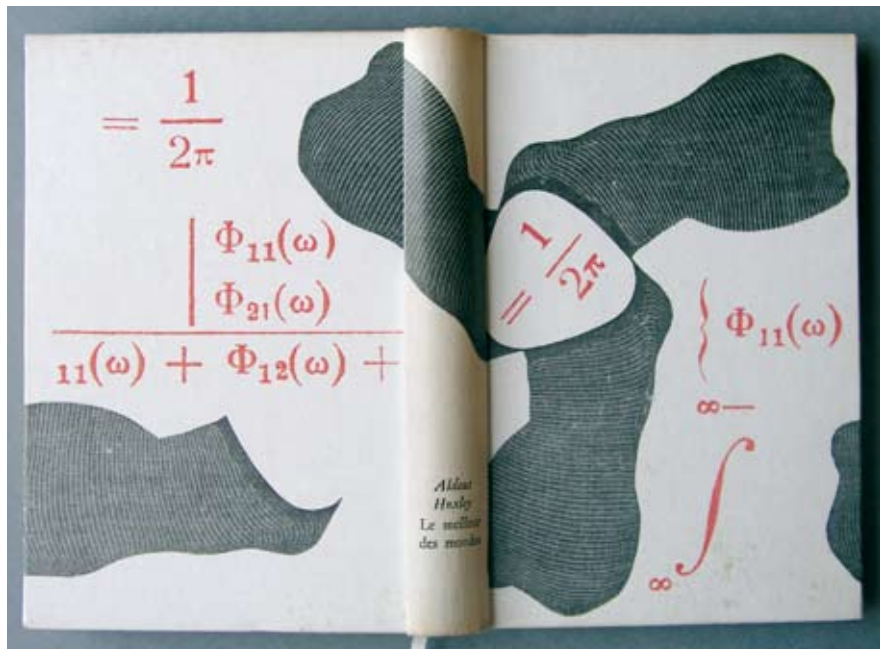
11 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, CFL, 1950.



1



2

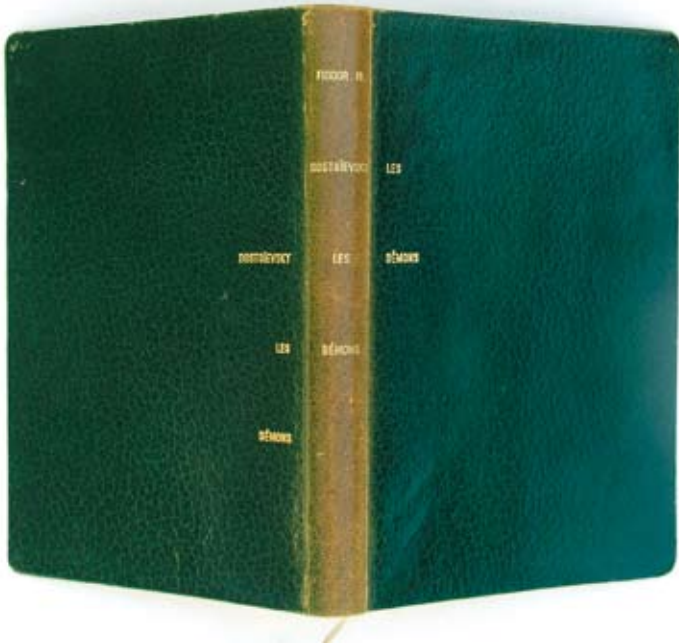


3

1. Jean-Henri Fabre,
Souvenirs d'un Entomologiste,
Club des libraires de France, 1955

2. Nathaniel Hawthorne,
La lettre écarlate,
Club Français du livre, 1950

3. Aldous Huxley,
Le meilleur des mondes,
Club des libraires de France, 1954



Page de droite
Préparez vos mouchoir,
Bertrand Blier, 1978.
Stéphane (Patrick Dewaere),
accompagné de sa femme Solange
(Carole Laure), rêve devant
sa collection complète
du Livre de Poche.

et contextualisent. Ce sont les matériaux d'un récit parallèle, une introduction imagée à l'univers d'un texte, d'un auteur. Pierre Faucheux s'appuie sur les progrès et possibilités offertes par le film et les bancs de reproduction qui lui permettent de manipuler ces documents par le cadrage, les changements d'échelle, leurs superpositions, combinaisons...

Ainsi la couverture des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire sera faite d'un détail agrandi hors d'échelle du manuscrit de *L'Héautontimorouménos*. Sur le premier plat, seul le mot « rocher » est lisible; la couverture ouverte « je te frapperai », « sans haine »; le reste n'est que bribes de mots, signes abstraits. Mais nous voyons la graphie fluide et volontaire de l'auteur. Son écriture devient matériellement, avec une certaine dureté, l'image de couverture. Dans *Alice au pays des merveilles* (CFL, 1948) Faucheux tire parti des ressources offertes par le manuscrit de Lewis Carroll et utilise les dessins, une fois encore agrandis, d'une Alice qui déborde de la couverture.

Par son usage de documents iconographiques et photographiques¹², Pierre Faucheux anticipe le mouvement qui va transporter le livre dans le monde des images. Dans ce mouvement il arrache le livre à la sphère intime du bibliophile sensible aux illustrations d'art pour en faire un spectacle public et bruyant. Il met en scène et fait jouer, à la manière de personnages, tous les ressorts techniques et matériels de la fabrication du livre: caractères, composition, reliure,... et dispose les éléments d'une grammaire qui font du livre un objet complexe et polyphonique¹³. Faucheux renoue ainsi, mais dans le contexte d'éditions commerciales à grand tirage, avec les expériences graphiques des avant-gardes.

