

Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département Médias, Culture, Communication

**LES MÉTAMORPHOSES
DE L'INDÉPENDANCE ÉDITORIALE**

Formes et figures d'une révolution institutionnelle

Thèse présentée par Tanguy HABRAND
en vue de l'obtention du titre de Docteur
en Information et Communication sous la
direction de Pascal DURAND

Année académique 2020 – 2021

« Notre indépendance est le garant de la qualité
de notre programme. Et inversement. »

Antoine Gallimard, *Le Monde*,
15 avril 1988.

Remerciements

Je voudrais exprimer toute ma gratitude à Pascal Durand pour ses conseils et son soutien tout au long de la réalisation de ce projet. Il a été un guide pour moi et ce travail n'aurait jamais pu voir le jour sans ses enseignements.

Je remercie Benoît Denis, Sylvie Ducas, Christophe Pirenne et Yves Winkin d'avoir accepté de faire partie de mon jury, et pour le temps qu'ils consacreront à la lecture des pages qui vont suivre.

Merci aux professeurs qui m'ont donné le goût de la recherche. Je pense ici en particulier à Danielle Bajomée, Jean-Pierre Bertrand, Benoît Denis, Jean-Marie Klinenberg, François Pirot, Claude Thiry, mais aussi à Jacques Dubois dont la conversation et les livres m'ont beaucoup inspiré.

Je remercie les chercheurs parmi lesquels j'ai été heureux d'évoluer au cours de ces dernières années : Jan Baetens, Erwin Dejasse, Bjorn-Olav Dozo, Jeremy Hammers, Sylvain Lesage, Florian Moine, François Provenzano, Denis Saint-Amand, Valérie Stiénon, Dick Tomasovic, David Vrydaghs.

Ce travail doit beaucoup également aux professionnels du livre qui, à travers leurs actes ou leurs paroles, m'ont appris les ficelles du métier : Philippe Goffe, Philippe Marczewski, Gilles Martin, Jean-Christophe Menu, Laurent Moosen, Benoît Peeters, André Schiffrin, Laurent de Sutter.

Merci à Lylan pour ses conseils et sa présence tout au long de cette épreuve, et à ma mère qui a su m'aider par sa disponibilité et son écoute. Mes pensées vont à ma grand-mère qui m'a accompagné dans les tout premiers instants de ce travail et à qui j'aurais aimé pouvoir dire : « Voilà, c'est fini. »

Introduction

Bien que l'on puisse faire remonter le tropisme *indépendant* dans le monde de l'édition à la naissance de l'Éditeur au sens moderne sous la Monarchie de Juillet, les enjeux qui lui sont liés ont été redéfinis en profondeur depuis le dernier quart du XX^e siècle. En cause première, l'évolution d'un tissu d'entreprises d'édition longtemps artisanales, souvent familiales, largement précapitalistes, vers un *modus operandi* soumis graduellement à la rationalité économique. L'*indépendance*, quoique hautement individualiste, s'est imposée face à cette rationalisation du pôle le plus industriel du champ éditorial comme la bannière d'un ensemble d'éditeurs animés par un vif désir de regroupement, ainsi que par une volonté d'opposition aux emprises s'exerçant sur la production culturelle et intellectuelle.

L'*indépendance éditoriale* renvoie aux représentations les plus nobles du métier d'éditeur, pensé non seulement en tant que promoteur et garant d'une « qualité » et d'une « originalité », mais aussi en tant que foyer de résistance au conformisme. Son importance est telle dans la profession que l'indépendance rivalise de nos jours avec l'aura de la fonction éditoriale, comme si l'on ne pouvait être tout à fait éditeur sans être indépendant. L'indépendance apparaît donc à la fois comme un statut, un signe de ralliement, un horizon, mais aussi comme une distinction honorifique autoproclamée dans bien des cas. C'est parce que tout éditeur digne de ce nom se doit d'être indépendant que tant d'éditeurs y aspirent et *se disent* indépendants – tout en étant que l'indépendance n'est pas qu'une posture. Or s'il est bien un point sur lequel nombre d'éditeurs s'accordent, c'est sur le fait qu'il est difficile de définir à quoi tient précisément cette indépendance.

Nos premières observations du phénomène indépendant dans le monde du livre remontent aux années 2005-2010, qui correspondent au début de nos travaux de recherche et à notre entrée en fonction dans le monde de l'édition. Cette période apparaît avec le recul comme un moment fort de l'indépendance, alors que le souvenir du duel entre les deux plus grands groupes d'édition en France, Hachette et Vivendi, était encore très présent dans les esprits. La chute de Vivendi en 2002 avait permis au groupe Hachette, repreneur des activités de Vivendi Universal Publishing, d'exercer un quasi-monopole dans différents secteurs de l'édition et de la distribution de livres en France, avant d'être contrarié dans ses projets par les autorités européennes de la concurrence. Ces mouvements de grande envergure ont fortement polarisé le monde du livre. Face aux « dangers » de l'édition industrielle pour la diversité de la création, beaucoup d'espoirs ont été placés dans les structures d'édition plus légères et *a priori* moins soumises à des impératifs de rentabilité que les grands groupes, étant donné que leur capital appartient bien souvent à leurs fondateurs et

animateurs, quand elles n'ont pas le statut d'association sans but lucratif. Cette confiance a notamment pu prendre appui sur le fait que des maisons fondées dans les années 1990 avaient déjà commencé à rencontrer quelque succès, sans compter les illustres exemples antérieurs.

Dans ce contexte, l'édition indépendante a été investie d'une « mission » qui s'est traduite par de nombreuses prises de position et événements. Pour s'en tenir à la Belgique, c'est au cours de cette période qu'ont été mis sur pied le Joli Mai et la Foire du Livre Off, qui ont permis aux indépendants de faire entendre leur voix auprès des pouvoirs publics et des médias. Le Off, en particulier, résumait bien l'esprit contestataire des éditeurs participants, de remise en cause des institutions traditionnelles puisqu'il consistait en une contre-Foire du Livre, l'officielle. Ces événements ont mis en relief des rapports de forces et des contradictions. Ainsi, le Off n'était pas aussi « sauvage » qu'on aurait pu le penser au premier abord, étant donné qu'il était soutenu financièrement par le Ministère de la Culture. Ces indépendants n'en gardaient pas moins un sens des limites à ne pas dépasser, de frontières au-delà desquelles l'édition indépendante ne pouvait plus être considérée comme de l'édition indépendante. On se souvient ainsi d'une table ronde organisée dans le cadre du Joli Mai de 2018, autour de l'édition indépendante d'essais critiques, qu'avait quittée de manière fracassante Thierry Discepolo, des éditions Agone, parce que le label Zones, du groupe Editis, y avait été convié. Or la question de ces frontières était elle-même au cœur de rapports de forces entre les indépendants au sens strict, puisque les organisateurs de la rencontre, les éditions Aden, avaient fait le choix d'intégrer le label au panel des invités.

Sur un plan plus théorique, les premières années du siècle ont vu bon nombre de théories de l'indépendance être développées dans le cadre d'interviews ou dans des publications. Du côté des professionnels, on ne saurait ignorer le rôle fédérateur qu'a joué André Schiffrin, publié dès 1999 aux éditions La Fabrique avec *L'Édition sans éditeurs*. Ses écrits et conférences ont contribué à diffuser largement les arguments de l'édition indépendante, et ont stimulé en retour d'autres éditeurs à prendre la plume ou la parole. Des tentatives de définition de l'édition indépendante ont été proposées à cette occasion, notamment par des associations d'éditeurs indépendants qui entendaient par-là fixer leur champ d'action. C'est également au cours de cette période que le monde scientifique a commencé à s'intéresser au phénomène indépendant. Certains chercheurs, à l'image de Jean-Yves Mollier, ont voulu apporter leur soutien au mouvement, ce qui s'est traduit dans leurs travaux par des prises de position à caractère militant. D'autres ont plutôt abordé l'édition indépendante comme un problème, autrement dit comme une question posée à leur discipline. C'est dans le sillage de Bertrand Legendre, de la revue *Communication & Langages* et de la thèse de Sophie Noël consacrée à l'édition d'essais critiques (2010) que ces

travaux se sont surtout concentrés. Les recherches consacrées directement à l'édition indépendante ne sont pas légion, ce qui ne signifie pas que la notion n'ait pas été abordée dans des travaux à caractère plus généraliste. L'*édition indépendante* est en effet venue perturber l'opposition traditionnelle et schématique entre la grande et la petite édition. D'un côté, il aurait été commode de faire comme si cette appellation n'avait jamais existé. De l'autre, il était difficile de passer sous silence un label aussi ancré dans la profession. Or cette notion a comme imposé un troisième terme entre l'édition industrielle et la petite édition, difficile à conceptualiser et à intégrer dans les travaux. En effet, tous les petits éditeurs ne sont pas forcément des *indépendants* en fonction du sens que l'on donne à la notion. Et nombreux sont les grands éditeurs qui mettent en avant leur indépendance.

La première décennie du siècle s'est achevée en laissant un certain nombre de questions en suspens. Les débats professionnels ont pris un tour moins politique à mesure que les craintes exprimées à l'égard des groupes éditoriaux ne trouvaient pas forcément à se vérifier. L'entrée de Matra dans le capital d'Hachette en 1980, la constitution du Groupe de la Cité en 1988 sur les bases de la Générale occidentale et de Havas (qui fusionne dix ans plus tard avec la Compagnie générale des eaux, bientôt Vivendi), ou encore le rachat des éditions du Seuil en 2004 par les éditions La Martinière n'ont pas eu sur la société les effets orwelliens qui leur avaient parfois été prêtés par anticipation. Pour autant, on ne saurait nier que ces événements ont rebattu les cartes de l'édition. L'onde de choc provoquée par l'agitation des grands acteurs de l'édition française, soumis eux-mêmes aux forces de rationalisation et de financiarisation des industries culturelles à l'échelle mondiale, ne s'est pas limitée à des restructurations et à des réformes en interne sur le plan, par exemple, du management des équipes. Les objectifs de croissance, passant par un contrôle accru de la filière en aval, ont tantôt précipité par entraînement des enseignes de moindre ampleur dans la course aux équipements, tantôt conduit les plus faibles d'entre elles à élaborer des plans de survie en hâte. Sans compter tout ce que ces transformations du métier ont pu inspirer en termes de rappel à l'ordre, de recyclage, de redéfinition de ce que devrait ou pourrait être idéalement la fonction éditoriale, sa prééminence, dans le processus de production d'un livre.

À différents égards, les débats des années 2010 ont quitté le terrain politique et socio-économique au profit de considérations plus techniques. Les enjeux liés à l'édition numérique et plus largement au « tournant numérique » de la chaîne du livre ont très largement mobilisé les instances professionnelles et les pouvoirs publics, de même que les médias. La question numérique a été d'autant plus prise au sérieux que l'on a vu se mettre en place les structures d'un marché, d'une chaîne du livre numérique avec ses techniciens, ses éditeurs, ses diffuseurs, ses libraires, ses bibliothèques, ses terminaux de lecture. Cette élaboration d'une filière et de modèles commerciaux a permis à l'édition numérique de dépasser les seuls secteurs de l'édition scientifique

ou des encyclopédies et dictionnaires au profit de la littérature générale. Cette dernière n'avait été que peu concernée jusqu'alors en raison du manque de structuration des maillons impliqués et de la gratuité d'accès à laquelle étaient condamnés le plus souvent les projets éditoriaux. L'édition numérique n'ayant pas atteint de sommets capables de fragiliser l'industrie du livre imprimé, et risquant peu d'y parvenir à court terme, les professionnels ont perçu que la menace venait peut-être moins du livre numérique que de l'intérêt d'acteurs extérieurs au monde du livre pour leur secteur. Celui sur lequel les craintes se sont portées est évidemment Amazon, qui s'est certes positionné en édition numérique, mais qui a surtout suscité l'inquiétude en raison de ses activités de vente de livres imprimés, la librairie traditionnelle semblant peu armée pour lutter face à un tel champion de la vente en ligne.

L'intérêt pour la question numérique, la focalisation sur Amazon, semblent avoir en partie détourné l'attention des luttes internes au secteur. L'indépendance, pour autant, n'a pas disparu des radars du monde du livre. L'édition indépendante, de même que la librairie indépendante, se sont au contraire institutionnalisées à bien des égards, rendant peut-être la situation encore plus difficile à lire qu'auparavant et traînant derrière elle des incertitudes, des contradictions non résolues, une absence d'interrogation de la notion d'indépendance elle-même.

L'objectif de ce travail est d'aider à penser, d'un point de vue socio-historique, la genèse et la dynamique de l'institution de l'édition indépendante. Son terrain d'investigation vise pour l'essentiel le domaine littéraire, les sciences humaines et la bande dessinée dans le champ éditorial français et francophone belge, particularisme qui nous servira ici ou là de contrepoint. Penser à défaut de reconstruire, dans la mesure où les réflexions de fond sur l'édition indépendante sont peu nombreuses et incomplètes. S'il existe une quantité appréciable de travaux portant sur tel ou tel acteur indépendant, tel ou tel secteur éditorial, la question de l'*indépendance éditoriale* se trouve rapidement évacuée au profit de la combinaison de traits définitoires, sans mise en perspective critique ni historique.

Ce travail n'a pas pour ambition de fixer définitivement les contours de ce que serait et encore moins de ce que *devrait être* l'édition indépendante, de faire système, mais plutôt d'opérer un changement de catégorie, de poser des jalons de réflexion au sein d'un environnement bibliographique largement utilitariste et dominé par les études à caractère économique. Il entend apporter plus de corps à la notion d'*indépendance* en usage dans le monde du livre, mais sans jamais oublier que sa validité en tant que concept opératoire dans le discours scientifique ne va pas de soi. De même que l'on ne cherchera pas à se poser en partisan ni en détracteur de l'édition indépendante, on ne militera pas en faveur d'une reconnaissance de l'indépendance en tant que concept scientifique à part entière. S'il ne fait aucun doute que le terme compte parmi les plus structurants au sein des institutions artistiques, en concurrence ou en complémentarité avec bien des termes approchants (alternative, avant-

garde, underground, small press ou encore bibliodiversité), son activation dans le discours scientifique, où domine le concept d'*autonomie* forgé par Pierre Bourdieu pour qualifier la relative imperméabilité et la capacité d'autodétermination des champs, ne pourrait être placée sous le signe de l'évidence : non seulement l'indépendance varie diachroniquement et géographiquement, mais la diversité des formes qu'elle qualifie en un temps et en un lieu donnés s'oppose à un usage univoque. Raison pour laquelle nous ne proposerons pas de définition générale de l'édition indépendante, mais plusieurs, considérant que le propre de sa signification est précisément de varier en fonction de son contexte d'énonciation.

Afin de cerner les contours de l'édition indépendante, plusieurs méthodes ont été utilisées. Bien que les choix rédactionnels en laissent à peine deviner la trace, ces pages sont redevables de nos activités menées dans le monde de l'édition, qui nous ont permis de se confronter à des facettes extrêmement diverses du métier : vivre de l'intérieur, le temps de quelques numéros, l'animation d'une revue satirique en l'absence de reconnaissance des pouvoirs publics (*Mandrill*), effectuer un stage de plusieurs mois chez Casterman dans le département « Jacques Martin », évoluer au sein des Impressions Nouvelles où il nous été donné de couvrir la plupart des tâches imparties aux métiers de l'édition, passant du statut d'assistant éditorial en 2006 à ceux de responsable de la collection Espace Nord en 2011 et de directeur de collection en 2019, avec Dick Tomasovic, pour « La Fabrique des Héros ». À l'origine et compte non tenu d'un attrait évident pour le travail de terrain, le fait d'entrer dans le champ de l'édition revenait à accumuler un maximum de données concrètes au profit d'une perception plus réaliste du terrain. On pense en premier lieu à l'élimination des hypothèses et interprétations qu'une bonne connaissance de l'intérieur permet de lever. Pour s'en tenir à quelques exemples, des procédures aussi centrales que l'élaboration des contrats d'édition, leur faisabilité, la nature des relations entre l'éditeur et son diffuseur ou encore les coûts de fabrication d'un livre sous l'angle le plus graphique ou matériel constituent, faute parfois d'un accès aux documents d'entreprise, le point aveugle d'un grand nombre de travaux portant sur l'édition. Cette méconnaissance conduit à appréhender le catalogue de l'éditeur au mieux comme le résultat d'une volonté sans obstacles, au pire comme une œuvre insaisissable, ce qui n'est pas sans relever du paradoxe : alors que l'analyse des stratégies éditoriales procède, depuis Robert Escarpit et sa *Sociologie de la littérature* (1958) au moins, de la déconstruction des grands mythes de la littérature, certaines analyses ne font en réalité que reporter sur la figure de l'éditeur la sacralité auparavant conférée à l'auteur. On ne peut que déplorer de ce point de vue la confusion fréquente entre l'éditeur (en tant qu'individu) et sa maison (en tant que structure) dans le registre du choix éditorial, tout se passant comme si tout le catalogue était le fruit du travail – qu'il soit lié à un goût ou à un coup – d'une seule personne, dans le plus pur oubli des équipes qui l'entourent.