À la fin des années 50, la soif de connaissance et d'horizons nouveaux, les progrès des techniques de reproduction, poussent les éditeurs à multiplier les collections de vulgarisation par l'image sur les sujets les plus divers, les récits de voyages, d'expéditions scientifiques... Delpire, parmi d'autres, propose la petite collection Encyclopédie essentiels (Les explorateurs, les volcans, les arts primitifs, Les Américains¹⁴...); les éditions Arthaud publient les récits des aventuriers des pôles et de l'Annapurna; Time-Life, édite une collection encyclopédique adaptée dans plusieurs langues qui s'appuie sur la réputation du magazine américain (*to see Life; see the world*). Les exemples sont nombreux¹⁵. L'image, toujours suspecte aux yeux des élites intellectuelles dès lors qu'il s'agit de culture et de connaissances, devient l'un des outils essentiels de sa diffusion, accompagnant par là l'essor de la télévision et le succès du cinéma.

UN OBJET « POP »

En 1964, au moment où Pierre Faucheux est appelé par Guy Schoeller à prendre en main le Livre de Poche, la collection est déjà bien identifiée et connaît un large succès. Chaque titre est illustré d'une peinture, souvent hâtive, imprimé en quadrichromie; la couverture souple est pelliculée, brillante, et ses tranches sont colorées. Les images sont des tableaux rapides et suggestifs qui expriment violemment les sentiments à l'œuvre, présentent les personnages, résument l'action du roman; non sans une certaine naïveté. Certaines d'entre elles sont si frappantes qu'elles resteront fortement associées aux œuvres dans l'esprit de ceux qui les découvrent dans cette édition (l'étrange scarabée rouge de la *Métamorphose* de Kafka, le jeune homme de profil pour *l'Étranger* de Camus...).

Au milieu des années soixante, l'aspect tourmenté, troublé de ces couvertures a vieilli, et leur pathos est devenu encombrant. Les « pochades » sont à rafraîchir.

Le livre de Poche de Pierre Faucheux, par contraste avec les précédents, sera un objet « pop ».

Il prolonge, en la déplaçant et en l'actualisant, la politique d'image qui fait en partie le succès de la collection; il met à profit ses années d'expériences aux clubs et utilise largement la photographie dans ce nouveau contexte où la règle est qu'il n'y a pas de règle, où l'identité de la collection n'est pas confiée à la couverture, aucune ne ressemblant à la suivante. Il utilise la couleur, joue de la variété des images et des caractères, fait des citations visuelles qui puisent dans une culture des images...



Le Livre de Poche.

Le livre de poche est créé en 1953 et édité par la Librairie générale française (LGF), filiale d'Hachette.

Cette société d'édition regroupe pour leur publication dans cette nouvelle formule les catalogues de plusieurs grandes maisons d'édition françaises dont Gallimard.

Pierre Faucheux est appelé à y travailler à partir de 1964.

La collection propose dans un format réduit des grands textes classiques de la littérature (Victor Hugo, Alexandre Dumas...), puis elle acquiert rapidement un « catalogue panoramique des littératures françaises et étrangères, classique et contemporaine, des dictionnaires et des encyclopédies pratiques.¹⁶ »

Avec des premiers tirages de l'ordre de 50 000 exemplaires, le Livre de Poche emprunte à la presse

ses volumes de production, mais aussi son prix de vente, celui d'une revue, la qualité du papier et sa technique d'impression sur rotative. Par son format réduit (11 x 16,5 cm), sa couverture souple et colorée, l'objet tranche dans le paysage de l'édition, jusqu'à paraître vulgaire dans sa forme et ses ambitions. Un début de polémique s'engage sur le thème d'une « dépréciation culturelle » qui réduit le livre à l'état de produit propre à être consommé.

Le livre de poche trouve en fait sa place au centre de cette question. Le livre se transforme avec la modernisation des modes industriels de production et devient un produit de consommation en même temps qu'un outil de démocratisation de la culture, enjeu de ces années-là. Le renouvellement du public dans les années soixante portera la collection¹⁷.

Les accords conclus par la Librairie Générale Française tiendront jusqu'à ce que le succès

rencontré par le Livre de Poche fasse que chacune des maisons d'édition liées veuille à son tour lancer sa collection de poche.

Gallimard, qui a déjà lancé les collections Idées et Poésie, ne reconduit pas en 1971 l'accord qui la lie à la LGF et récupère son catalogue qui représentait jusqu'à un tiers de celui du Livre de Poche. Le premier livre de la collection Folio, conçue par Massin sort en 1972.

La collection 10/18, dont le nom est donné par le format de ses livres, est créée en 1962 et dirigée par Michel-Claude Jallard, puis par Christian Bourgois à partir de 1968 pour l'Union Générale d'édition. Pierre Bernard¹⁸ et Roman Cieslewicz s'occuperont successivement des deux premières formules des couvertures de cette collection dont la position résolument intellectuelle « accompagnera l'effervescence des années 70 et l'essor des sciences humaines »¹⁹.

12 Massin: « Il avait le goût du <document> [...] et avait fini par en faire une espèce de dogme ou de religion, à laquelle (tant il nous en imposait) nous nous croyions obligé d'adhérer », op. cit., p. 31.

13 Abraham A. Moles, « Livre simple, livre complexe, où se situe la fonction éditoriale? », communication et langage n°67, 1986, p. 89

14 Robert Franck, 1958. Le plus célèbre de la collection.

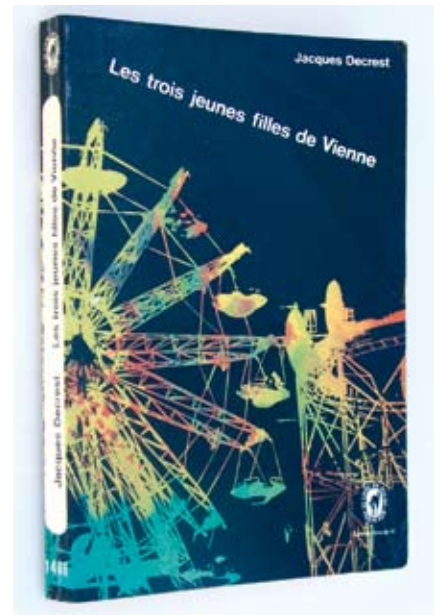
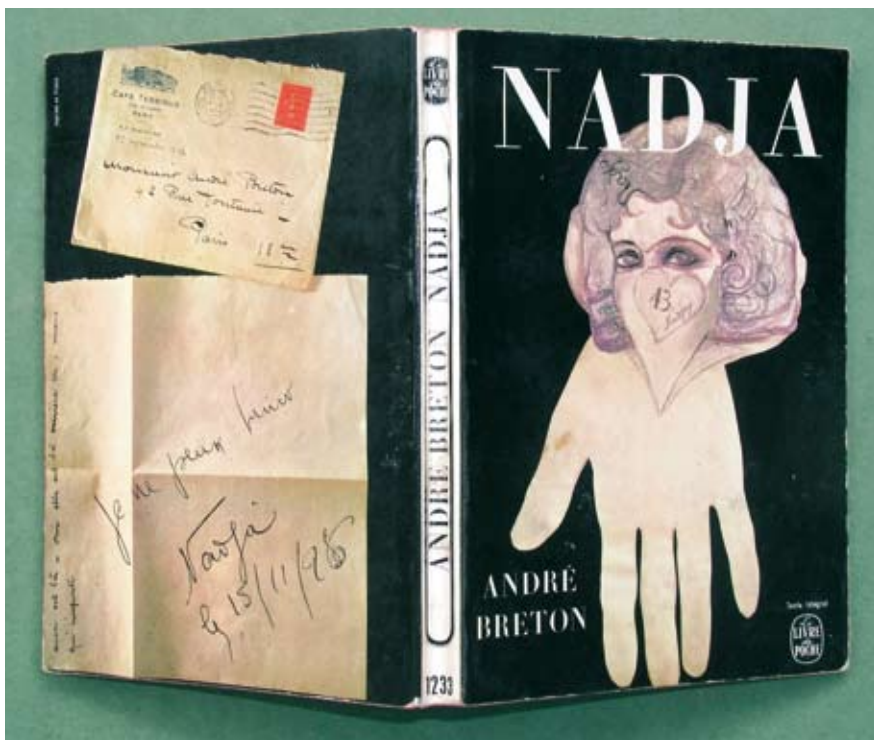
15 Alain Gheerbrant, lui aussi, abandonne temporairement la poésie et K éditeur pour une expédition en Amazonie. Il reviendra avec un récit à succès *Orénoque-Amazone*, éd. Gallimard, 1952.

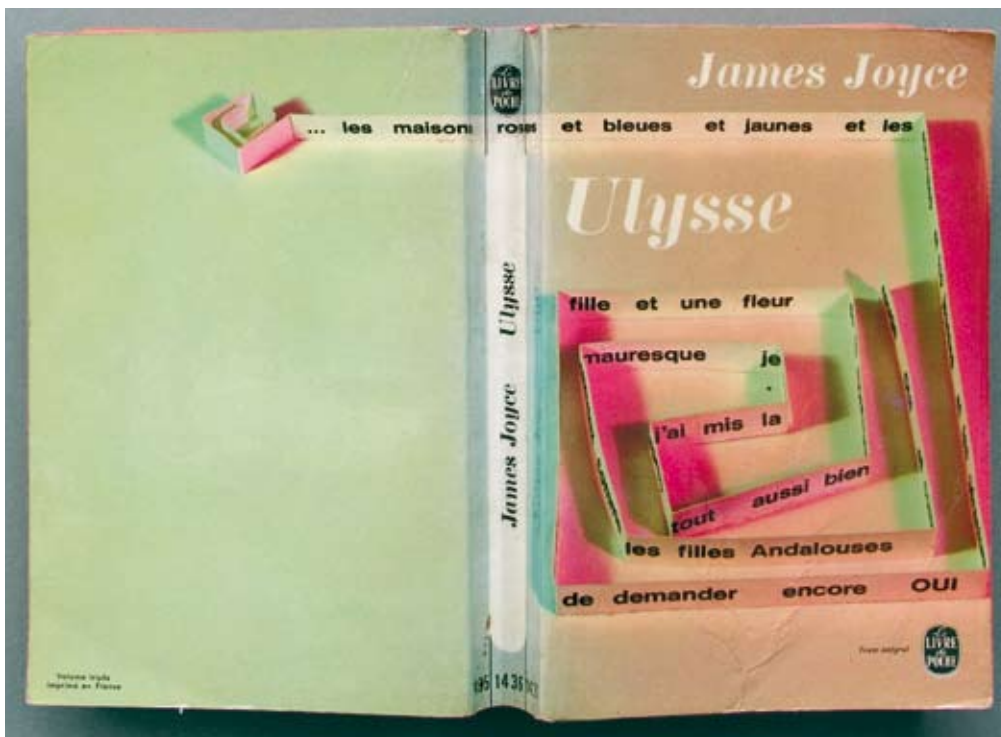
16 Source IMEC, Institut des Mémoires de l'édition Contemporaine; l'IMEC est dépositaire des archives de Pierre Faucheux.