En matière de discipline, l'objet de nos recherches nous a conduit à sortir du cadre des sciences du livre. La prise en compte de l'imaginaire indépendant a largement étendu notre horizon bibliographique. L'indépendance éditoriale elle-même a réclamé de ne pas se limiter à un courant particulier, puisque nous avons choisi de traiter les analyses du monde du livre comme un objet d'étude à part entière. Après être remonté aux premiers travaux de sociologie du livre et de l'édition, nous avons rassemblé la plupart des essais de caractérisation de l'industrie du livre en France afin d'y repérer la naissance d'un discours sur l'édition indépendante, mais aussi les nombreuses représentations véhiculées dans les variantes de ce discours. Pour ce faire, nous avons visé plus large que l'*édition indépendante* au sens strict, puisque nous avons l'intuition que quelque chose pouvait se jouer dans la confrontation des notions d'édition indépendante et de petite édition. Nos références relèvent donc à la fois de la sociologie, de l'histoire, de l'économie et des grandes enquêtes sectorielles des industries culturelles. Les interventions de professionnels ont été d'une grande importance elles aussi, et tout en les considérant comme des prises de position, nous avons tenté de mettre en évidence que la frontière entre travaux scientifiques et interventions d'acteurs n'est pas toujours aussi nette qu'on pourrait le croire au premier abord. Nous avons également veillé à sortir du cadre des analyses de la chaîne du livre au sens traditionnel du terme, car il nous est apparu qu'un problème de construction de la notion d'indépendance est lié au fait que la plupart des travaux en sciences du livre se concentrent de manière excessive sur « l'industrie du livre » aux dépens des marges non conformes à ses conventions.

Afin de circuler parmi ces différentes approches et de donner sa cohérence à l'analyse, la trame générale de notre raisonnement se situe dans le cadre de la socioéconomie des circuits du livre initiée à l'Université de Liège par Yves Winkin et Pascal Durand. Une bonne partie de nos réflexions se rattache à la sociologie des champs (Pierre Bourdieu), que nous avons toutefois réorientée vers les théories de l'institution (René Lourau, Jacques Dubois), avec quelques ouvertures en direction des travaux de Luc Boltanski. Nous avons bien conscience du fait que cette tentative de synthèse est encore pour une large part à l'état de construction comme le montrent les développements théoriques qui ponctuent ce travail. L'objectif à plus long terme est de creuser la piste d'une théorie des institutions culturelles qui puisse à la fois faire se rencontrer les industries culturelles et les institutions artistiques, les analyses à caractère socioéconomique et les sociologies des arts, ainsi que l'analyse des structures et l'analyse des œuvres.

Le premier moment de la recherche, *généalogique*, a pour objet la formation historique et sociale de la notion d'indépendance et des représentations culturelles auxquelles elle sera associée dans le champ éditorial contemporain. La perspective généalogique pose les structures d'un imaginaire de l'indépendance dont les origines

sont à chercher en politique, en philosophie et en économie. Elle interroge également, selon une approche comparative, l'autonomie des champs artistiques. Bien que ce travail ait essentiellement trait au monde du livre, on sait que la quête d'indépendance gouverne d'autres sphères de la production culturelle, qu'il s'agisse des arts plastiques, du cinéma, de la musique ou du jeu vidéo. Sans prétendre à une lecture approfondie de ces domaines, il nous a semblé indispensable de dégager, d'un monde à l'autre, quelques dissemblances et des invariants.

Dans cette même perspective généalogique se pose la question des avatars de l'indépendance au sein de l'industrie du livre. Un examen attentif de l'histoire de l'édition a pour but de fixer les conditions de possibilité de l'indépendance éditoriale au sens contemporain du terme, parmi lesquelles entrent des facteurs économiques, technologiques et sociaux, mais aussi la production de discours d'escorte. C'est dans ce cadre que nous envisagerons les prises de position des professionnels et les contributions du monde scientifique, en ce qu'elles nous semblent avoir contribué à la perception favorable et à la légitimité de la notion. Mais cet effort de conceptualisation fait apparaître des lignes de fracture. Vague autant qu'extensible, l'indépendance est l'objet de luttes pour sa définition : indépendance de quoi ? de qui ? pourquoi ? à l'égard de quoi ? Nombreuses sont les tensions qu'elle recouvre et grande est son inadéquation à la multiplicité des pratiques qu'elle entend fédérer. L'analyse de ces tensions constitue, après celle des facteurs d'émergence des indépendants, le dernier horizon de ce premier moment de la recherche.

Le deuxième moment, *typologique*, envisage de rompre avec les conceptions dualistes du monde éditorial, traditionnellement considéré comme un espace divisé en deux pôles, l'un industriel et l'autre artiste. Cette mise à distance permet d'élargir le champ d'investigation accordé à l'édition indépendante. Alors que celle-ci passe d'ordinaire pour ce qu'il y aurait de plus marginal en fait d'édition, il est intéressant de distinguer et caractériser les agents situés à la lisière de l'*institution éditoriale* afin de mieux cerner les contours de l'édition indépendante. L'édition indépendante n'apparaît plus dès lors comme un antagoniste absolu de l'édition industrielle, mais comme un espace où les activités témoignent d'une réelle intention de jouer le jeu. Cette participation à la vie de l'institution se traduit par l'adhésion aux conventions du milieu, alors que les mondes de « l'édition hors édition » se caractérisent par des infractions contraires à leur intégration. Il convient toutefois de ne pas se laisser abuser par ce seul idéaltype de l'édition indépendante. L'objectif est alors d'établir un inventaire des définitions concurrentes de l'indépendance éditoriale, qui ont toutes leur raison d'être en fonction du contexte dans lequel elles opèrent. Cette multiplicité tend à invalider l'existence d'un mouvement homogène. Et il convient d'accepter que l'*indépendance* puisse être appliquée à un groupe comme Hachette, à un éditeur établi comme Gallimard ou à n'importe quel « petit éditeur ».

Le troisième moment, *institutionnel*, vise à caractériser l'influence des éditeurs indépendants, et plus abstraitement de la notion même d'*indépendance*, sur l'institution éditoriale dans son ensemble à travers deux voies bien distinctes : l'institutionnalisation et la récupération. S'agissant de la première, l'analyse portera sur l'évolution des *forces instituanes* de l'institution éditoriale, pour reprendre les termes de René Lourau, en direction de ses zones les plus *instituées*. La récupération correspond pour sa part à l'assimilation, par les acteurs institués du système, des propositions de l'édition instituanne la plus avant-gardiste (artistiquement ou commercialement). Au travers d'une grammaire de la récupération, nous tâcherons de catégoriser les différents niveaux d'appropriation observés (label, auteur, œuvre, *etc.*). L'analyse portera aussi sur la récupération de l'imaginaire indépendant. Seront envisagées les déclarations d'indépendance d'acteurs éditoriaux peu alternatifs au premier abord, qu'il s'agisse de groupes et multinationales de l'édition (les majors), d'actionnaires étrangers au livre (industriels, groupes de communication, de fonds d'investissement) ou d'acteurs de l'autopublication en ligne.

Chapitre premier

Généalogie de l'indépendance

Un problème que pose la notion d'*indépendance éditoriale* à l'analyse provient de la difficulté à objectiver une expression familière à première vue, mais dont le sens semble excéder la taille de son enveloppe. La notion d'indépendance tient du puits sans fond, à la surface duquel remonteraient des éléments de signification hétérogènes, acquis de longue date au fil des siècles. Ce brassage d'acceptions et de connotations lui confère son caractère fuyant : l'indépendance est un mot dont le sens se construit par allers-retours entre un contexte (celui de l'énonciation) et un ensemble de domaines extérieurs à ce contexte, venant préciser le terme et en justifier l'usage. La présence de ces domaines est telle, dans le cas de l'indépendance, que le mot semble pris dans un réseau sémantique dont les nœuds seraient actifs en toute circonstance, en état d'éveil permanent.

Cette propension à la polysémie a donné lieu à deux attitudes antagonistes. La première attitude consiste à ne pas interférer dans les affaires de l'édition indépendante, considérant que la tâche est impossible et qu'il est dans sa nature d'être insaisissable. Dans le meilleur des cas, cette démarche peut concéder à l'indépendance éditoriale un certain pouvoir discursif ou d'action, mais elle ne fait alors que l'effleurer sans s'attacher à en décrire la spécificité. On dira que l'édition indépendante a partie liée à la pensée molle, à la malice, à la fumisterie. Au contraire, une autre façon d'appréhender l'édition indépendante n'est pas marquée par la méfiance ou le rejet, mais par la pleine adhésion. L'indépendance éditoriale y devient le lieu de tous les possibles. Dans cette perspective, nulle autre appellation ne pourrait embrasser avec autant de justesse les forces émancipatrices du secteur éditorial – ses rébellions, ses évasions, ses espaces de liberté, bref tout ce qu'une poignée d'éditeurs ont été et seront capables d'opposer, en fait d'avancées légitimes, aux simulacres du progrès industriel et technologique offerts par les acteurs institués.

Qu'elles aient pour objectif de discréditer ou d'encenser la notion d'édition indépendante, ces manières d'aborder la question ne satisfont qu'à moitié. Elles se montrent en effet totalement impropres à construire un objet. À chaque fois qu'un observateur hostile fait valoir que l'édition indépendante pêche par excès de signification, à chaque fois qu'un observateur enthousiaste voit dans cette prolifération de sens une synthèse idéale, le jugement évaluatif s'accompagne rarement d'une analyse en bonne et due forme. Ces discours reposent sur le principe que l'édition indépendante, plus exactement la notion d'*indépendance* nichée au cœur du syntagme, a certes une histoire, mais sans véritablement la prendre au sérieux. Le rapport y est passif à l'histoire.

Disant cela, on ne prétend pas qu'aucun discours sur l'édition indépendante ne serait envisageable sans avoir fait le tour de ses déterminations historiques. De nombreux travaux de description, monographiques ou sectoriels, ont brillamment caractérisé des éditeurs et des courants sans s'inquiéter de tous les tenants et aboutissants de la notion. Il serait toutefois impensable de mener une réflexion à caractère théorique sur l'édition indépendante en ayant pour seules balises des points de repère contemporains. Ces données sont soumises aux besoins et aux luttes du moment et procurent vite, faute de mise en perspective, la sensation d'être à l'étroit. Si l'objectif est de proposer une théorie de l'édition indépendante qui puisse éclairer la dynamique générale de ses acteurs, alors il convient de se demander *d'où vient* l'édition indépendante, en donnant même à cette question une portée plus large que la seule histoire de l'édition dite indépendante : si la quête de son commencement – c'est-à-dire le moment où l'*édition indépendante* devient un phénomène social perçu comme tel – est essentielle, cette visée ne peut être accomplie pleinement de l'intérieur. Elle se doit d'interroger ce que signifient l'*indépendance* et le fait d'*être indépendant*. Les générations successives d'éditeurs indépendants ont beau jouer un rôle crucial dans la compréhension du phénomène, elles restent toujours tributaires des enjeux éditoriaux d'une époque et ne nous renseignent pas en elles-mêmes sur l'imaginaire dont il procède.

Ce premier chapitre pose l'existence d'un imaginaire de l'indépendance digne d'être étudié en soi. À contre-courant des analyses rapprochées dont l'édition indépendante fait régulièrement les frais, brossant le portrait d'un mouvement spontané, orphelin, dont les problématiques seraient nées avec lui, une telle approche permet d'inscrire l'édition indépendante au sein d'une histoire longue. Dans cette optique, la construction en tant qu'objet de l'*édition indépendante* ou de l'*indépendance éditoriale* ne peut s'effectuer qu'au terme de la mise en relation du phénomène avec des usages notables de l'indépendance au fil du temps. Ces événements contribuent autant à informer sur des caractéristiques propres de l'imaginaire indépendant, dont la matière s'est étoffée au gré de ses lieux d'intervention et de ses déclarations successives, qu'à faire émerger des lignes de force qu'un regard porté sur la seule édition indépendante permettrait difficilement de révéler.

1. Considérations méthodologiques

Pour cerner les contours de cet imaginaire, nous nous sommes attelés d'abord à un travail d'étymologie assez classique. Bien qu'il ne constitue pas une fin en soi, cet effort de reconstitution participe déjà de l'analyse. D'un côté, il contribue à désenclaver les termes du syntagme d'*édition indépendante*, considéré le plus souvent comme un tout indivisible ; de l'autre, il permet de prendre ses distances avec les acceptions

figées et communément admises de l'édition indépendante, à l'image de la non-appartenance d'une structure à un groupe éditorial.

1.1. Une approche étymologique

Tout l'intérêt de ce travail étymologique est de faire apparaître les principaux domaines sémantiques dans lesquels l'*indépendance* s'est enracinée. La confrontation des dictionnaires historiques et spécialisés nous a ainsi permis d'isoler quatre terrains clés : les domaines (géo)politique, psychosociologique, économique et culturel¹. Une fois fixés ces environnements, nous nous sommes appliqués à les faire parler. Cette étape a nécessité de mettre de côté l'étymologie au sens strict au profit de l'histoire des idées.

Étymologie de l'indépendance

Concernant le choix de ces quatre orientations, il s'est agi de pister la notion d'*indépendance* et ses dérivés au fil de leurs actualisations successives. Lointaine évolution du latin impérial *dependere*, la famille linguistique de l'indépendance est restée longtemps prisonnière de sa forme non privative, centrée sur les liens effectifs de dépendance concrète (« être suspendu à ») ou figurée (« être sous l'influence, l'autorité de »). Un troisième type de dépendance a émergé au XIII^e siècle, en ancien français, au sens abstrait de causalité entre des faits. Dépendre de quelque chose, c'est alors en procéder, se réaliser sous son action. Ce n'est qu'à la fin du XVI^e siècle qu'apparaît l'antonyme *indépendant (de)* dans sa forme adjectivale, avant d'être attesté comme substantif quelques années plus tard, au début du XVII^e siècle. De manière générale, l'indépendance renvoie à l'absence de lien, au propre comme au figuré. Elle s'applique aussi bien à une chose qu'à un individu, à un collectif d'individus ou encore à une structure. Sa formule comporte toujours les trois mêmes termes : un sujet dominé affranchi, un objet dominant réduit à l'impuissance et la non-relation qui les unit. Cette dernière peut avoir existé de tout temps ou être projetée dans un futur idéal. Elle peut également avoir été facilement ou durement acquise, et c'est

¹ Étymologie établie en croisant les sources suivantes : *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française* ; *Le Grand Robert de la langue française* ; le *Dictionnaire culturel en langue française* sous la direction d'Alain Rey (Le Robert, 2005) ; le *Littre* ; le *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle* ; le *Dictionnaire de la pensée politique* sous la dir. de Dominique Colas (Larousse, 1997) ; le *Grand dictionnaire de la philosophie* sous la dir. de Michel Blay (Larousse, 2003) ; le *Dictionnaire européen des Lumières* sous la dir. de Michel Delon (PUF, 2007) ; le *Dictionnaire critique de la sociologie* sous la dir. de Raymond Boudon et François Bourricaud (PUF, 1982) ; le *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* sous la dir. de Monique Canto-Sperber (PUF, 2004) ; le *Dictionnaire des sciences humaines* sous la dir. de Sylvie Mesure et Patrick Savidan (PUF, 2006).

là toute la force performative du terme : obtenue, gagnée ou conquise, l'indépendance sera proclamée, déclarée ou revendiquée ; plus ou moins reconnue, elle sera préservée ou défendue, conservée ou maintenue, au risque d'être menacée, compromise ou perdue. L'indépendance devra dès lors être réaffirmée ou recouvrée dans certains cas, au terme d'un processus de reconquête.