17 Voir la brochure éditée par la bibliothèque du Centre Pompidou à l'occasion des 50 ans du Livre de Poche, en 2003.

18 Un homonyme. La signature ne dissipe pas toujours le trouble qui entoure l'identité de l'auteur.

19 Op. cit.





8

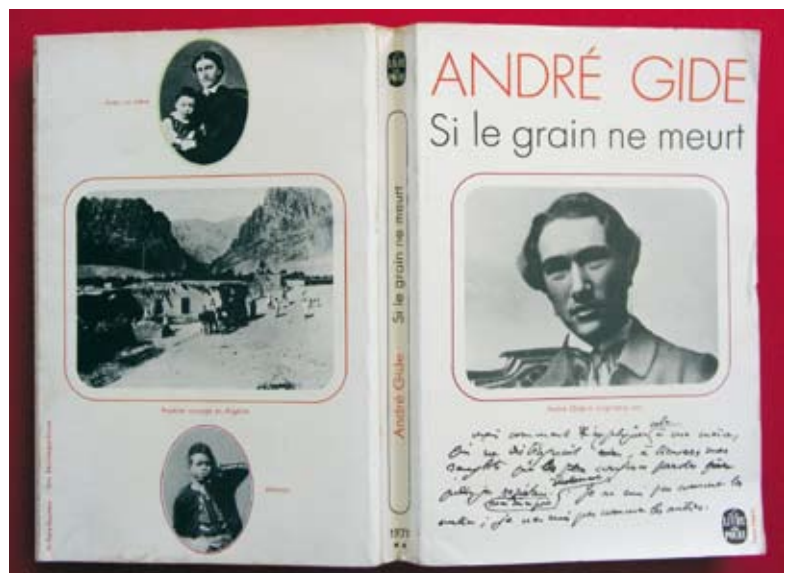


9



10

1. André Breton, *Nadja*, Livre de Poche, 1964
2. Charles Williams, *Fantasia chez les ploucs*, Poche Policier, 1966
3. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, Livre de Poche, 1971
4. J. D. Salinger, *Dressez haut la poutre maîtresse charpentier....* Livre de Poche, 1969
5. Jean Giraudoux, *La Menteuse*, Livre de Poche, 1972
6. Jacques Decrest, *Les trois jeunes filles de Vienne*, Poche Policier, 1965
7. Marcel Proust, *Du côté de chez Swan*, Livre de Poche, 1965
8. James Joyce, *Ulyssse*, Livre de Poche, 1965
9. Mary Mc Carthy, *La vie d'artiste*, Livre de Poche, 1967
10. Drieu La Rochelle, *Le feu follet*, Livre de Poche, 1967
11. André Gide, *Si le grain ne meurt*, Livre de Poche, 1969



11

Pour répondre à la commande qui lui est faite, Faucheux crée l'Atelier Pierre Faucheux (APF) et recrute des collaborateurs: maquettistes, photographes, iconographes. Si à l'origine son intervention ne concerne que les couvertures de la série Poche Classique, elle va progressivement s'étendre aux autres séries (littérature générale et étrangère, Poche Policier, encyclopédies pratiques...). L'atelier comptera jusqu'à quinze personnes pour répondre au grand nombre de titres publiés et à la rapidité des délais d'exécution. Pendant plusieurs années, plus de 300 couvertures, dont un bon tiers de Poches, sortiront régulièrement de l'APF.

Le style est posé dès le début avec un ouvrage qui servira de prototype à de nombreux suivants: la couverture de *Nadja* d'André Breton réalisée à partir d'un dessin de Nadja, personne réelle. Une composition simple des documents (un dessin-découpage, une lettre) sur les deux faces ouvertes de la couverture fait l'objet d'une prise de vue. Elle est accompagnée dans le projet fini d'un Didot blanc en caractère de titre. Un certain classicisme émane de cette couverture, en même temps qu'une surprise liée à la poésie fragile des images et au récit qui s'engage dans ces quelques documents; une date, l'adresse d'un café, une phrase énigmatique... comme «l'apparence d'un procès-verbal».

Dans nombre de ses réalisations Pierre Faucheux se livre à une mise en scène expressive du texte pour construire ses couvertures. À partir des matériaux du livre lui-même, sous la forme d'extraits (de manuscrits, d'autographes) aussi bien que de textes annexes renvoyant à l'auteur ou à des éléments du récit. Se met ainsi en place une variété d'usages des documents qui sont restitués bruts, agrandis ou encore colorés... jusqu'à ceux qui, à la suite de *Nadja*, seront transposés dans une composition photographique. Celle-ci tient généralement compte du format et des contraintes du tirage de sorte que la mise en page se fasse lors de la prise de vue.

Parfois, la couverture se transforme, grâce à la photographie, en scène de théâtre miniature où, comme dans *Ulysse* de J. Joyce (1967), dans un dispositif léger et proche du bricolage, une phrase du texte est «mise en espace» dans une sorte de labyrinthe de papier.

Le choix des caractères, chez Faucheux, est le plus souvent sobre et emprunt de sa culture de la composition au plomb. La composition du titre et du nom de l'auteur se fait dans une interaction avec l'image qui dépasse le seul jeu d'équilibre plastique de la couverture pour construire un dialogue. Dans la série de *À la recherche du temps perdu* (1965), les titres apparaissent dans un cartouche fait à la manière des couvertures de la collection blanche de Gallimard, l'éditeur historique de Proust.

Pour *Fantasia chez les ploucs* de Charles Williams (Poche Policier, 1966), Faucheux ne résiste pas au plaisir de composer l'affiche typo qui dans le récit va déclencher une émeute, se substituant au personnage qui la réalise. De la sorte, il extrait du texte l'objet de la couverture tout en donnant une «preuve» de la véracité du récit et souligne, avec humour, le rôle décisif du typographe inspiré.

Toutes ces réalisations ne sont pas abouties avec le même bonheur; le nombre et la rapidité d'exécution de ces commandes contraignent Pierre Faucheux à certains expédients, c'est un des ingrédients de la formule. Mais une ligne est tenue, dessinant le style reconnaissable de Faucheux, entre la rigueur de la typographie et l'exigence des choix iconographiques d'une part, et la fantaisie, la grande liberté de l'usage qui en est fait, d'autre part. Et il connaît certaines réussites, fait des trouvailles graphiques, pépites

qui signent encore l'influence Dada et surréaliste sur sa méthode de travail.

Ces couvertures gardent une fraîcheur quelques fois naïve et joyeuse. Et l'on est souvent loin des préoccupations sérieuses, des réalisations expérimentales et modernes de certains de ses contemporains. Adrian Frutiger en grand technicien humaniste de la lettre ou Wim Crowel qui envisage l'activité du graphiste comme celle du médecin²⁰ et fait de la recherche expérimentale. Pierre Faucheux n'a sans doute pas les mêmes outils conceptuels, et cette part plus rationnelle il la réserve à son activité d'architecte.

1964 est une année charnière pour Faucheux qui commence, simultanément au Livre de Poche, à travailler avec Jean-Jacques Pauvert. Il réalise la collection Libertés, dirigée par Jean-François Revel, avec sa célèbre couverture en kraft, son format étroit, mangée par les caractères bâtons qui débordent du plat et leur tranche de couleur sombre. L'originalité brutale et élégante de la formule résume de façon lapidaire beaucoup de ses réalisations antérieures, dans un registre opposé à l'image du Livre de Poche.

Aujourd'hui, pour qui s'intéresse aux couvertures des Livres de Poches, la profusion des titres, la succession des éditions et la diversité des solutions graphiques créent ensemble un espace d'appropriation. Certaines sont laides et maladroites, d'autres plus réussies et parfois surprenantes²¹; mais on n'est jamais bien certain de l'aspect intentionnel de l'effet obtenu. Pourquoi? En partie à cause de leur nombre et de leur variété. Le Livre de Poche existe depuis cinquante ans et les auteurs obscurs de ces couvertures (Pierre Faucheux est un acteur parmi d'autres, l'un des rares à signer et sa signature n'apparaît pas toujours) agissent avec des motivations dont le but ne coïncide pas toujours avec ce qui, pour moi collectionneur amateur (genre promeneur), fait leur qualité. Le découpage hasardeux d'une photographie, le chevauchement des aplats, les aléas de l'impression... On explore alors cette multitude de titres et d'images comme s'il s'agissait de la manifestation d'un phénomène naturel (rochers sculptés par le vent, bois flottés...), de curiosités dont nous nous ferions collectionneur. Sans doute ce sentiment de coupure entre l'objet et son auteur — et ici par «auteur» entendons chaque fois auteur de son aspect graphique et plastique — est-il dû à la présence physique de l'objet dans ma main (il m'appartient). Sa moindre importance dans la foule des autres livres comme le désintérêt relatif dont il est l'objet le renforce encore. Le hasard de la rencontre semble alors en quelque sorte symétrique à celui qui a présidé à sa réalisation.

L'ÉCHELLE DU SIGNE

Si le terme «d'architecte du livre», souvent répété à propos de Pierre Faucheux, paraît convenir à celui qui a pratiqué de façon parallèle ces deux métiers, la formule est un peu courte et finalement rend difficilement compte de son travail éditorial. (Rend-elle mieux compte de son travail d'architecte?)