Les quatre paradigmes historiques de l'indépendance

Au départ de ce noyau sémantique, les sèmes variables du terme – l'identité du sujet (*qui, quoi*) et de l'objet de l'indépendance (*de qui, de quoi*) – ont rendu possible son déploiement dans différents paradigmes. Le premier usage accompagne l'histoire politique du XVII^e siècle à nos jours, en lien avec l'émancipation des peuples. L'indépendance désigne alors par métonymie un pouvoir reconnu comme légitime et non inféodé aux autres nations. Le deuxième paradigme de l'indépendance est d'ordre psychosociologique, avec un ancrage marqué dans la tradition philosophique de l'individualisme. Il apparaît au cours du même siècle pour désigner un individu épris de liberté, indépendant de ses semblables ou des normes du monde social. Le troisième domaine de sens, lié à l'économie, se rapporte à l'industrie, à la qualification des structures en fonction de leur position sur un marché : les entreprises n'appartenant pas à un groupe. Son développement est contemporain de la constitution des *trusts* à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis. Ces terrains d'élection renvoient fatalement à des manifestations similaires de rupture, mais comportent aussi des oppositions auxquelles il faudra se montrer attentif. À titre d'exemple, l'indépendance d'un peuple (au niveau collectif) présente des tensions avec la conception d'un individu aspirant à se libérer du corps social. De même, le monde de l'entreprise, si indépendant soit-il, renvoie à une réalité économique incompatible avec un esprit radicalement indépendant.

Le domaine culturel pointant tant du côté des arts que des médias constitue la quatrième et dernière orientation retenue. L'étiquette indépendante y a joué dès le XIX^e siècle un rôle prépondérant dans des secteurs tels que la littérature et les arts plastiques, avant de s'étendre au cinéma, à l'industrie musicale ou encore aux jeux vidéo. Nous prendrons appui pour l'éclairer sur les trois autres paradigmes établis, considérant que l'indépendance éditoriale et ses homologues s'en sont abondamment nourris. Ainsi, l'indépendance géopolitique sert de modèle implicite à l'indépendance des artistes et de leur « territoire » d'expression, tandis que l'indépendance à caractère individualiste a plutôt trait à la posture d'insoumission de l'artiste. L'indépendance de structure se rencontre quant à elle dans les problématiques liées à des intermédiaires et sociétés de production, à l'exemple des librairies et des maisons d'édition dans le domaine qui nous occupe. Ce volet concerne donc plus les médiateurs que les artistes, ce qui ne signifie pas pour autant que les autres sens du

terme se seraient évaporés dans la foulée. Comme on le verra, les entreprises d'édition, tout en rejouant l'opposition aux trusts que l'on observe du côté de l'industrie, se réfèrent en même temps aux notions de communauté et d'anticonformisme de l'indépendance étatique ou d'esprit.

1.2. Une approche généalogique

Que l'imaginaire indépendant charrie des sédiments d'usages antérieurs de la notion, qu'il doive également sa nature composite à la multiplicité des domaines au sein desquels l'indépendance fait sens, ne suggèrent pas que les acteurs auraient une pleine maîtrise des strates de cet imaginaire. L'imaginaire indépendant correspond à un faisceau de représentations, dont la structuration dans le temps n'est accessible *en pratique* que par bribes. Il ne faut pas avoir à l'esprit la succession de ses occurrences pour utiliser et même « jouer » avec la notion d'indépendance. De même, à chaque fois que nous prononçons le nom d'édition indépendante, il va de soi que ce passé ne remonte pas brutalement à la surface : les mots, et *a fortiori* leurs usagers, n'ont pas intrinsèquement la mémoire des lieux, contextes et dispositifs² au sein desquels ils ont joué un rôle actif. Si les ressorts contemporains de la notion, dont beaucoup sont tributaires du passé, sont comme contenus en germe en son sein, c'est en tant que les usages du passé ont travaillé les sens ultérieurs de l'indépendance. Ce qu'il reste de ces sens, inconnu de la plupart, existe pour l'essentiel de manière autonome jusque dans ses plus fines connotations.

Fidèle à cet état d'ignorance de fait, ce chapitre s'inscrit dans une démarche que l'on a voulu *généalogique* au sens de Michel Foucault. Cette approche s'intéresse à la provenance, en tant qu'elle permet de briser l'unité d'un concept : « La provenance permet [...] de retrouver sous l'aspect unique d'un caractère, ou d'un concept, écrivait-il, la prolifération des événements à travers lesquels (grâce auxquels, contre lesquels) ils se sont formés³. » À ce titre, le travail de généalogie permet aussi bien de baliser les usages successifs ou superposés de l'indépendance que de fournir les lignes de force d'un concept. Comme le disait Pierre Bourdieu au sujet de la généalogie, dont il s'attribuait la réactivation dans ses entretiens avec Roger Chartier à la fin des années 1980, l'usage scientifique d'un concept « suppose une maîtrise pratique et, si possible, théorique des usages antérieurs et de l'espace conceptuel dans lequel le concept emprunté a été utilisé⁴ ». Traitant l'évolution du concept

² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche », 2014.

³ Michel Foucault, *Dits et Écrits. I (1954-1975)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1009.

⁴ Pierre Bourdieu et Roger Chartier, *Le Sociologue et l'Historien*, Marseille, Agone, « Banc d'essais », 2010, p. 74.

comme il l'aurait fait de la trajectoire d'un individu⁵, Bourdieu voyait ainsi dans la perspective généalogique un accès à la maîtrise d'une série d'espaces, la possibilité de dégager une « ligne théorique » au départ d'une suite d'espaces théoriques reliés entre eux par des constantes structurales. Il soutenait par contre que la démarche « n'apporte rien sur un concept⁶ », ce qui est à la fois vrai et formulé de façon trop catégorique pour les besoins de la démonstration. Si le but est de faire peser sur les épaules d'un concept contemporain tout le poids de ses significations antérieures, de faire de sa définition le lieu d'une « somme », d'en dégager une essence, alors le résultat ne peut en effet que verser dans l'anachronisme. Il n'y a pas d'éternité du concept, d'où la nécessité d'une réintroduction de l'histoire. Il n'y a pas non plus de déterminisme du concept, comme si celui-ci avait toujours été tenu d'accomplir son destin théorique. Ce point de vue était à peu de chose près celui de Michel Foucault dans l'une de ses rares tentatives de définition de la généalogie :

La généalogie ne prétend pas remonter le temps pour rétablir une grande continuité par-delà la dispersion de l'oubli ; sa tâche n'est pas de montrer que le passé est encore là, bien vivant dans le présent, l'animant encore en secret, après avoir imposé à toutes les traverses du parcours une forme dessinée dès le départ. Rien qui ressemblerait à l'évolution d'une espèce, au destin d'un peuple. Suivre la filière complexe de la provenance, c'est au contraire maintenir ce qui s'est passé dans la dispersion qui lui est propre : c'est repérer les accidents, les infimes déviations – ou au contraire les retournements complets –, les erreurs, les fautes d'appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous ; c'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point la vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident.⁷

Si le présent chapitre se consacre à une généalogie en quelque sorte générale de l'indépendance, nous procéderons plus loin à une généalogie resserrée de l'indépendance éditoriale au sens strict. L'indépendance éditoriale a été soumise elle-même à variation au fil du temps, et il y aura lieu d'interroger, là-bas comme ici, les ressorts complexes de sa provenance.

2. L'indépendance politique et territoriale

Bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de point de départ dans l'histoire de l'indépendance, la Déclaration d'indépendance des États-Unis du 4 juillet 1776 apparaît à bien des égards comme un acte fondateur. Acte fondateur en tant que cette Déclaration est à l'origine d'une entité politique, les États-Unis d'Amérique,

⁵ Pierre Bourdieu, « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 62-63, « L'Illusion biographique », juin 1986, pp. 69-72.

⁶ Pierre Bourdieu et Roger Chartier, *op. cit.*, p. 74.

⁷ Michel Foucault, *Dits et Écrits. I (1954-1975)*, *op. cit.*, p. 1009.

mais acte fondateur aussi dans la mesure où son dispositif énonciatif a marqué un tournant dans la gestion des relations internationales.

2.1. La Déclaration d'indépendance des États-Unis : un modèle fondateur ?

Selon l'historien britannique David Armitage, la Déclaration d'indépendance des États-Unis du 4 juillet 1776 fut à la fois un *événement*, un *document* et le *commencement d'un genre*. La Déclaration d'indépendance est un document daté, signé, et ce document constitue à lui seul un événement en soi⁸. Par événement, il nous semble falloir entendre deux choses bien distinctes. La première a trait à un fait historique, à la journée du 4 juillet 1776 lors de laquelle il s'est passé quelque chose. La seconde, tournée vers un processus, se rapporte à la nature de l'événement : un avènement, c'est-à-dire la transformation au cours de laquelle la publication d'un document a débouché sur une indépendance effective. De la Déclaration d'indépendance à l'Indépendance se joue le passage de la parole à un acte, d'un énoncé à un état indépendant (celui d'un « État » indépendant), d'un fait langagier à un événement inscrit dans les structures politiques de l'espace international. Cette disposition à la performativité est un des traits typiques de l'indépendance, qui ne semble pouvoir exister que déclarée et à condition d'être reconnue. Pour David Armitage, la Déclaration d'indépendance de 1776 est toutefois autre chose encore, puisqu'elle marque le commencement d'un genre. Le coup de force s'est avéré payant, tant et si bien que le texte a servi de matrice à la plupart des Déclarations d'indépendance qui ont suivi. Affirmation que confirment en effet un grand nombre de phénomènes géopolitiques, mais dont il serait excessif de décréter l'universalité, *a fortiori* dans d'autres contextes tels que la culture.

C'est à la lumière de ce partage entre « première nécessité » (la Déclaration est un pilier de l'imaginaire indépendant) et inadéquation avec la réalité des lieux de l'indépendance qu'il faut aborder la généalogie de l'indépendance géopolitique. Si elle n'est ni le commencement ni la fin de toute chose, la Déclaration d'indépendance des États-Unis est l'événement autour duquel ont été pour la première fois mises en application les théories relatives à l'indépendance politique, alors de constitution récente. Ces théories donnent de nouvelles perspectives au concept de *souveraineté* qui prévalait jusqu'alors, en l'inscrivant dans une dimension révolutionnaire et communicationnelle. Une opposition que l'on retrouvera au sein du couple formé par l'indépendance artistique et le concept d'autonomie dont Pierre Bourdieu a fait

⁸ David Armitage, *The Declaration of Independence. A Global History*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 13.

une propriété des *champs* – un concept se prêtant moins, comme la souveraineté, à des usages performatifs.

2.2. Fondements de la souveraineté

Les dictionnaires courants définissent volontiers l'indépendance géopolitique en faisant appel au principe de souveraineté, et définissent en retour la souveraineté en parlant d'indépendance. La circularité en dit long sur l'imbrication de ces deux termes qui, dans la langue de tous les jours, semblent désigner la même chose. On ne peut pas totalement donner tort à ces usages tant il est vrai qu'au caractère fuyant de l'indépendance répond celui de la souveraineté, un des concepts « les plus controversés et équivoques du vocabulaire juridique international⁹ ». Winston P. Nagan et Craig Hammer inventorient ainsi une dizaine d'acceptions du terme dans un article qui a fait date, parmi lesquelles la dénomination d'un souverain, d'un pouvoir absolu, d'une légitimité politique, d'une autodétermination ou d'une reconnaissance internationale¹⁰ – ces trois derniers exemples entrant en collision sémantique évidente avec le concept d'indépendance. La notion d'État souverain n'en a pas moins reçu une définition officielle, institutionnelle et toujours en usage, lors de la Convention de Montevideo sur les droits et les devoirs des États du 26 décembre 1933, en tant que combinaison de quatre critères : « être peuplé en permanence, contrôler un territoire défini, être doté d'un gouvernement, et être apte à entrer en relation avec les autres États ». Il semble toutefois plus aisé de s'accorder sur la réalité d'un État souverain que sur la souveraineté elle-même.

La souveraineté au Moyen Âge

Indissociable du pouvoir étatique, l'idée de souveraineté est inscrite comme tout concept dans le temps. Elle n'a été rendue possible qu'à partir du moment où s'est mise à vaciller la légitimité de la *potestas* (de l'empereur) et l'*auctoritas* (du pape), dont l'affaiblissement a permis la constitution des Royaumes de France, d'Angleterre et d'Espagne dès le XIII^e siècle. Ayant mis fin au dogme de la toute-puissance impériale (*imperium mundi*), ces royaumes circonscrits à un territoire reconnaissent en un individu leur souverain, condition de possibilité première de la souveraineté, bien que la présence d'un souverain n'implique pas celle de la souveraineté, en tout cas au sens qu'on lui connaîtra par la suite. Au Moyen Âge, la souveraineté réfère

⁹ Lider Bal, « Le mythe de la souveraineté en droit international : la souveraineté des États à l'épreuve des mutations de l'ordre juridique international », thèse soutenue en vue de l'obtention du grade de Docteur en Droit international, sous la direction d'Yves Petit, Université de Strasbourg, 2012, p. 16.

¹⁰ Winston P. Nagan & Craig Hammer, « The Changing Character of Sovereignty in International Law and International Relations », *Columbia Journal of Transnational Law*, 43, 2004, pp. 141-187.

aussi bien à l'autorité – Dieu, le Roi et les barons – qui dispose d'un pouvoir sans avoir de supérieur, qu'à une attribution juridico-technique : la compétence de décider en dernier ressort et sans appel dans un conflit juridique. La fonction de souverain-juge reste donc largement incompatible avec l'idée de souveraineté moderne qui, de judiciaire au Moyen Âge, va accéder au rang de souveraineté législative. Sa puissance reste d'ailleurs contenue, limitée à l'intérieur par de nombreux titulaires de pouvoir et, à l'extérieur, par l'Église et l'Empereur¹¹.

Jean Bodin ou la souveraineté au sens moderne

La théorie de la souveraineté au sens moderne apparaît avec le philosophe Jean Bodin à la fin du XVI^e siècle. Sa modernité réside dans le fait d'accompagner, entre autres légistes abandonnant les modèles de l'Empire romain et de la Cité pour se consacrer à la réalité qu'ils ont sous les yeux, le passage du Roi-législateur au Roi-juge dans les royaumes d'Europe – la transition, autrement dit, de la logique féodale à des systèmes postféodaux et bientôt étatiques. Bodin publie en 1576 les *Six Livres de la République* dans lesquels il formule, sous le concept de souveraineté, le principe d'unité du pouvoir, l'idée d'indivisibilité et d'inséparabilité de la puissance publique en la personne du souverain¹². À ce titre, la souveraineté est au fondement de la modernité politique. Il ne pourrait se concevoir d'État sans souveraineté. Elle est le principe par excellence du pouvoir, ce que résume d'un trait l'un de ses principaux théoriciens, le philosophe Gérard Mairesse : « la politique c'est le pouvoir et le pouvoir c'est la souveraineté¹³. »

Profondément réactionnaires, les traités de Jean Bodin sont une opération de justification de la monarchie absolue contre les révolutionnaires huguenots et le risque d'anarchie qu'ils font courir à la société. Que la monarchie soit seigneuriale, royale ou tyrannique, qu'elle soit juste ou injuste, le souverain ne peut être remis en cause selon Bodin, de telle sorte que, pour reprendre l'analyse de Quentin Skinner, « jamais aucun acte public de résistance de la part d'un sujet contre un souverain légitime ne peut se justifier¹⁴ ». La souveraineté ainsi théorisée, et c'est là une de ses caractéristiques majeures, ne concerne pas tant la validité de la loi, le bien-fondé du pouvoir, et encore moins leur moralité. Elle consiste avant tout à établir qui détient le pouvoir de commander et de quelle façon ce pouvoir lui a été conféré¹⁵. Comme

¹¹ Voir Olivier Beaud, *La Puissance de l'État*, Paris, PUF, « Léviathan », 1994, pp. 38-47.

¹² Olivier Beaud, *op. cit.*, p. 51.

¹³ Gérard Mairesse, *Le Principe de souveraineté. Histoire et fondements du pouvoir moderne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 20.

¹⁴ Quentin Skinner, *Les Fondements de la pensée politique moderne*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 740.

¹⁵ Jean-Fabien Spitz, *John Locke et les fondements de la liberté moderne*, Paris, PUF, 2001, p. 10.

le dit Albert Rigaudière, la souveraineté est l'attribut supérieur des systèmes politiques organisés, le principe dont procède en eux le pouvoir, ce qui leur permet d'imposer leur volonté. Elle est à la fois « fondatrice, créatrice et justificatrice¹⁶ » du pouvoir. À ce titre, les visées de la souveraineté sont avant toute chose la *fondation* et la *conservation* d'un État.

Il ne faudrait pas conclure à la lecture de ce qui précède que la souveraineté renverrait nécessairement à un état d'oppression et de tyrannie, ou qu'elle se situerait *de facto* du côté du maintien de l'ordre. La souveraineté peut avoir partie liée au contraire à des processus révolutionnaires – bien que ces derniers s'exposent irrémédiablement, comme chacun sait, à un risque d'*institutionnalisation* une fois l'institution acquise. Ce sera là tout le travail des philosophes du Pacte social, puisque ceux-ci vont tenter de rendre compte de l'État en articulant souveraineté, pacte et droit naturel. Alors qu'il n'était pas encore question de contrat chez Bodin, la naissance du pouvoir politique apparaît désormais comme le processus par lequel « un certain nombre d'individus libres et égaux instituent par contrat un État souverain auquel ils sont de ce fait tenus d'obéir¹⁷ ».

John Locke : souveraineté et Pacte social

Tout en étant fermement opposées à l'anarchisme, les théories du Pacte social restent attachées à une certaine idée de l'indépendance individuelle. Les *Deux traités du gouvernement civil* (1690) de John Locke, qui seront amenés à jouer un rôle majeur dans la trajectoire théorique de l'indépendance, procèdent précisément à la déconstruction de l'absolutisme royal promu quelques années plus tôt par Robert Filmer dans son *Patriarcha ou Le Pouvoir naturel des rois* (1680). Contre la justification divine de la figure du roi-père, qui serait à chercher dans les Saintes Écritures et que l'on pourrait faire remonter à Adam et Ève, Locke ambitionne de rendre la souveraineté au peuple. Comme le fera plus tard Rousseau, il situe l'origine du pouvoir politique dans l'état de Nature – état de nature mythique, pour les besoins de la démonstration –, gouverné par des lois spécifiques, où les hommes sont naturellement libres et égaux¹⁸. La société politique (ou civile) naît de la rencontre volontaire de ces hommes (le *consentement du peuple*), qui font le choix d'« entrer en société, pour composer un peuple et un *corps politique*, sous un *gouvernement souverain*¹⁹ ». Il s'agit donc,

¹⁶ Albert Rigaudière, « L'invention de la souveraineté », *Pouvoirs*, 67, 1993, p. 5.

¹⁷ Jean Terrel, *Les Théories du Pacte social. Droit naturel, souveraineté et contrat de Bodin à Rousseau*, Paris, Seuil, « Points », 2001, p. 15.

¹⁸ John Locke, *Traité du gouvernement civil*, Paris, GF-Flammarion, 1992, § 4, p. 143.

¹⁹ *Ibid.*, § 89, p. 208.

ce faisant, d'une théorie de la confiance et de la représentation : s'ils renoncent volontairement au pouvoir exécutif qu'ils tenaient du droit naturel, les individus libres devenus citoyens *autorisent*, dans ce grand corps unique, l'autorité législative à fixer et faire régner les lois dont ils restent l'auteur²⁰.

Locke rétablit en quelque sorte la seule paternité de l'État souverain, celle du peuple, auquel il est parfaitement légitime de remettre en question le gouvernement en cas d'usurpation du pouvoir, de trahison de la confiance, de non-respect des principes de la convention initiale. Dans ce cas, « *le pouvoir suprême retourne à la société*, et le peuple a droit d'agir en souverain, et d'exercer l'*autorité législative*²¹ ». Il lui est également loisible de mettre en place une nouvelle forme de gouvernement, en « *remett[ant] la suprême puissance*, dont il se trouve alors entièrement et pleinement revêtu, entre de nouvelles mains²² ».

2.3. De la souveraineté à l'indépendance

S'agissant des rapports entre la souveraineté et l'indépendance, ce sont les premiers théoriciens du droit international qui vont faire se rejoindre durablement les deux termes en orientant, au XVIII^e siècle, le discours sur la souveraineté des États vers l'indépendance. La doctrine du droit naturel va y exercer une influence évidente. On en trouvait déjà la formule quasi achevée chez Locke. L'association des « hommes égaux et *indépendants*²³ » donne lieu, on l'a dit, à un corps. Corps qui est pensé dans sa confrontation à d'autres corps. Ce corps se trouve ainsi lui-même à son tour, pour Locke, « dans l'*état de nature*, par rapport aux autres États, ou aux personnes qui sont membres d'autres communautés²⁴ ». D'où le fait que les conquêtes menées en « agresseur », sans le consentement du peuple, ne peuvent donner lieu qu'à un gouvernement illégitime²⁵.

Emer de Vattel, théoricien de l'indépendance

Un jalon important de ce tournant conceptuel est la publication, à partir de 1758, sous la plume d'Emer de Vattel, du *Droit des gens ou Principes de la Loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des Nations et des Souverains*. Le juriste suisse y pose l'existence d'un « droit des gens naturel » ayant trait aux hommes unis dans ce qu'il nomme la Société politique :

²⁰ Simone Goyard-Fabre, « Introduction », dans John Locke, *op. cit.*, p. 80.

²¹ John Locke, *op. cit.*, § 243, p. 327.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, § 6, p. 145.

²⁴ *Ibid.*, § 145, p. 252.

²⁵ *Ibid.*, § 176, p. 274.

Toute nation qui se gouverne elle-même, sous quelque forme que ce soit, sans dépendance d'aucun étranger, est un *État souverain*. Ses Droits sont naturellement les mêmes que ceux de tout autre État. Telles sont les Personnes morales, qui vivent ensemble dans une Société naturelle, soumise aux Lois du Droit des Gens. Pour qu'une Nation ait droit de figurer immédiatement dans cette grande Société, il suffit qu'elle soit véritablement souveraine et indépendante, c'est-à-dire qu'elle se gouverne elle-même, par sa propre autorité et par ses Lois²⁶. »

La souveraineté empiète, on l'a dit, sur le sens donné à l'indépendance, et inversement. La prise en considération des nations au prisme du droit international, auquel concourt Emer de Vattel à côté d'un Jeremy Bentham pour ce qui est de l'expression d'*International Law*, permet toutefois de comprendre ce qui distingue le mieux les deux concepts à l'origine. Au sein du système politique mondial envisagé par Vattel, de la « grande Société », la souveraineté devient un phénomène essentiellement pensé en fonction d'un dedans, là où l'indépendance tendra à désigner une souveraineté en interdépendance.

Externaliser la souveraineté

Ainsi, le *Droit des gens* est bien plus qu'un simple traité de gouvernement. Il est la trace d'un effort pour penser une « externalisation de la souveraineté²⁷ ». Son deuxième tome, « De la Nation considérée dans ses relations avec les autres », pose en effet les bases du double principe de non-intervention et de non-ingérence dans les affaires intérieures des États souverains. La légitimité du pouvoir ne se limite plus aux frontières d'un territoire, mais s'impose aux autres États, tenus de reconnaître une souveraineté qui commence là où s'arrête la leur, sous peine de se mettre en violation de la loi et d'entrer en guerre – guerre « juste » et « réglée » si elle est l'acte d'un souverain et fait l'objet d'annonce et de déclaration en bonne et due forme ; guerre « informe » si elle n'émane d'aucune autorité légitime, ne se plie à aucune formalité, n'a d'autre but que le pillage sous l'action de brigands, de barbares ou de pirates²⁸. Cette externalisation de la souveraineté, Vattel la réalise en donnant une place de premier choix à la notion d'indépendance :

Après avoir établi que les Nations étrangères n'ont aucun droit de s'ingérer dans le Gouvernement d'un État indépendant, il n'est pas difficile de prouver que celui-ci est fondé à ne le point souffrir. Se gouverner soi-même à son gré, c'est l'apanage de l'indépendance. Un État souverain ne peut être gêné à cet égard, si ce n'est par

²⁶ Emer de Vattel, *Le Droit des gens ou Principes de la Loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des Nations et des Souverains*, t. I, Londres, 1758, p. 18.

²⁷ Stéphane Beaulac, « Emer de Vattel and the Externalization of Sovereignty », *Journal of the History of International Law*, 5, 2003, pp. 237-292.

²⁸ Michel Senellart, « La qualification de l'ennemi chez Emer de Vattel », *Astéris*, 2, 2004, p. 42.

des droits particuliers, qu'il aura lui-même donnés à d'autres dans ses Traités, et qui, par la nature même d'une matière aussi jalouse que le Gouvernement, ne peuvent s'étendre au-delà des termes clairs et formels des Traités. Hors ce cas, un Souverain est en droit de traiter en ennemis ceux qui entreprennent de se mêler autrement que par leurs bons offices, de ses affaires domestiques.²⁹

Pérennité du droit naturel

La théorie de Vattel s'engage si puissamment du côté de l'indépendance que certains commentateurs y verront une doctrine abusive. Le fait que l'indépendance soit perçue comme une propriété essentielle des nations serait ainsi incompatible, selon James Leslie Brierly, avec une quelconque sujétion à toute forme de loi, et par conséquent avec l'idée même de droit international³⁰. Brierly met le doigt sur une des tensions majeures du concept d'indépendance : si le propre d'une entité dite indépendante est l'absence de contrainte extérieure, comment pourrait-elle en venir à interagir ou négocier avec une autre ? Vattel n'en cherche pas moins à établir un équilibre au sein de la grande Société des États souverains, indépendants, quelle que soit leur taille. Il procède pour ce faire à une homologie entre les Nations et les Hommes³¹, dans la lignée du droit naturel, ce qui n'est pas sans référer à une autre particularité notable de l'indépendance, capable de qualifier tantôt une institution ou une communauté, tantôt un individu :

Je ne reconnais point d'autre Société naturelle entre les Nations, que celle-là même que la Nature a établie entre tous les hommes. Il est de l'essence de toute Société Civile (*Civitatis*) que chaque membre ait cédé une partie de ses droits au Corps de la Société, & qu'il y ait une Autorité capable de commander à tous les membres, de leur donner des lois, de contraindre ceux qui refuseraient d'obéir.³²

De ce fait, l'égalité des Nations n'est qu'une question d'échelle, car les hommes sont eux-mêmes égaux en droit :

Puisque les hommes sont naturellement égaux, & que leurs droits & leurs obligations sont les mêmes, comme venant également de la Nature, les Nations composées d'hommes, & considérées comme autant de personnes libres qui vivent ensemble dans l'État de Nature, sont naturellement égales, & tiennent de la Nature les mêmes obligations & les mêmes droits. La puissance ou la faiblesse ne produisent, à cet égard, aucune différence. Un Nain est aussi bien un homme,

²⁹ Emer de Vattel, *op. cit.*, p. 300.

³⁰ James Leslie Brierly, *The Law of Nations. An Introduction to the International Law of Peace*, Oxford, Clarendon Press, 1928. Commentaire repéré et analysé par Hans Aufricht, « On Relative Sovereignty », *Cornell Law Review*, 30/2, 1944, p. 137.

³¹ Stéphane Beaulac, « Emer de Vattel and the Externalization of Sovereignty », *art. cit.*, p. 265.

³² Emer de Vattel, *op. cit.*, p. XVII.

qu'un Géant : Une petite République n'est pas moins un État souverain que le plus puissant Royaume.³³

Le recours à l'état de nature pour justifier les transformations de la société est plus qu'un simple argument. Présent dans toute l'histoire des théories du Pacte social, il est devenu un élément constitutif de l'imaginaire indépendant. Cet état de nature, on l'a dit, est une construction théorique. Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau ne prétend nullement rendre compte d'un monde archaïque qui aurait réellement existé. Il n'en reste pas moins que ce passé mythique, où les hommes auraient vécu naturellement libres et égaux, a fortement influencé les discours sur l'indépendance. C'est au nom d'un état de nature perdu que les révolutionnaires affirmeront vouloir s'arracher au joug de leur oppresseur, de manière à restaurer l'équilibre entre les hommes. Ce sera tout le sens de la formule liminaire du texte de la Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique (« tous les hommes sont créés égaux »), condition que chaque forme de gouvernement est tenue de respecter, et en l'absence de quoi « le peuple a le droit de la changer ou de l'abolir et d'établir un nouveau gouvernement, en le fondant sur les principes et en l'organisant en la forme qui lui paraîtront les plus propres à lui donner la sûreté et le bonheur ». À ce titre, l'accès à l'indépendance consiste à rendre sa « souveraineté » au peuple face aux altérations provoquées par un pouvoir arbitraire dans les faits – mais n'ayant de cesse de clamer sa légitimité. Ce mouvement d'émancipation suppose un double rapport à la pureté, puisqu'il s'agit d'une opération de purification en soi, mais allant chercher les fondements naturels de sa justification dans un passé mythique.

2.4. La Déclaration d'indépendance des États-Unis comme dispositif d'énonciation

Si l'on s'attarde sur un auteur qui passerait dans d'autres circonstances pour un jusnaturaliste relativement oublié, c'est que l'on sait que Vattel, à côté de Grotius et de Pufendorf³⁴, a été lu de près par les Pères fondateurs des États-Unis. Emer de Vattel appartient à la mouvance intellectuelle qui a préparé le terrain des révolutionnaires : la Révolution américaine puis la Révolution française ont servi à la fin du XVIII^e siècle de « banc d'essai » à la longue tradition du droit naturel et du contractualisme, dans laquelle leurs instigateurs ont largement puisé, avant d'inspirer

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ Vattel n'est que l'une des sources d'inspiration des Pères fondateurs. Assurément, « Vattel was one of several publicists extensively cited by the Founders as part of their commitment to a broad canon of law-of-nations writing » (p. 548), mais ils ne sont pas des vatteliens radicaux. Voir Brian Richardson, « The Use of Vattel in the American Law of Nations », *The American Journal of International Law*, 106/3, juillet 2012, pp. 547- 571.

en retour les travaux conduits ultérieurement en philosophie politique³⁵. Vattel le théoricien n'est toutefois pas le seul, et d'autres ont su donner une portée pratique à la doctrine de l'indépendance.

L'accession à l'indépendance selon Thomas Paine

Parmi eux figure Thomas Paine, dont *Le Sens commun* (1776) n'est pas un traité généraliste mais une application au cas américain face à l'Empire britannique. Son pamphlet est un véritable mode d'emploi « de la scission et de l'indépendance³⁶ », qui vise à guider les « *insurgents* » :

Si l'indépendance des colonies est de nature à inspirer quelques craintes, c'est parce qu'on n'a pas encore arrêté de plan à cet égard. Les Américains ne voient pas encore la marche qu'ils doivent suivre. Je vais donc, pour faciliter le travail, présenter mes idées particulières, tout en assurant, avec la modestie qui conviendra dans un pareil sujet, que je les envisage uniquement comme pouvant servir à en suggérer de meilleures.³⁷

L'originalité de la démarche ne tient pas au raisonnement, qui repose à son tour sur les principes de Locke. On y retrouve sans surprise l'imaginaire d'un retour à la nature des choses dont il a été question plus haut, articulé au concept d'indépendance. Ce qui fonde la principale différence de Paine avec ses prédécesseurs se situe à la fois dans son adaptation du propos au cas américain et dans la mise en place d'une tactique de l'indépendance passant par une déclaration. Face à la Monarchie britannique prétendant tenir son pouvoir de Dieu, face à l'absence de tout droit de révolte, Paine ne croit pas un instant à une négociation entre la colonie et sa métropole. Il défend la société naturelle pour mieux s'en prendre au gouvernement anglais et en appeler à « l'indépendance, ou en d'autres termes, une forme de gouvernement dont le siège soit en Amérique ». Il faut dire que les théories de l'indépendance se prêtent à l'exercice : sans avoir forcément trait à la guerre, elles ont bien souvent comme horizon des situations de crise, qu'il s'agisse de maintenir ou de destituer le pouvoir en place.

³⁵ Alain Renaut, « Révolution américaine, Révolution française », dans Alain Renaut (dir.), *Histoire de la philosophie politique. Les critiques de la modernité politique*, t. IV, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 21.

³⁶ Thomas Paine, *Le Sens commun. Ouvrage adressé aux Américains, Et dans lequel on traite de l'origine & de l'objet du Gouvernement, de la Constitution Anglaise, de la Monarchie héréditaire, et de la situation de l'Amérique Septentrionale*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, « Les classiques des sciences sociales », 2004 [1776], p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

La publicité de l'indépendance

Né en partie du pamphlet de Paine, le travail des Pères fondateurs, Thomas Jefferson en tête, s'est avéré bien plus qu'un simple travail de rédaction. Ce qui rend leur tâche aussi cruciale est lié à la dimension performative de l'indépendance, celle-ci étant d'abord un fait de langage : « Chaque État Souverain, nous dit Vattel, *se prétend, c'est effectivement*, indépendant de tous les autres³⁸. » Il ne suffit pas, sur l'échiquier géopolitique mondial, de *se penser* indépendant, pas plus que de réclamer son indépendance à en croire Thomas Paine. Pour qu'advienne l'indépendance, il faut « *se prétendre* » indépendant, ce qui nécessite de proclamer son indépendance dans le cas où elle ne serait pas encore acquise.