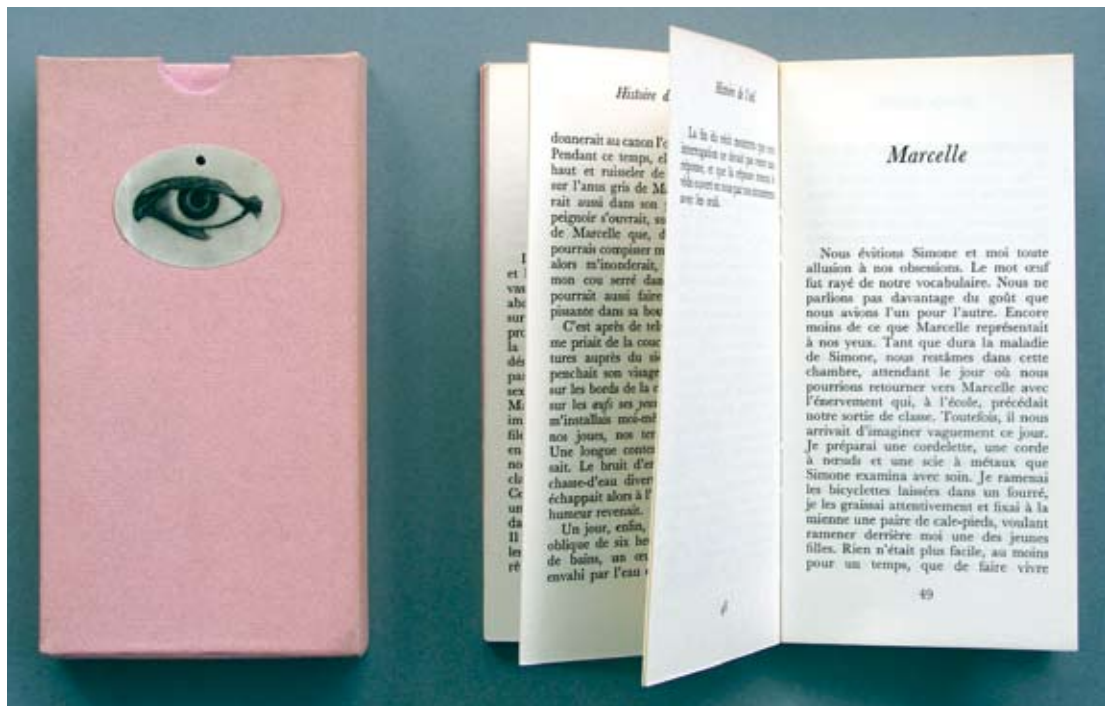
Faucheux n'a pas seulement «construit» des livres, et à choisir, la métaphore du bâtiment me semble moins bien convenir au livre que celle de «machine». Elle évoque un objet autonome, temporel, capable de mouvements internes (organes); une circulation et une complexité de ses parties. Si une machine est le moment d'une transformation, cette métaphore, que Le Corbusier fait à propos de la maison, nous pouvons aussi la faire pour le livre.

20 Un notable dans la ville, détenteur d'un savoir scientifique...

À noter que le terme de «graphiste», adopté dans les années soixante, viendrait de Suisse et aurait été préféré en France à celui, trop anglo-saxon, de «designer». Aujourd'hui, il semble que se dégage un certain consensus autour de la dénomination de «designer-graphique»,

plus complexe, mais en même temps plus précise quand à un engagement conceptuel et technique... et marque sans doute la recherche d'une nouvelle légitimité. Mais elle manque de poésie, et il n'est pas certain que chacun s'y retrouve.

21 Ou au contraire, maladroite et réussie, laides et surprenantes.

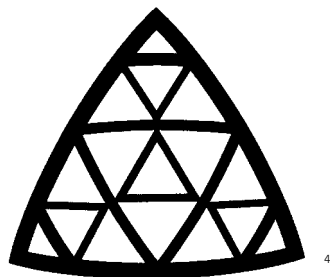
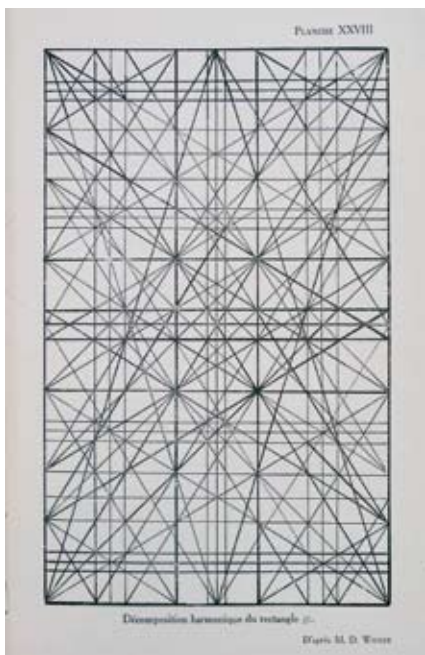


1. Libertés 17, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1964

Libertés 20, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1964

2. Libertés nouvelles 1, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1964

3. Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, éd. J. J. Pauvert, 1967



1. Tracés régulateurs extraits du livre de Matila C. Ghyka *Le nombre d'or*, nrf, 1935 ; décomposition harmonique du rectangle d'or
2. Point, éd. du Seuil, 1969
3. Logo de la station des Arcs en Haute-Savoie, 1968.
4. Logos des différentes activités de Pierre Faucheux.

Et si les mystérieux «tracés régulateurs», dont parlent Faucheux ou Massin comme de précieux outils, sont communs aussi aux architectes (on dirait «grilles» aujourd'hui), dans bien des cas, on a du mal à discerner les échanges entre les deux pratiques de Faucheux, sinon dans un mouvement qui va plutôt du livre vers le bâti qu'à l'inverse.²² Par exemple, dans les nombreux aménagements de galeries et d'expositions où il met en scène des œuvres dans un parcours et construit une temporalité en même temps qu'un espace²³. Elles partagent, pourtant, la même nécessité d'une maîtrise des différentes échelles qui composent aussi bien le livre que l'exposition ou la maison ; d'une articulation de ces niveaux entre eux. Ce que Pierre Faucheux exprime, à mon sens, dans une série de signes aux allures fractales qui serviront de logotypes à ses diverses activités (cf. page 13).