Les auteurs de la Déclaration vont s'y employer, encore qu'il faille préciser que ce document n'est pas le premier texte officiel : ce que l'on nomme la *Déclaration d'indépendance* – approuvée par le Congrès continental le 4 juillet 1776, dont le titre complet est *Une Déclaration des représentants des États-Unis d'Amérique, réunis en Congrès général* ou *Déclaration unanime des treize États d'Amérique* » d'un exemplaire à l'autre –, suit de peu la *Résolution d'indépendance* rédigée par Richard Henry Lee (la « Lee Resolution », soumise le 7 juin au Congrès, adoptée le 2 juillet) dont la matière³⁹ viendra nourrir la conclusion de la *Déclaration*. Techniquement, il ne serait donc pas totalement incongru de fêter l'anniversaire de l'indépendance le 2 juillet, date à laquelle la décision est signifiée à l'Angleterre⁴⁰. Quant à la rédaction d'une Constitution capable de fédérer les treize, il faudra attendre une dizaine d'années encore, en 1787, pour la voir se concrétiser.

De la *Résolution* à la *Déclaration d'indépendance*, les représentants « *announced that they had left the transnational community of the British Empire to join instead an international community of independent sovereign states*⁴¹ ». Il s'agit d'exposer non pas à l'Angleterre, mais au monde, le droit de treize États unis de faire leur entrée, d'égal à égal, sur la scène internationale. Ce n'est qu'au travers de sa publicité que l'indépendance est susceptible de se réaliser, publicité à l'adresse de l'ensemble des États souverains qui devront prendre acte de cette déclaration et la reconnaître. Or cette reconnaissance ne va pas de soi.

³⁸ Emer de Vattel, *op. cit.*, p. XVII.

³⁹ Le texte en est le suivant : « *Resolved, That these United Colonies are, and of right ought to be, free and independent States, that they are absolved from all allegiance to the British Crown, and that all political connection between them and the State of Great Britain is, and ought to be, totally dissolved. / That it is expedient forthwith to take the most effectual measures for forming foreign Alliances. / That a plan of confederation be prepared and transmitted to the respective Colonies for their consideration and approbation.* »

⁴⁰ Carl Becker, *La Déclaration d'indépendance. Contribution à l'histoire des idées politiques*, Paris, Seghers, « Vent d'Ouest », 1967, p. 20.

⁴¹ David Armitage, *op. cit.*, p. 30.

En dépit de ce qui précède en effet, le pouvoir performatif du dispositif n'est pas acquis : à la différence d'un acte authentique rédigé par un notaire, par un huissier, ou par tout autre officier public, dans lequel et par lequel ce qui a été décidé sera exécuté par le seul pouvoir de sa force exécutoire, la Déclaration d'indépendance d'un État en voie de constitution pose inmanquablement des questions ayant trait à la légitimité de son signataire. Au nom de qui, de quoi, de quelle instance, une institution en voie de constitution et sur le point de créer ses propres instances pourrait-elle prétendre à l'élaboration d'un document officiel ? Comment même établir, dans de telles conditions, que ce qui y s'y trouve consigné puisse être vrai (ce qui est précisément le propre d'un acte authentique, dont la force probante est légitimée par une signature elle-même légitime) ?

La question de la signature

La déclaration d'indépendance d'un État est un document, un discours, dont l'efficacité ne dépend pas uniquement de son existence. Pour qu'une indépendance proclamée soit reconnue par les autres États, condition à remplir afin de convertir l'indépendance proclamée en une indépendance réelle, l'acte de parole doit émaner d'une instance d'énonciation légitime. Or cette légitimité pose problème, pour la bonne et simple raison que son énonciateur n'existe pas en tant que tel aux yeux du monde et de son destinataire.

Ce problème de signataire, et donc de signature, a été abordé à l'Université de Virginie (Charlottesville) par Jacques Derrida en 1976, lors du bicentenaire de la Déclaration d'indépendance des États-Unis. La conférence prononcée à cette occasion par le philosophe portait d'une question générale : « qui signe, et de quel nom soi-disant propre, l'acte déclaratif qui fonde une institution ?⁴² » La réponse faisait apparaître toute la complexité du problème, puisque le document fondateur d'une institution repose en réalité sur le concours de plusieurs instances. Pour s'en tenir à la Déclaration américaine de 1776, il y a tout d'abord Thomas Jefferson, rédacteur en droit, celui qui rédige mais n'écrit pas et ne signe pas, le représentant des représentants (« representatives of the United States of America in General Congress assembled »). Viennent ensuite les « représentants », signataires en droit mais qui ne signent pas véritablement pour eux-mêmes puisqu'ils sont mandatés pour signer par procuration (« in the name of »). Au nom de qui ? Au nom du peuple, le « bon peuple » (« the good people »), le peuple « qui se déclare libre et indépendant par le relais de ses représentants et de ses représentants de représentants⁴³ », et en lequel

⁴² Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, « Débats », 1984, p. 16.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

on peut voir une troisième instance, mais toujours pas un signataire. Reste donc le peuple libre et indépendant, signataire, mais qui pourtant, à l'heure où il doit signer le document, n'existe pas en tant que tel.

Ainsi, le tour de force de la Déclaration d'indépendance, selon Derrida, tient à l'indécidabilité entre le constat d'une indépendance et sa production. La signature, explique-t-il, « invente le signataire » : « Celui-ci ne peut s'autoriser à signer qu'une fois parvenu au bout, si on peut dire, de sa signature et dans une sorte de rétroactivité fabuleuse⁴⁴. » Ce miracle, on ne le doit pas à la force de persuasion du peuple, pas plus qu'à une quelconque bienveillance de son destinataire. Si le peuple parvient envers et contre tout à faire mouche, c'est parce qu'il n'est pas encore lui-même le signataire ultime de la déclaration. Pour justifier leur rupture, les instances enchâssées, liées au sein de la Déclaration, s'en remettent très symboliquement à l'instance supérieure entre toutes, « le meilleur nom propre⁴⁵ » : Dieu. Ce dieu n'est autre que le dieu de la Nature, créateur et juge – suprême parade, pourrions-nous ajouter, au dieu anglais de la couronne.

Un modèle imparfait

David Armitage, on l'a dit, voit dans la Déclaration d'indépendance de 1776 un dispositif-modèle que vont adopter les Nations en voie de constitution à travers le monde. Pour qu'un groupe social, une institution, un individu puisse en quelque sorte venir au monde en accédant à l'indépendance, sa déclaration doit être communiquée, rendue publique. Il était indispensable qu'un texte proclamant la souveraineté des États-Unis d'Amérique soit publié et diffusé à large échelle, son contenu devant être connu de tous.

La publicité de l'indépendance des États-Unis, rendue mondiale afin d'être légitime, a fait du même geste la publicité d'un *modus operandi*. Le succès de la Déclaration a conduit au rayonnement, puis à l'adoption, d'une catégorie d'écrits politiques stable dans sa forme : un discours articulant une déclaration d'indépendance au sens strict, un inventaire rigoureux de droits généraux (« *We hold these Truths to be self-evident* ») et un manifeste prenant appui sur une série de griefs à l'encontre d'un oppresseur. Ce cadre régira un grand nombre de révolutions du XIX^e siècle en Europe, qui seront autant de mouvements d'affranchissement des Empires (Italie vis-à-vis de l'Autriche, Belgique vis-à-vis de l'Autriche, de la France et des Pays-Bas). Dès le milieu du XX^e siècle, le terme accompagnera le processus de décolonisation en Asie et en Afrique (Cambodge en 1953, Congo en 1960, Algérie en 1962), avant

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

de gagner les minorités territoriales (Corse, Catalogne, Flandre), réactivant au passage le dérivé *indépendantisme* attesté depuis la fin du XVII^e siècle et forgeant le terme *indépendantiste* pour en nommer les partisans.

Bien que le dispositif de la Déclaration de 1776 ait marqué en profondeur la politique de l'indépendance, il serait faux d'y voir un modèle univoque. L'histoire de l'indépendance géopolitique a beau être jalonnée de documents datés et signés, il n'en va pas toujours de même de toutes les forces collectives ou individuelles qui, mouvements ou revendications isolées, se réclament elles aussi de l'indépendance. L'indépendance politique et territoriale, en négociation permanente avec les prérogatives des autres États et les principes du droit international, constitue l'expression la plus normée de phénomènes dont la reconnaissance peine dans la plupart des cas à se doter d'un cadre. Bon nombre d'indépendances ne peuvent accéder à la dimension événementielle du 4 juillet 1776, non plus qu'à la production d'un document tangible et durable. Leurs déclarations s'expriment plutôt dans l'accumulation de manifestations éparées, répétées, qui prendront la forme de prises de position successives. C'est ce qui explique entre autres facteurs qu'il soit si difficile d'établir une date de naissance officielle de l'édition indépendante (fixée vaguement dans la seconde moitié du xx^e siècle, dans son dernier quart, ou encore dans les années 1990 selon les commentateurs), car il est impossible de la rattacher à un document qui ferait événement.

Problèmes d'une déclaration d'indépendance dans le monde du livre

Récurrente, l'absence de déclaration officielle tient également au fait que les termes de l'indépendance politique ne s'appliquent pas aussi aisément qu'on le voudrait à tous les domaines où le concept d'indépendance fait sens. La difficulté vient notamment de ce que la dimension performative de l'indépendance se rapporte à une rupture tenant à la fois de l'abstraction et de la métaphore dans le champ culturel contemporain. On devine en effet les difficultés auxquelles se heurteraient des artistes et médiateurs de la culture face à la rédaction d'un texte en bonne et due forme. On pourrait certes imaginer qu'un petit nombre d'éditeurs, élus par leurs pairs, se trouvent mandatés pour déclarer officiellement l'indépendance d'un groupement d'éditeurs indépendants. Mais cette idée ferait aussitôt apparaître une série de problèmes d'emboîtement énonciatif.

- En premier lieu, le territoire couvert par l'édition indépendante ne serait pas simple à délimiter. Il conviendrait de définir au minimum un faisceau de propriétés dans lesquelles ce « peuple » d'indépendants se reconnaîtrait. Un tel consensus tient de la gageure et limite à un cercle exclusif qui perd du même coup en représentativité.

- En deuxième lieu, il faudrait déterminer le principe supérieur auquel s'en remettre pour que soit reconnue une indépendance en devenir. À défaut de pouvoir agir au nom de Dieu, les indépendants pourraient par exemple se réclamer au choix de la Littérature, de l'Art ou de la Culture. Ces principes perdraient en force par rapport au Créateur de toute chose, mais ils feraient néanmoins écho à un état de nature perdu si, pour appuyer le propos, les indépendants renvoyaient à une image idéale de ces principes, corrompue ensuite.
- En troisième et dernier lieu, les représentants des indépendants parlant au nom de la Littérature, de l'Art ou de la Culture devraient se choisir un destinataire. Mais à qui adresser leur déclaration d'indépendance ? À des éditeurs ? À la chaîne du livre ? Au public ? Aux pouvoirs publics ? À suivre le modèle de la Déclaration des États-Unis, la logique voudrait que les indépendants communiquent leurs doléances à une instance exerçant un pouvoir de sujétion sur eux. Or, à moins de désigner une abstraction (le « capitalisme d'édition »), ou de faire porter toute responsabilité sur un seul acteur (Hachette, Amazon), on ne voit guère d'adversaire capable d'endosser le rôle de l'Angleterre par rapport aux États-Unis. En ce sens, les indépendants pourront certes compter des opposants, mais on peinera à identifier un acteur extérieur, de même nature que la leur et ayant sur eux une quelconque emprise.

Si la réplique du dispositif de la Déclaration d'indépendance ne va pas de soi dans certains domaines, ce n'est pas juste en raison de questions d'organisation des prétendants à l'indépendance, mais de la configuration de leurs secteurs respectifs. À la lumière de ce qui précède, on en viendrait presque à douter de la pertinence du terme *indépendant* pour nommer des acteurs du monde social qui, en raison de leur situation, se trouvent dans la quasi-impossibilité de déclarer formellement leur indépendance. Cette difficulté technique ne doit pas conduire à réfuter la place qu'occupera l'indépendance politique dans l'imaginaire indépendant, ni sa propension à vouloir déclarer son indépendance coûte que coûte, quitte à le faire par l'intermédiaire de dispositifs adaptés. L'imaginaire procédant par sélection et adaptation, il n'y a rien d'étonnant à cela.

Pour sortir de cette aporie qui conduirait à affirmer qu'il ne pourrait y avoir de déclaration d'édition indépendante au sens le plus collectif du terme, il n'est sans doute pas inutile d'élargir le point de vue en rappelant que l'indépendance américaine ne consiste pas, au sens strict, en une mise à distance de sa métropole par une colonie. L'indépendance des États-Unis est bien davantage un acte de *sécession* dès

lors que la libération du joug d'une puissance tutélaire n'est pas le fait de populations indigènes, mais de ressortissants de la métropole⁴⁶. Cette nuance est de taille en ce qu'elle rappelle évidemment la possibilité pour une communauté de s'isoler du reste de la communauté dont elle fait partie, précisément dans le but de conquérir son indépendance. De même, rien ne nous interdit de parler de sécession pour qualifier la rupture qui sous-tend et précède l'accès à l'indépendance d'une colonie, en fonction du degré d'intégration de cette dernière au sein de l'espace politique de la métropole dont elle dépend.

À ce titre, il devient nettement plus facile de se représenter la première entité dont souhaiterait se détacher l'édition indépendante comme étant l'édition à caractère industriel ou commercial. Dans cet esprit, les déclarations à répétition de l'édition indépendante ne sont que le reflet d'une volonté de sécession avec des acteurs dominants au sein d'un espace commun dont ces derniers fixent les lois. L'édition indépendante se rapporterait, suivant cette lecture, non pas à des éditeurs qui ne feraient pas partie d'un groupe éditorial, mais à des éditeurs considérant ne pas devoir appartenir à un espace régi par les acteurs éditoriaux les plus puissants. Des éditeurs réclamant, par conséquent, que leur soient reconnus un territoire et des règles spécifiques. Si elle a le mérite de préciser les choses, cette lecture ne fait pas encore le tour, pour autant, des problèmes relationnels que posent l'édition indépendante. Ainsi, la séparation des éditeurs indépendants avec l'édition dominante fait apparaître une communauté virtuelle qui n'aura de cesse de proclamer son indépendance à des valeurs telles que l'argent. Cet objet de l'indépendance est totalement distinct de la logique politique de l'indépendance. Elle relève davantage d'un imaginaire de l'indépendance individuelle, ce qui nous amène à considérer que l'indépendance est un concept actif dans plusieurs dimensions à la fois. L'autre singularité à souligner au vu de ce qui précède semble tenir à l'assurance des acteurs, et en réalité de toute personne ayant recours à l'expression, en l'indépendance de l'édition indépendante. L'expression d'*édition indépendante* présuppose une accession antérieure à l'indépendance, dont il semble difficile de trouver la trace. Alors de deux choses l'une : soit la somme des déclarations d'indépendance successives a atteint un seuil tel que la révolution a eu lieu, soit son autoproclamation est à l'origine de sa performativité en une puissante prophétie autoréalisatrice.

La Révolution française comme alternative

Bien que l'on ait surtout insisté jusqu'à présent sur l'incompatibilité existant entre l'économie de l'indépendance politique et l'indépendance que l'on rencontre

⁴⁶ Serge Bianchi, *Des révoltes aux révolutions. Europe, Russie, Amérique (1770-1802)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), 2004, p. 36.

dans d'autres domaines, il n'est sans doute pas inutile d'insister sur le caractère éminemment singulier de la rupture *indépendante* dans l'espace politique lui-même, où elle ne représente qu'un type de révolution parmi d'autres. Dix ans après le cas américain, la Révolution française est l'expression d'une tout autre idéologie, comptable notamment de ses soubassements théoriques. Précisons néanmoins que ces particularités n'empêcheront nullement les partisans de la Révolution française, dans sa rupture avec le système d'Ancien Régime, de jouer nommément la carte de l'indépendance. Tant et si bien que le qualificatif *indépendant* renverra en France, au début du XIX^e siècle, aux valeurs républicaines.

Si l'influence directe de la *Déclaration* américaine sur la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789 suscite la controverse en France, sur un fond de patriotisme évident, il n'en reste pas moins établi que les penseurs de la Révolution française sont tout aussi pétris de l'esprit des Lumières que les *insurgents*. La différence réside dans la prépondérance des Physiocrates et des écrits de Rousseau au sein du corpus des révolutionnaires. L'approche libérale de la Révolution américaine, la croyance en une autorégulation face au risque de despotisme, découle de l'opposition très lockienne entre gouvernement et société, reprise par Thomas Paine (« La société est le résultat de nos besoins ; le gouvernement est celui de notre perversité »⁴⁷). Face à elle, la Révolution française tire de Rousseau sa méfiance pour l'ordre spontané, considérant que les droits de l'homme ne pourraient exister qu'en tant que droits du citoyen, et la liberté s'exprimer au sein de l'État⁴⁸.

Cette opposition est au cœur de l'*Essai sur la révolution* d'Hannah Arendt, dans lequel elle distingue le cas américain et le cas français en fonction de leurs visées respectives. Pour Arendt, dont l'essai est un plaidoyer en faveur du modèle américain, la prise en considération des plus démunis serait à l'origine même d'un échec de la Révolution française. Elle témoignerait selon elle d'un manque de confiance des révolutionnaires en l'individu, et par conséquent d'un doute envers le triomphe naturel de la liberté :

La direction de la Révolution américaine tendait vers la fondation de la liberté, l'établissement d'institutions durables, et, à ceux qui agissaient dans cette direction, rien n'était permis qui fût en dehors des prescriptions de la loi civile. L'orientation prise par la Révolution française fut déviée dès l'origine, hors du chemin de la fondation en raison de la présence immédiate de la souffrance ; elle fut déterminée par les exigences de la libération, non de la tyrannie mais de la

⁴⁷ Citation complète : « La société est le résultat de nos besoins ; le gouvernement est celui de notre perversité. La première effectue notre bonheur d'une manière positive, en réunissant nos affections ; le second y contribue négativement, parce qu'il réprime nos vices. L'une encourage les communications mutuelles ; l'autre établit des distinctions. La première protège ; le second punit. » Thomas Paine, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁸ Alain Renaut, « Révolution américaine, Révolution française », *art. cit.*, pp. 24-25.

nécessité, et fut entraînée par les dimensions illimitées de la misère populaire, de la pitié qu'elle inspirait.⁴⁹

Bien qu'elle verse dans l'évaluation, l'analyse d'Hannah Arendt cerne tout à fait l'antagonisme des deux conceptions de la révolution en présence. La théorie et la mise en pratique de la doctrine de l'indépendance, en tout cas dans sa réalisation américaine, ne cessent jamais tout à fait d'être un individualisme, alors qu'elles reposent, dans le cas français, sur la croyance en une régulation passant par l'État. Ces différences idéologiques se retrouvent assez logiquement dans la tactique révolutionnaire : en France, la mise en place d'une constitution ; en Amérique, l'institution de l'indépendance, que viendra ultérieurement encadrer une constitution rédigée dès 1787, et appliquée dès 1789, suite à l'échec de la confédération des treize colonies qui s'étaient dotées de leurs propres constitutions aux lendemains de l'Indépendance. Pour Jürgen Habermas, qui analyse les choses avec plus de sang-froid que ne le fait Hannah Arendt, les deux révolutions ont ainsi eu pour objet le devenir-positif du droit naturel, autrement dit la conversion du droit naturel en droit positif, mais là où le passage s'est effectué dans le cas américain par une mise en *pratique* des théories philosophiques, il s'est agi immédiatement dans le cas français d'établir des lois dans une perspective *technique*⁵⁰. Dans la conception libérale du droit naturel, les droits fondamentaux remontent à un « commerce antérieur à la formation de l'État » (l'état de nature), que l'ordre politique se doit de conserver⁵¹, alors que pour les Physiocrates, « l'harmonie recherchée ne saurait naître *naturellement* du jeu égoïste des intérêts immédiats mais de l'intérêt personnel *éclairé*, dans le cadre d'un ordre naturel *organisé en État*⁵². »

Un autre contraste majeur entre la quête d'indépendance et le modèle de la révolution se situe sur un plan plus actanciel. Alors que l'institution des États-Unis d'Amérique apparaît comme la première accession à l'indépendance d'une colonie moderne vis-à-vis de sa métropole, la Révolution française consiste en une refondation, menée de l'intérieur, d'un État existant. Cet écart entre les deux modèles est déterminant en fait d'imaginaire de la rupture et vient éclairer sous un autre angle l'importance du territoire associée à l'indépendance : là où l'imaginaire indépendant est d'abord étroitement associé à des revendications d'ordre spatial⁵³, sous-tendues par un appareil de justifications d'ordre temporel (un état de nature ancestral), le processus en jeu dans un mouvement social tel que la Révolution française a partie liée

⁴⁹ Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, Paris, Gallimard, « Tel », 1985 [1963], pp. 131-132.

⁵⁰ Jürgen Habermas, *Théorie et Pratique*, t. I, Paris, Payot, 1975 [1963], p. 117.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁵² *Ibid.*, p. 125.

⁵³ Sur l'importance du *territoire* dans la pensée politique, voir Margaret Moore, *A Political Theory of Territory*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

au temps. Le démantèlement d'un ancien régime et l'instauration d'une République nouvelle s'effectuent au sein d'un périmètre stable, de telle sorte qu'aucun moment les révolutionnaires français ne sauraient postuler l'existence d'un lieu à soustraire de l'emprise d'un pouvoir extérieur. La Révolution française conteste certes la souveraineté en place, mais en prolongeant de ce fait l'effort monarchique, le maintien de l'unité au dedans face au dehors.

Reprenant le fil de la comparaison avec des manifestations ultérieures de la revendication d'indépendance, particulièrement dans le domaine culturel, devrions-nous suggérer dès à présent que les mouvements d'indépendants seraient en réalité des modèles de révolution à la française qui ne dirait pas son nom ? Les choses sont plus complexes dans les faits, et la variété des stratégies révolutionnaires nous paraît au contraire en phase avec le caractère éminemment pluriel des représentations associées à l'édition indépendante. On relèvera sans difficulté, d'un côté, un imaginaire de l'indépendance éditoriale fondé sur des valeurs de réforme du système éditorial existant, articulé à des actions menées en faveur d'une évolution des normes professionnelles du secteur. Il s'agit là de la fibre la plus constitutionnaliste de l'indépendance avec tentative, de la part de ses acteurs, de prendre le contrôle des instances existantes ou à tout le moins d'y exercer un rôle croissant. Face à lui, un imaginaire de l'indépendance qui ira chercher du côté de la rupture avec les acteurs et les instances en place, visant moins la réforme du système de l'intérieur que la sécession. Cette modalité de l'indépendance n'est pas plus légitime en soi que la précédente, et surtout ne s'en distingue pas nécessairement, car les hésitations observées chez les indépendants peuvent donner lieu à un va-et-vient.

3. L'indépendance d'esprit

L'appareil justificatif de la philosophie des Lumières et des révolutionnaires repose, on l'a dit, sur la prééminence du droit naturel. Celle-ci se trouve en quelque sorte validée par le texte de la Révolution française, puisque la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 qualifie ces droits d'« inaliénables » et de « sacrés ». Cette reconnaissance du droit naturel est le résultat d'un long processus qui a vu la philosophie politique accorder une place grandissante à l'individu tout au long du XVIII^e siècle. La conception individualiste du peuple, des hommes en société, a hanté la philosophie morale, en particulier en Angleterre. Dans cette mouvance, Locke apparaît comme le penseur ayant cherché à articuler liberté individuelle, libéralisme politique et le libéralisme économique⁵⁴. À travers le libéralisme politique, ce sont avant tout les individus (le peuple) qui prendront en théorie le contrôle du pouvoir

⁵⁴ Voir Alain Laurent, *Histoire de l'individualisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.

d'État, et lui donneront mandat de respecter leurs droits naturels. Avec le libéralisme économique, les sociétés introduiront le libre-échange des droits de *propriété* des individus au sein du marché.

3.1. La société et l'individu

C'est à la lumière de cette conception toute bourgeoise des choses que l'on a pu repérer dans les révolutions de l'époque le triomphe de l'individualisme. Cet individualisme n'a bien entendu, sur le principe, pas grand-chose à voir à ce qu'Erich Fromm appellera *narcissisme* et qui sera pour sa part l'expression d'un « individualisme asocial » en « sap[ant] la coopération, l'amour fraternel et la recherche de loyautés plus large⁵⁵ ». Bien qu'il porte en lui les germes des compétitions les plus débridées entre individus agissant dans l'intérêt de leur propre utilité (*homo economicus*), l'individualisme des Lumières n'en poursuit pas moins un objectif d'émancipation collective, le bien commun ou l'intérêt général dépendant en grande partie des biens individuels. Cet individualisme ne s'oppose d'ailleurs nullement à un projet de société, mais érige au contraire l'individu au rang d'unité fondamentale de la société. En cela, l'individualisme s'oppose à la fois au communisme d'une part, pour ce qui est de la croyance en un pouvoir de la différenciation, et à l'anarchisme d'autre part, pour ce qui est du rapport au pouvoir. Les révolutions à venir en France montreront bien combien l'idéal égalitaire n'a pas été atteint, et Pierre-Joseph Proudhon considérera d'ailleurs la naissance du peuple souverain comme une supercherie, le suffrage universel donnant l'illusion aux électeurs d'être aux commandes d'une Nation profitant aux seuls « barons de la propriété, du commerce et de l'industrie⁵⁶ ». Le même Proudhon, contrairement à une idée répandue, ne fondera pas toujours son anarchisme sur un rejet de la propriété (qui serait de l'ordre du « vol », selon sa formule de 1840), mais réhabilitera cette dernière et avec elle l'individualisme. Sa *Théorie de la propriété*, rédigée dans les années 1860 mais publiée de façon posthume en 1871 partira du principe qu'il ne saurait y avoir de liberté sans individualisme, et que la propriété, c'est la liberté, en tant qu'elle constitue la première force à opposer

⁵⁵ Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme*, Paris, Cimats, 2000 [1979], pp. 62-65. Approche que réfute Christopher Lasch en partant du principe qu'elle ne fait qu'apporter une lecture moralisante des choses, le narcissisme n'étant, dans le cas de Fromm, qu'un égoïsme servant d'antithèse à « l'amour larmoyant de l'humanité » que serait le socialisme. Pour Lasch, le narcissisme comme phénomène de société n'a d'intérêt que relié à des traits de caractère (relation de dépendance à autrui, crainte de l'asservissement, sentiment de vide intérieur, pseudo-révélation sur soi-même, séduction calculée, humour nerveux) et à des traits de la culture contemporaine (peur de vieillir et de mourir, fascination pour la célébrité, peur de la compétition, déclin de l'esprit de jeu).

⁵⁶ Daniel Guérin, *L'Anarchisme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987 [1965], p. 27.

à l'État⁵⁷ : « Suivant que nous envisageons la propriété dans son principe ou dans ses fins, écrira-t-il, elle nous apparaît comme la plus insigne et la plus lâche des immoralités, ou comme l'idéal de la vertu civile et domestique⁵⁸. » Cette conversion de l'un des pères fondateurs de l'anarchisme à une pensée mutualiste, à mi-chemin de l'individualisme et du socialisme, mais à distance aussi bien du capitalisme que du communisme, témoigne bien de la dialectique complexe de l'intérêt de la société et de celui de l'individu.

3.2. Traits de l'indépendance d'esprit

Ce qui est vrai de l'esprit de la pensée politique des Lumières l'est aussi, plus spécifiquement, des théories de l'indépendance. On décèle en effet dans l'économie de l'indépendance politique une même prégnance de la dimension individuelle. Son importance est telle que l'argumentation produite en faveur de l'indépendance des Nations repose très explicitement, chez Emer de Vattel, sur un transfert de l'indépendance des individus à celle des États, du particulier au général, de l'ordre de la synecdoque. Dans son *Droit des gens*, l'auteur établit ainsi une homologie entre les parties de la société (« hommes naturellement libres & indépendants & qui avant l'établissement des Sociétés Civiles, vivaient ensemble dans l'État de nature⁵⁹ ») et le tout, les États souverains tirant la légitimité de leur indépendance de celle de leurs composantes. À un autre niveau encore, métaphorique cette fois, les Nations doivent selon Vattel être « considérés comme autant de *personnes libres*, qui vivent entre elles dans l'État de nature⁶⁰ ». Chaque État se dote de ce fait des attributs de la *personne*, voire d'un *corps* – le *corps politique* de Locke, né de la cession du pouvoir exécutif des lois de la nature de chacun au « public », à l'origine du principe même de représentation⁶¹.

Cette dette de l'indépendance géopolitique à celle des individus nés libres et égaux s'explique notamment par le fait qu'avant de s'appliquer à des collectifs, c'est dans un registre philosophique, à l'échelle individuelle, que le terme s'est enraciné dès le XVII^e siècle. On parle d'*esprit indépendant* pour désigner un individu cherchant

⁵⁷ « Combattre l'individualisme comme l'ennemi de la liberté et de l'égalité, ainsi qu'on l'avait imaginé en 1848, ce n'est pas fonder la liberté, qui est essentiellement, pour ne pas dire exclusivement individualiste ; ce n'est pas créer l'association, qui se compose uniquement d'individus ; c'est retourner au communisme barbare et au servage féodal ; c'est tuer à la fois et la société et les personnes. » Pierre-Joseph Proudhon, *Théorie de la propriété*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, « Les classiques des sciences sociales », 2002 [1862], p. 99.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁹ Emer de Vattel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ John Locke, *op. cit.*, § 89, p. 208.

en lui la vérité et la loi plutôt qu'auprès d'un tiers, sur le mode de l'autodétermination personnelle. Cette figure de l'indépendance a donné lieu à un imaginaire spécifique, qui ressemble à s'y méprendre à celui de l'indépendance politique, mais en le faisant passer du collectif au singulier. Les principaux traits de cette indépendance d'esprit peuvent être synthétisés comme suit :

- En premier lieu, l'indépendance d'esprit se conçoit comme la réponse d'un dominé à un ou plusieurs dominants (potentiellement assimilés à la société tout entière), à des règles ayant cours au sein de la société ou encore aux valeurs d'une société donnée. C'est là que réside sa part résolument libertaire, dans la mesure où l'indépendant ne souffre ni dieu ni maître qui tenterait de lui imposer ses normes.
- En deuxième lieu, l'indépendance d'esprit postule l'existence d'un état de nature corrompu, dont provient sa justification. Le joug dont un individu indépendant cherche à se libérer ou qu'il tient continuellement à l'écart est le produit d'une asymétrie induite des relations (par opposition à des relations pensées d'égal à égal), ou d'une société pervertie dans ses valeurs et dans ses lois.
- En troisième lieu, l'indépendance d'esprit a trait à la sécession et/ou à la révolution pacifiste ou guerrière. Un individu n'est indépendant que dans la rupture.
- En quatrième lieu, cette indépendance doit faire l'objet d'une déclaration, que cette dernière se produise une bonne fois pour toutes ou qu'elle fasse l'objet de manifestations répétées. Un individu n'est indépendant que dans la proclamation de sa rupture.
- En cinquième lieu, cette indépendance d'esprit s'articule à la fixation d'un corpus de règles spécifiques. L'indépendant élabore en toute autonomie ses manières de faire et ses schèmes de pensée.
- En sixième et dernier lieu, l'indépendance d'esprit conduit à établir les contours d'un territoire. Ce territoire peut tantôt être abstrait et intériorisé (monde intérieur), tantôt extérieur quand l'individu fait le choix de s'isoler de la société.

La notion de territoire est un élément important de l'imaginaire indépendant. Différents types d'indépendants souverains en leur royaume émergent, avec tout ce qui les distingue en fait de rapport à la spatialité, comme en témoignent la figure du *naufragé* et celle du *vagabond*. Les robinsonnades qui procèdent du *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) peuvent ainsi mettre en scène une indépendance vécue dans l'isolement du périmètre restreint d'une île. Indépendant involontaire, réduit à l'état

d'une nature qui lui apparaît d'abord dans sa dimension la plus sauvage, le naufragé fait montre d'une autodétermination et d'un sens de l'organisation d'autant plus cruciaux que sa survie en dépend⁶². Des prolongements témoignent d'une transposition de l'île dans un contexte domestique, que le confinement soit imposé du dehors ou volontaire. Un exemple très parlant de ces réminiscences apparaît dans cet extrait d'*Allen* de Valéry Larbaud, qui présente en outre l'intérêt de recouper la dimension politique de l'indépendance :

Alors – et c'est de ma seizième ou dix-septième année que je vous parle, – par dérision [...] je jouai à considérer ma terre familiale d'abord comme une île où j'étais le naufragé qui attend qu'un navire passe, puis le minuscule État indépendant, dont ma maison, – “le château”, était la capitale et les fermes qui en dépendent, les villes principales, j'en dressais même une carte en trois couleurs⁶³.