Mais ce qui est marquant chez Pierre Faucheux est moins la dimension conceptuelle du «programme» dont les architectes ont fait un argument que l'invention rapide, la création légère, l'imagination proluxe, que l'on trouve dans les livres qu'il a fait.

Plusieurs réalisations tardives des années 1960 portent néanmoins l'influence de son travail d'architecte. La collection «Point» au Seuil par exemple, regroupe des écrits de disciplines scientifiques et des sciences humaines en format de poche. Elle prolonge en la réactualisant l'ancienne collection *Microcosme* du même éditeur, et accompagnera particulièrement les écrits structuralistes. Faucheux mélange dans le principe de couverture l'usage d'un langage abstrait caractéristique de cette époque (Op'art, cinétisme) à la photographie et, encore une fois, l'usage de documents d'archives.

Sur chaque livre un grand cercle (le point), le plus grand possible, occupe le centre de la couverture. Différents éléments abstraits apparaissent à l'intérieur : barres obliques, chevrons, courbes, ou simple ligne verticale,... constituant les variations du signe. Elles marquent, avec l'usage de couleurs vives, les différents champs de connaissance publiés dans la collection et qualifie le signe. Une photographie, un document, peuvent habiter cet écran rond. Les titres et le nom de l'auteur apparaissent dans la partie supérieure en deux couleurs, composés en Plantin²⁴, centrés. Caractère typographique qui pourrait être une signature pour Faucheux tant il l'a utilisé dans ses projets de couvertures comme pour la composition intérieure des ouvrages²⁵.

Ces combinaisons multiples de signes simples, couleurs vives et photographies structurent et organisent la collection en même temps qu'elles lui donnent une identité. Par le renversement d'échelle opéré, le signe qui nous informe du domaine de connaissances concerné devient un spectacle et il «figure» la collection. On peut voir aussi dans ce dispositif un jeu, ayant comme point de départ les théories du signe, puisqu'ici l'image photographique, introduite à l'intérieur du signe, surjoue de façon grossière le rôle de signifié, c'est-à-dire du sens contenu de celui-ci.²⁶

Dans ces mêmes années, Pierre Faucheux participe à un projet original de station de sport d'hiver en Haute-Savoie.

Ce seront Les Arcs 1600, un programme ambitieux qui cherchera à réinventer les loisirs de montagne, essayant de conjuguer la vision expérimentale d'un projet — qui prend en charge non plus seulement les bâtiments et les infrastructures, mais aussi les détails modestes de l'environnement et celui plus large de la station — avec un modèle économique réaliste. Ses initiateurs feront appel pour cela à des architectes de talent et à la science de Charlotte Perriand pour les aménagements intérieurs.

Pierre Faucheux y construit une salle de spectacle polyvalente, petit édifice circulaire surmonté d'une coupole dont la structure géodésique servira d'emblème à la station. Le nom des Arcs trouve un écho dans les triangles infléchis du logo qu'il dessine à partir d'un détail de la charpente et qui feront l'identité de la station.

Ici, à cet endroit, Faucheux réalise dans sa pratique un accord entre graphisme et architecture.

DISPARITION (SUITE)

Pendant plus de 30 ans Pierre Faucheux aura accompagné les transformations du livre et de l'édition en France, avant que son nom ne disparaisse. Les graphistes de la génération suivante se sont détourné de ce champ d'activité, jugé alors d'un moindre enjeu politique, peu rentable et offrant moins d'espaces de création en regard de ceux donnés par la publicité qui se développe²⁷, les magazines, l'audio-visuel... préférant participer aux prémices d'une société des médias dont le rythme, toujours plus rapide, s'accorde mal avec celui du livre²⁸.

Le regain d'intérêt que suscite aujourd'hui son travail tient en partie à sa position dans l'histoire récente du graphisme. Il appartient à la génération de l'immédiate après guerre — il a vingt ans en 1944 : c'est déjà un "ailleurs", une sorte d'exotisme. Cependant, son travail, toujours présent autour de nous, conserve une proximité. Ce léger décalage sensoriel (présence + amnésie), lui donne une certaine fraîcheur.

Pour ceux qui s'intéressent à l'histoire des images, nous pouvons voir dans les livres qu'il a produit l'histoire récente des techniques d'impression et leurs transformations. La composition au plomb, le passage de l'impression typo et litho — qui nous sont étrangères — à l'impression offset ; La photocomposition, les lettres transferts, les bancs de reproduction, en fait, l'émergence des techniques du film, liées à la lumière, communes un instant au livre et au cinéma et aujourd'hui révolues. J'en oublie certainement. Mais cette histoire des techniques du livre nous la retrouvons mise en scène dans son travail et jouée avec beaucoup de liberté, jusque dans la chronologie des événements : le plomb se mélange à l'offset, qui voisine la gravure ; l'écriture à la plume, celle des lettres transfert, etc. Leurs successions ne les effacent pas, l'une ne recouvre pas l'autre, elles s'additionnent au contraire, se multiplient et enrichissent chacune un langage dont Faucheux maîtrise l'usage. Il connaît déjà la valeur du « grain », celui du microsillon des images auquel nous ont rendu sensible l'apparition des technologies numériques.

Ne pourrait-on trouver aussi une actualité « conceptuelle » à son travail, en partie sur le registre du bricolage et proche d'une culture artisanale, voire vernaculaire, d'un graphisme « fait à la maison » ? Autant de caractéristiques qui entrent aujourd'hui en collision avec les nouvelles technologies. En étant réinterprété, par exemple dans un esprit *low tech*, mais aussi par la redistribution des rôles, liés à la concentration des compétences produite par l'ordinateur.

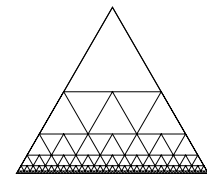
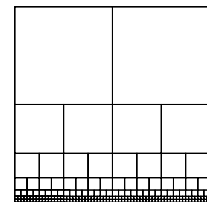
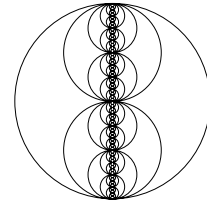
Il semble y avoir aujourd'hui un intérêt renouvelé, en France, d'un certain nombre de graphistes pour le champ éditorial et pour le livre en particulier. Ce réinvestissement actuel tiendrait à la nécessaire redéfinition de ce qu'un livre peut être, en regard des nouvelles techniques de diffusion de l'information et du savoir ; mais aussi à l'opportunité d'un espace resté en friche pendant des années, et dont la redécouverte amène à celle de ses acteurs passés.

Une dernière surprise est de découvrir dans les livres de Pierre Faucheux des copies à peine voilées d'ouvrages récents, encore en librairie. Ce paradoxe du « plagiaire anachronique » développé par J. Miermont²⁹, où le premier dans l'histoire apparaît

finalement comme le plagiaire du second, nous raconte pourtant de façon précise comment se font, au travers des emprunts, des appropriations, les échanges croisés entre différents auteurs et artistes ; où l'emprunt n'est réellement rendu que lorsque celui-ci modifie en retour l'œuvre dont il est extrait, l'enrichissant à rebours d'une nouvelle lecture, l'éclairant d'un jour nouveau.

Sans doute des travaux récents nous aident-ils à mieux voir et comprendre aujourd'hui ce que Pierre Faucheux a pu faire, en nous rendant visibles des aspects de son travail jusqu'alors plongés dans une semi-obscrité.

Photographies : Samuel Vermeil



5

Bibliographie

Pierre Faucheux, *Magicien du livre*, éd. Du cercle de la librairie, 1995.

(Beaucoup de choses sont à l'avenant du titre de l'ouvrage, mais c'est une source d'information complète et vivante en même temps qu'un panorama de tous les aspects du travail de PF.)

40 ans d'édition Française, hommage à Massin, Musée-galerie de la Seita, 1989.

(Mini-brochure, mais grand intérêt du regard rétrospectif et des propos de Massin sur l'histoire de sa pratique.)

Pierre Faucheux, *Écrire l'espace*, Robert Laffont, 1978.

Catherine de Smet, *Le Corbusier, un architecte et ses livres*, Lars Müller Publishers, 2005

Le Livre de Poche a 50 ans, 1953-2003 (brochure), Bibliothèque du Centre Pompidou, 2003.

- Michel Butor, « Le livre comme objet », *Répertoire II*, coll. Critique, éd. de Minuit, 1974

Michel Butor, « Propos sur le livre aujourd'hui », *Répertoire IV*, coll. Critique, éd. de Minuit, 1981

<http://www.imec-archives.com/> (Institut des Mémoires de l'édition Contemporaine, l'IMEC est un institut de conservation et de valorisation d'archives, où sont déposées celles de Pierre Faucheux.)

<http://www.gallimard.fr/collections/folio.htm>

(Notice longue et détaillée sur chacune des collections ; beaucoup d'informations.)

<http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/desslate/index.htm> (Dictionnaire de l'édition réalisé par Hubert de Phalèse — Équipe de recherche de l'Université Paris III.)

22 Le titre du livre de PF sur son activité va d'ailleurs dans ce sens, du livre à l'architecture plutôt que l'inverse : *Écrire l'espace*, éd. Robert Laffont, 1978.

23 Voir l'exposition itinérante « La Création littéraire », 1958-1961, réalisée à l'origine pour le pavillon Français de l'Exposition universelle de Bruxelles.

24 Dessiné en 1913 par Frank H. Pierpont pour Monotype.

25 cf. Ubu roi, la collection Libertés de J.-J. Pauvert, ou encore la collection Romans au Seuil.

26 cf. *Mythologies*, R. Barthes, n°10 et emblème de la collection Point avec sa DS de couverture ; ou ces emboîtement-déboîtements de signes

entre eux peuvent trouver un éclaircissement.

27 Avec l'agence Mafia ou Delpire Publicité, entre autres.

28 Le livre contient une somme importante de temps en comparaison de sa simplicité matérielle : celui de son écriture, celui

de sa fabrication, celui de ses lectures. Il résiste mieux que les autres médias à l'accélération qui

les emporte. Cette lenteur est un refuge, et à ce titre, on peut facilement le suspecter d'être conservateur ou réactionnaire.

29 Jacques Miermont, *Écologie des liens*, Chap.VII, « Mémoires transgénérationnelles », éd. ESF, 199