Ennemi volontaire ou par la force des choses de la clôture géographique, c'est dans l'immensité que le vagabond trouve pour sa part le socle de son indépendance. Si elle a incontestablement ses limites sur le plan moral, la valorisation naïve de la figure du vagabond se rattache par exemple dans les romans d'Herman Hesse à une démarche individuelle créatrice :

Indépendants à l'égard des hommes, soumis seulement aux intempéries, aux saisons, sans but devant les yeux, sans toit au-dessus de la tête, ne possédant rien, livrés sans défense à tous les hasards, les vagabonds mènent leur existence puérile et vaillante, misérable et forte.⁶⁴

Parmi les courants plus récents, la Beat Generation apparaît sans doute comme une des esthétiques les plus en phase avec le potentiel subversif du vagabondage, en décrochage avec les contraintes et les préjugés de la société, au travers des virées notamment d'un Jack Kerouac :

J'ai été moi-même vagabond, mais j'ai dû abandonner aux alentours de 1956 à cause du nombre croissant d'histoires, à la télévision, sur les méfaits abominables des étrangers portant des sacs qui marchaient seuls, en êtres indépendants.⁶⁵

Cette opposition entre l'expérience des espaces réduits et celle des grandes étendues se reproduit dans le champ artistique, l'indépendance pouvant renvoyer à la retraite du génie individuel – clôture castrale, phalanstérienne ou mystique dans *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes (Paris, Seuil, 1971) – comme à la rupture des

⁶² Pascal Durand, « La leçon des choses : Robinson ou la répétition », *Études françaises*, 35/1, printemps 1999, pp. 7-23.

⁶³ Valéry Larbaud, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1952, p. 65.

⁶⁴ Herman Hesse, *Narziss et Goldmund*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1965, p. 237.

⁶⁵ Jack Kerouac, « Le Vagabond en voie de disparition », dans *Le Vagabond solitaire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 88.

carcans souvent stimulées par la technologie et une plus grande mobilité des outils de création – de la peinture sur le motif des pré-impressionnistes aux caméras portatives de la Nouvelle Vague et aux ordinateurs portables de François Bon. D’une certaine façon, le capitaine Nemo de Jules Verne, dont il sera question plus loin, se situe à l’intersection de ces deux mondes : confiné dans le Nautilus, mais libre de parcourir les mers comme bon lui semble.

3.3. Limites de l’indépendance individuelle

Aussi ancrée qu’elle soit, la croyance en l’indépendance d’esprit n’implique nullement sa réussite. L’Encyclopédie de Diderot et Jean D’Alembert apporte de ce point de vue une définition pour le moins désacralisante de l’indépendance en la qualifiant de « pierre philosophale de l’orgueil humain », de « chimère après laquelle l’amour-propre court en aveugle », de « terme que les hommes se proposent toujours, & qui empêche leurs entreprises & leurs désirs d’en avoir jamais⁶⁶ ». Si l’objectif d’une indépendance absolue de l’individu ne semble pas pouvoir être atteint, quitte à consumer le corps et l’esprit de ceux qui s’y accrochent, cela semble dû non seulement à l’impossibilité de vivre sa vie dans une autonomie pleine et totale, cette autonomie se bornant toujours à être relative, mais aussi à l’impossibilité d’articuler les multiples dimensions de l’indépendance individuelle de manière à ne dépendre de rien. L’enfant qui quitte le nid familial une fois arrivé à l’âge adulte prend certes son indépendance par rapport à ses parents et à une vie menée en collectivité avec ses parents, mais il ne quitte jamais tout à fait sa famille ou le poids d’un lignage. Sa rupture, forcément tendancielle, reste plus largement en deçà des aspirations à une indépendance absolue, dans la mesure où celle-ci nécessiterait, pour se réaliser, d’en venir à rompre avec toutes les formes de dépendance qui s’imposent à lui. Le parfait indépendant devrait accéder à une indépendance sur le plan intellectuel, politique, moral, affectif, économique ou encore énergétique, ce qui est au mieux un horizon au risque de verser dans l’idéalisme.

Une fois posé le caractère forcément illusoire d’une indépendance totale, se pose évidemment la question de ce qui doit être mis en œuvre, par le sujet, afin de tendre vers cette indépendance. Sur ce point, le rapport aux moyens de subsistance, en particulier à l’argent, est fondamental. La question de l’argent est dans l’imaginaire indépendant à la fois une fin et un moyen, puisque de la subsistance dépend en grande partie le sort des autres facettes de l’indépendance individuelle. Dès lors que l’indépendance d’esprit ne souffre aucune ingérence, aucun compromis, à quel modèle économique pourrait-il se référer afin non seulement de vivre indépendant

⁶⁶ Diderot et d’Alembert, « Indépendance », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, publié chez Briasson, David l’aîné, Le Breton et Durand, 1766, t. VIII, p. 671.

financièrement, mais aussi de laisser libre cours à ses penchants naturels ? Les avis sont partagés, selon que l'argent passe pour être un frein ou un levier – et toujours, dans un cas comme de l'autre, une source d'inquiétude. Ainsi, si Condorcet avance, dans sa *Vie de Voltaire* (1789), que l'auteur de *Candide* a voulu « devenir riche pour être indépendant⁶⁷ », Rousseau exprimant avant lui « qu'il n'est pas toujours aussi aisé qu'on se l'imagine d'être pauvre et indépendant ⁶⁸ » adopte un point de vue plus nuancé dans ses *Confessions*, gouverné par la mesure en toute chose et pleinement compatible avec le mythe du Bon Sauvage qu'il a forgé :

J'adore la liberté ; j'abhorre la gêne, la peine, l'assujettissement. Tant que dure l'argent que j'ai dans ma bourse, il assure mon indépendance ; il me dispense de m'intriguer pour en trouver d'autre, nécessité que j'eus toujours en horreur ; mais de peur de le voir finir, je le choie. L'argent qu'on possède est l'instrument de la liberté ; celui qu'on pourchasse est celui de la servitude. Voilà pourquoi je serre bien et ne convoite rien.⁶⁹

3.4. Figures de l'indépendance individuelle

Les rapports entre indépendance intellectuelle et ressources matérielles ont donné lieu, sous d'autres plumes, à des développements parfois très contrastés. Le premier est issu de l'expérience de vie indépendante conduite par le philosophe et poète américain Henry David Thoreau, dont l'essai *Walden ou la vie dans les bois* (1854) relate par le menu ses deux années de solitude au bord de l'étang de Walden (Concord, Massachusetts). À l'opposé de la frugalité autarcique de Thoreau, le personnage du Capitaine Nemo créé par Jules Verne fonde son indépendance sur une fortune colossale. Dans un cas comme dans l'autre, ces deux figures de l'indépendance individuelle ont fait le choix de rompre avec la société, de manière provisoire et largement expérimentale pour ce qui est de Thoreau, de manière irrémédiable et jusqu'à la mort pour ce qui est de Nemo.

Henry David Thoreau ou la vie dans les bois

Ce n'est pas sans difficulté que l'on aborde les années de Thoreau passées à côté de l'étang de Walden, tant le récit qu'il en a donné dans *Walden ou la vie dans les bois* a donné lieu aux interprétations les plus diverses. Le succès international du film *Into the Wild* réalisé en 2007 par Sean Penn a lui-même semé le trouble en proposant une adaptation du roman *Voyage au bout de la solitude* écrit en 1996 par Jon

⁶⁷ Nicolas de Condorcet, « Vie de Voltaire », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, t. I, Paris, Garnier Frères, 1883, p. 210.

⁶⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, t. II, l. 8, Paris, Launette, 1889, p. 91.

⁶⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, t. I, l. 1, Paris, Launette, 1889, p. 33.

Krakauer et relatant l'histoire réelle de Christopher McCandless, lequel était pétri des écrits de Thoreau. Indépendamment des réductions appliquées à la notion de *désobéissance civile*, la principale erreur n'est pas celle qui consiste à voir en Henry David Thoreau un précurseur de la pensée libertaire, de l'écologie politique ou encore de la décroissance, mais plutôt un homme qui aurait tiré définitivement un trait sur la société. Cette vision est d'autant plus erronée que la retraite de Thoreau est d'emblée prévue pour ne pas durer, et qu'il s'était établi à proximité d'un village avec lequel il entretient des contacts réguliers.

À la différence de l'indépendance économique évoquée précédemment pour Voltaire, l'indépendance prônée et éprouvée par Thoreau ne naît pas de l'opulence. Elle procède d'un juste équilibre entre temps de travail (auquel l'auteur ne peut se soustraire) et temps de loisir, en l'absence de toute tutelle financière. Dans un premier chapitre intitulé symboliquement « économie », Thoreau pose les conditions de la rupture. La construction de son habitat ne lui a pas coûté un centime grâce au prêt d'une hache, fondé toutefois sur des intérêts d'un genre bien particulier pour l'usurier, à savoir un meilleur affûtage de sa lame : puisqu'« il est difficile de commencer sans emprunter », commente Thoreau, autant y aller de « la plus généreuse façon » et faire en sorte que « vos semblables aient un intérêt dans votre entreprise⁷⁰ ». Dans la lignée de Rousseau qui associait l'obsession monétaire à la servitude, Thoreau se garde bien de contracter le moindre engagement sur le plan immobilier : « J'étais plus indépendant que nul fermier de Concord, écrit-il, car je n'étais enchaîné à maison ni ferme, et pouvais suivre à tout moment la courbe de mon esprit, lequel en est un fort tortueux⁷¹. » Dans le même esprit, Thoreau cherche autant à économiser qu'à s'économiser : son activité de journalier en arpentage et en menuiserie dans le village, « la plus indépendante de toutes⁷² », lui permet de subvenir à ses besoins en trois ou quatre semaines de travail par an durant lesquelles, dès le coucher du soleil, il est « libre de se consacrer à telle occupation de son choix, indépendante de son labeur⁷³ », à la différence de son employeur rongé par la spéculation⁷⁴.

Ces conditions sont nécessaires à l'épanouissement d'un esprit indépendant selon Thoreau, lequel entend rompre toutes les amarres qui le rattachent à la société : rapport au *travail* bien sûr (« [L'homme laborieux] n'a le temps d'être rien d'autre

⁷⁰ « Le propriétaire de la hache, comme il en faisait l'abandon, déclara que c'était la prunelle de son œil ; mais je la lui rendis plus aiguisée que je ne la reçus. » Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990, p. 51.

⁷¹ *Ibid.*, p. 68.

⁷² *Ibid.*, pp. 84-85.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

qu'une machine⁷⁵ »), mais aussi rapport aux *maîtres à penser* (« Si j'ai fait quelque découverte que je juge de valeur, je suis sûr, à la réflexion, que mes mentors ne m'en ont soufflé mot⁷⁶ ») dont il se compte par acquit de conscience (« Je ne voudrais à aucun prix voir quiconque adopter ma façon de vivre⁷⁷ »), rapport à la *presse* et à l'*actualité* (« Une fois suffit. Du moment que le principe nous est connu, qu'importe une myriade d'exemples et d'applications ? Pour le philosophe, toute nouvelle, comme on l'appelle, est commérage⁷⁸ »), rapport plus généralement, dans un geste de repli, à la *communauté* (« Je n'ai jamais, au cours de mes promenades, rencontré un seul homme livré à l'occupation si simple et si naturelle qui consiste à construire sa maison.⁷⁹ ») dont il conteste les *codes* (« Jamais homme ne baissa dans mon estime pour porter une pièce dans ses vêtements⁸⁰ »).

L'indépendance de Thoreau semble en outre indissociable d'une dimension *spectaculaire*. C'est une des raisons pour lesquelles la démarche de Thoreau en a laissé plus d'un dubitatif. Dans un article rédigé en 1880 pour le *Cornhill Magazine*, Robert Louis Stevenson expose ce qui constitue selon lui les limites de l'indépendance individuelle, à l'origine de l'amour-haine qui le lie à Thoreau : « Un déploiement de théories si ostentatoire, déplore-t-il, aurait dû engendrer un véritable passage à l'acte. S'il ne s'agissait que de construire une cabane au bord de Walden Pon, nous aurions entendu bien trop de ses déclarations d'indépendance⁸¹. » Il y a, pour Stevenson, une confusion entre les actes : selon lui, le modèle incarné par Thoreau est bien plus prompt à se préoccuper et à médiatiser sa sécession qu'à véritablement agir effectivement au nom du bien. De ce fait, « [n]ous ne saurions nous satisfaire, conclut Stevenson, d'un acte aussi théâtral ».

Force est de réaffirmer que l'indépendance n'est rien, précisément, sans la manifestation de sa rupture. Il est d'ailleurs hautement significatif que Thoreau ne se contente pas de revendiquer et de déclarer son indépendance. Il la date et articule son indépendance toute personnelle à un événement historique : « Lorsque pour la première fois je fixai ma demeure dans les bois, c'est-à-dire commençai à y passer mes nuits autant que mes jours, ce qui par hasard, tomba le jour anniversaire de l'Indépendance, le 4 juillet 1845 [...].⁸² » Il se réapproprie un peu de la charge politique contenue dans le premier registre, géopolitique, de l'indépendance, et trouve

⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁸¹ Robert Louis Stevenson, *Un roi barbare. Essai sur H. D. Thoreau*, Paris, Finitude, 2009, pp. 65 et 74-75.

⁸² Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit., p. 100.

ainsi à justifier malgré tout son acte auprès de la communauté des hommes. En établissant un lien symbolique entre son égotisme et la Déclaration des États-Unis, Thoreau témoigne des liens existant au sein de l'imaginaire de l'indépendance, mais en remontant le courant en quelque sorte qui avait vu l'indépendance individuelle justifier celle des Nations jusqu'alors.

Jules Verne ou la vie sous les mers

La dimension énonciative, publicitaire, performative de l'indépendance est une composante tout aussi fondamentale de la trajectoire de l'indépendant qui reste peut-être le plus célèbre de la culture populaire : le capitaine Nemo. Brandie comme on hisserait un pavillon pirate, sa sécession fait régulièrement l'objet de déclarations aussi fières qu'arrogantes de sa part, comme l'exprime cette occasion parmi d'autres de dire son geste : « *J'ai rompu* avec la société tout entière pour des raisons que moi seul j'ai le droit d'apprécier⁸³. » Le dernier mot prononcé par le capitaine Nemo avant de mourir, tel qu'il apparaissait dans le manuscrit de Jules Verne, aurait même dû être « Indépendance ». Sous la pression de son éditeur Hetzel ou par autocensure, l'auteur a toutefois fait le choix de le remplacer par « Dieu et Patrie », ce qui en a considérablement réduit la charge révolutionnaire⁸⁴.

Conçu d'abord comme la réponse de Jules Verne à une demande de George Sand qui lui suggérait par lettre, le 25 juillet 1865, de faire découvrir le fond des mers à ses lecteurs (« J'espère que vous nous conduirez bientôt dans les profondeurs de la mer et que vous ferez voyager vos personnages dans ces appareils de plongeurs que votre science et votre imagination peuvent se permettre de perfectionner⁸⁵ »), le roman *Vingt mille lieues sous les mers* (1873) a outrepassé sa visée documentaire. Par-delà la leçon de choses sur la faune, la flore et l'ingénierie des transports sous-marins, la fiction a donné naissance à un héros autrement plus révolté que Thoreau face à son étang. À bord de son Nautilus, qu'il s'est employé à concevoir et à faire construire grâce à son immense fortune, le capitaine Nemo est à bien des égards un enfant des Lumières teintées d'anarchisme.

Nemo, littéralement « personne » ou « aucun homme », a beau être un homme de culture, il ne se considère nullement comme un « homme civilisé⁸⁶ ». Il n'y a, selon lui, aucune justification à chercher du côté des sociétés humaines ; et ce n'est

⁸³ Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1870, p. 68.

⁸⁴ Jean Chesneaux, *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard, 2001, p. 251.

⁸⁵ George Sand, *Correspondance*, t. XIX, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 2020, pp. 322-323.

⁸⁶ Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 68.

guère de « Dieu, s'il y croyait⁸⁷ » ni de « sa conscience, s'il en avait une⁸⁸ » qu'il pourrait dépendre. Même l'argent n'exerce plus sur lui aucune espèce de fascination, car quoiqu'ayant été riche, ou peut-être plus justement parce qu'il a été riche, il vit désormais en autarcie, le Nautilus fonctionnant en toute autonomie et la mer lui procurant les ressources dont il a besoin. Autre paradoxe et non des moindres, s'il s'est enfoncé au plus profond des océans, c'est pour se mettre au-dessus des lois : « Non-seulement il s'était mis en-dehors des lois humaines, mais il s'était fait indépendant, libre dans la plus rigoureuse acception du mot, hors de toute atteinte⁸⁹ ! ». Ce n'est pas juste que la mer serait comme dans l'imaginaire de la piraterie une zone de non droit. Elle est le lieu du droit naturel :

La mer est le vaste réservoir de la nature. C'est par la mer que le globe a pour ainsi dire commencé, et qui sait s'il ne finira pas par elle ! Là est la suprême tranquillité. La mer n'appartient pas aux despotes. À sa surface, ils peuvent encore exercer des droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau, leur pouvoir cesse, leur influence s'éteint, leur puissance disparaît ! Ah ! monsieur, vivez, vivez au sein des mers ! Là seulement est l'indépendance ! Là je ne connais pas de maîtres ! Là je suis libre !⁹⁰

Bien qu'il passe pour être difficile d'accès, méprisant, expéditif, toujours sûr de lui, le capitaine Nemo est tout sauf un misanthrope. Sa méfiance envers la société des hommes doit en réalité se comprendre comme un rejet des sociétés organisées, autrement dit des gouvernements. Ses actions menées en faveur de la défense des opprimés, tout comme le fait d'avoir embarqué à bord de son sous-marin des représentants de toutes les Nations, témoigne au contraire de ce qu'il est un des plus fidèles défenseurs des droits de l'homme. La trajectoire du capitaine Nemo éclaire en grande partie ce rejet bien que ses origines, et plus exactement les raisons de sa révolte, aient connu des variations au fil du temps. Dans une première version du roman, Verne avait imaginé Nemo sous les traits d'un aristocrate polonais⁹¹. Seul survivant d'une famille massacrée en 1863 lors de la répression russe de l'insurrection de 1863, le capitaine Nemo n'aurait eu de cesse d'attaquer les navires russes dans un esprit de vengeance. Hetzel craignant de heurter son lectorat russe, le roman *Vingt mille lieues sous les mers* a finalement été publié dans une version expurgée de toute référence à une nation particulière, laissant planer le doute sur la rage du

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁹¹ Patrice Locmant, « Jules Verne et la Pologne », *Revue des Études slaves*, 90/3, 2019, pp. 397-407.

personnage et renforçant par la même occasion son caractère énigmatique. On apprendra toutefois un an plus tard, dans *l'Île mystérieuse* (1874), que le capitaine Nemo est un prince hindou victime de l'Empire britannique. D'un côté comme de l'autre, une même trahison politique. Mais que le choix se soit finalement porté de nouveaux abus de la métropole britannique à l'égard d'une de ses colonies donne évidemment un relief particulier à cette indépendance.

4. Indépendance et autonomie : théories de Pierre Bourdieu

La clôture établie par Thoreau dans sa cabane de Walden ou Nemo à bord de son Nautilus au fond des mers est autant la condition de possibilité que la visée de leur indépendance. L'indépendance d'esprit est toutefois bien plus que l'expression qu'un tempérament de loup solitaire. Elle suppose une remise en question des institutions d'un groupe qui n'est pas sans rappeler les phénomènes de déviance observés par Howard Becker chez ses *outsiders*⁹².

Le corollaire de cet individualisme, on le devine, est la présence d'une tension permanente au sein de l'imaginaire global de l'indépendance et de ses phénomènes : la plupart des expériences indépendantes dans le domaine culturel donnent lieu à des prises de position collectives qui se heurtent, plus ou moins violemment, à la sensibilité toute personnelle de leurs membres. L'individu et le groupe entrent en conflit, avec ceci de particulier que l'indépendance comprend sous sa définition une dimension collective, résolument politique, et une dimension individuelle, résolument différenciée. À moins de se satisfaire d'un anticonformisme de groupe, qui débouche fatalement sur un nouveau conformisme annulant toute singularité, l'indépendance d'esprit est à première vue incompatible avec une indépendance vécue sur un plan collectif.

Si différents cas de négociation entre individualisme et sens du collectif ont pu être observés dans les pages qui précèdent, cette confrontation occupe une place à part dans le monde artistique, où la singularité constitue un principe de qualification de premier plan. Cette section se propose d'analyser en particulier l'émergence d'une doctrine de l'indépendance dans le champ littéraire et dans celui de la peinture au XIX^e siècle, avant de suivre son évolution sur le temps long. Avant d'analyser les usages de la notion d'indépendance dans les institutions artistiques, nous voudrions toutefois insister sur les avantages et les inconvénients que pose sa cohabitation avec le concept d'*autonomie* forgé par Pierre Bourdieu.

⁹² Howard Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963],

4.1. Le concept d'autonomie

À la suite des travaux de Pierre Bourdieu consacrés au champ littéraire, l'autonomie est devenue la pierre angulaire d'un large pan de la sociologie de la littérature. L'*indépendance* n'a pas été érigée pour sa part au rang de concept chez Bourdieu, comme l'attestent aussi bien la logique propre de la théorie des champs que l'absence systématique du terme dans les index figurant à la fin de ses ouvrages. Comme on le verra, cela ne signifie pas pour autant que l'indépendance n'ait pas de rôle à jouer dans la théorie des champs.

Origines du concept

Le primat donné à l'*autonomie* et à sa réalisation dynamique, l'*autonomisation*, tient pour une part à une inscription conceptuelle dans le sillage de la sociologie de la différenciation sociale, qu'il s'agisse de la division du travail chez Émile Durkheim ou de la rationalisation des activités humaines chez Max Weber : « L'évolution des sociétés tend à faire apparaître des univers (que j'appelle des champs) qui ont des lois propres, qui sont autonomes⁹³ », pose Bourdieu, en quoi il se réclame des conceptions liant la modernité à une fragmentation graduelle de l'espace social en une série de sphères d'activité distinctes.

Au sens premier, étymologique, l'*autonomie* renvoie au pouvoir de se doter de lois spécifiques, d'un *nomos*, terme qui renvoie dans la Grèce antique à des critères normatifs (l'ordre, la norme, la règle, le rite, la convention, la coutume, la loi⁹⁴) et par conséquent de division du monde. Parmi ces règles et régularités figure une loi générale du champ qui relève toujours de la tautologie (*l'art, c'est l'art*). L'autonomie correspond ainsi à un pouvoir de prescription et d'évaluation, « selon des principes et des critères irréductibles à ceux des autres univers »⁹⁵, de tout ce qui est entrepris au sein d'un champ. Entre les deux, le champ est le lieu d'intérêts conformes au *nomos* de ce champ (*l'art, c'est l'art*, rien que l'art, dans une logique de renversement de la logique économique, d'où la poussée d'un *intérêt au désintéressement*), auxquels les agents sociaux adhéreront plus ou moins en fonction du niveau d'*illusio* qui est le leur⁹⁶.

⁹³ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, « Points », 2014 [1992], p. 159.

⁹⁴ Philippe Borgeaud, « Une rhétorique antique du blâme et de l'éloge. La religion des autres », dans Pierre Brulé (dir.), *La Norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Liège, Presses universitaires de Liège, « Kernos », pp. 69-89.

⁹⁵ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁶ *Illusio* vient de *in ludo*, « être dans le jeu, participer au jeu ». Le concept renvoie donc à l'adhésion et à l'investissement des acteurs sociaux au sein d'un champ, mais aussi aux « illusions nécessaires » ou aux « faits de croyance tout aussi nécessaires qui en résultent ». Voir Pascal Durand, « Illusio », dans Anthony Glinioer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique Socius*, en ligne.

Avantages symboliques

Cet intérêt fidèle au *nomos* du champ, que Bourdieu qualifie de *symbolique*, génère des *profits symboliques*, qui pourront eux-mêmes accroître le *capital symbolique* des agents considérés. Insistons bien ici sur le fait que le *capital symbolique* n'est pas un *capital culturel*, mais bien, comme le rappelle Pascal Durand, « le volume de reconnaissance, de légitimité et de consécration accumulé par un agent social au sein de son champ d'appartenance⁹⁷ ». Le capital symbolique procède à ce titre et avant tout d'une logique *fiduciaire* : tout comme la valeur d'une pièce ou d'un billet, il est le produit d'une relation de confiance entre des acteurs d'un même monde social⁹⁸. Contrairement à ce qu'indiquent généralement les lectures trop superficielles de la théorie des champs, celles qui ignorent ou refusent en tout cas les effets (parfois très sinueux) de gradation et de relativisation qu'elle contient, cette confiance peut se montrer hautement *payante*. En adhérant aux lois du champ littéraire et à son code de conduite, les agents qui visent des profits symboliques n'en font pas moins un pari sur l'avenir, un investissement au sens le plus financier du terme, car « l'*accumulation du capital symbolique*, comme capital économique ou politique dénié, méconnu et reconnu, donc légitime, [consiste en un] "crédit" capable d'assurer, sous certaines conditions, et toujours à terme, des profits "économiques"⁹⁹ ».

Ainsi, la dénégarion de l'économie n'est ni la « négation réelle de l'intérêt "économique", ni la « "dissimulation" des aspects mercantiles de la pratique¹⁰⁰ ». Elle consiste bien plutôt à « dissimuler le jeu de l'intérêt et du calcul¹⁰¹ », la poursuite de profits économiques ne pouvant dès lors s'effectuer qu'à couvert. Selon Nathalie Heinich, cette conception du *désintéressement* pensée dans sa relation au *nomos* du champ est toutefois insuffisante, car il faudrait tenir compte également de l'indifférence avec laquelle les agents doivent viser les « gratifications immatérielles : renom, gloire, célébrité, autrement dit toute grandeur reposant sur l'*opinion* d'autrui¹⁰² », pour autant, bien entendu, que le désintéressement ne se transforme pas en *désintérêt* (une perte d'*illusio*) qui serait pénalisant.

⁹⁷ Tel que défini, le capital symbolique implique trois choses : soumis à l'appréciation des pairs, il ne peut être pensé qu'en fonction du *nomos* d'un champ (et à son *illusio*) et se traduit par des signes plus ou moins matériels (prix, subventions, bourses, résidences, postes), des avis (textes, déclarations, allocutions, propos, potins), des témoignages de déférence. Voir Pascal Durand, « Capital symbolique », dans Anthony Glinier et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique Socius*, en ligne.

⁹⁸ Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur*, op. cit., pp. 39-40.

⁹⁹ Pierre Bourdieu, « La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 13, 1977, p. 4.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰¹ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1980, p. 195.

¹⁰² Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998, p. 134.

Relativité de l'autonomie

L'autonomie chez Bourdieu n'est pas une valeur absolue, mais relative. Les champs toujours *relativement autonomes* sont *relativement* dégagés de la contrainte des autres champs. Pluriel sur lequel il convient d'insister, car une des lectures les plus biaisées de la théorie du champ littéraire ou éditorial de Bourdieu est assurément celle qui consiste à se focaliser principalement sur la contrainte économique. Or le champ littéraire ou éditorial est un espace dont l'autonomie se réalise aussi bien par rapport au champ économique qu'à ceux de la religion et de la politique. Dans cet espace d'interdépendance, les champs dotés d'un fort pouvoir de coercition, ceux qui sont « en compétition pour assujettir les autres domaines d'activité à leurs principes¹⁰³ », sont eux-mêmes soumis à des rapports de force et évoluent avec le temps. À titre d'exemple, le champ religieux a pesé sur les sphères intellectuelle, politique et économique avant que l'autonomisation de ces deux dernières ne les porte peu à peu à la position traditionnellement occupée par le religieux. Si l'autonomie des champs est relative – et variable d'un champ à l'autre, dans l'espace et dans le temps pour un même champ, à la hauteur de son *degré d'autonomie* qui est lui-même fonction du capital symbolique global accumulé au sein du champ –, c'est que l'imperméabilité aux influences et aux injonctions externes n'est jamais parfaite. Plus grande est l'autonomie d'un champ, plus grand sera l'effet de retraduction ou de *réfraction*¹⁰⁴ qu'il pourra opposer aux forces exercées par des champs concurrents. En d'autres termes, la logique interne d'un champ doté d'un haut degré d'autonomie lui permet de ne pas faire siens les découpages du monde, entre le légitime et l'illégitime, qui sont en vigueur dans le champ politique et économique par exemple, mais de les évaluer à la lumière de ses propres principes et critères.

À cette affectation du concept d'autonomie aux contours du champ dans sa généralité, il convient d'en ajouter deux autres qui procèdent par glissement. Le deuxième usage de l'autonomie permet de rendre compte de la coexistence de deux sphères au sein d'un champ, sphères de production dans le cas du champ littéraire. Selon Bourdieu, plus l'autonomie relative d'un champ est grande, plus « le principe de hiérarchisation externe y est subordonné au principe de hiérarchisation interne¹⁰⁵ », plus la césure est marquée entre un *sous-champ de production restreinte* (autonome), hautement valorisé, et un *sous-champ de grande production* (hétéronome), exclu et discrédité par les agents de la région la plus autonome du champ. Le troisième

¹⁰³ Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », dans *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n°200, 2013, p. 72.

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], p. 360.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 356.

usage de l'autonomie se réalise par un nouveau glissement, sur le plan esthétique cette fois, du côté de l'œuvre (n'oublions pas que l'objectif de la deuxième partie des *Règles de l'art* a pour titre « Fondements d'une science des œuvres ») : l'autonomie renvoie à la *production* du *sous-champ de production restreinte*, celle qui réalise les attentes du *nomos* à travers l'art pour l'art, ou l'art pur. Cette production qui s'adresse et se soumet avant tout au jugement des pairs n'est accessible au regard (pur) qu'au prix d'une connaissance de l'histoire du champ, car elle trouve sa justification dans ses principes mêmes (*effet de champ*¹⁰⁶).

4.2. L'indépendance comme *nomos* du champ autonome

Qu'en est-il de l'*indépendance* chez Bourdieu ? Hormis un plus haut niveau de conceptualisation et une plus forte récurrence de l'autonomie, on pourrait penser à la lecture de certains passages qu'il n'existe pas de différence entre les deux notions chez Bourdieu. Ou encore que l'autonomie serait le concept, là où l'indépendance serait une parole d'acteurs employée à des fins de synonyme. Une phrase telle que celle-ci contredit pourtant l'hypothèse selon laquelle l'autonomie se situerait du côté de l'analyse et l'indépendance du sens commun : « L'intellectuel se constitue comme tel en intervenant dans le champ politique *au nom de l'autonomie* et des valeurs spécifiques d'un champ de production culturelle parvenu à un haut degré d'indépendance à l'égard des pouvoirs¹⁰⁷. » Ce n'est pas non plus dans le registre guerrier que l'on trouverait une spécificité de l'indépendance comme en témoigne la coexistence de la « *lutte pour l'indépendance* » et de la « *conquête de l'autonomie*¹⁰⁸ ».

Certains développements de Bourdieu amènent pourtant à comprendre que l'indépendance et l'autonomie ne recouvrent pas selon lui les mêmes réalités. C'est notamment le cas quand il pose que l'autonomie toujours relative implique un certain niveau de « dépendance » (« Cet univers relativement autonome (c'est-à-dire aussi, évidemment, relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique¹⁰⁹ »), ayant pour autre nom la *subordination* (« Du fait qu'il donne une bonne mesure du degré d'indépendance ("art pur", "recherche pure", etc.) ou de subordination ("art commercial", "recherche appliquée", etc.)¹¹⁰ »).

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 117.

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, pp. 216-217.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 357.

En d'autres termes, l'indépendance chez Pierre Bourdieu est un synonyme d'insubordination et se présente comme une caractéristique essentielle de l'autonomie, ce que Jacques Dubois résume en une phrase :

De là que, en ce contexte, la création littéraire a tendu dans la seconde moitié du XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui encore, à se rendre de plus en plus indépendante des impositions idéologiques et/ou économiques extérieures. On parlera en ce cas d'accès à l'autonomie.¹¹¹

C'est par le recours à l'étymologie que la complémentarité de l'autonomie et de l'indépendance prend tout son relief chez Bourdieu, quand ce dernier affirme que le champ littéraire parvenu à son plus haut degré d'autonomie est un « univers social qui a pour loi fondamentale, pour *nomos*, l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques¹¹² ». Dans cette perspective, l'indépendance est un terme de substitution commode à la loi autoproduite du champ, ce qui la place au centre du dispositif bourdieusien. Pour compléter ce que nous disions plus haut, à savoir que la loi fondamentale d'un champ a valeur de tautologie (*l'art, c'est l'art*), il faut comprendre que l'art est l'art dans la mesure où, précisément, aucune influence extérieure ne viendrait en altérer la définition.

L'indépendance érigée en *nomos* correspond à un stade avancé d'autonomisation du champ. Le champ littéraire – et bien sûr artistique – porté à un haut degré d'autonomie dans la seconde moitié du XIX^e siècle se caractérise selon Bourdieu par une incorporation des valeurs d'indépendance :

[...] tous ceux qui entendent s'affirmer comme membres à part entière du monde de l'art, et surtout ceux qui prétendent y occuper des positions dominantes, se sentiront tenus de manifester leur indépendance à l'égard des puissances externes, politiques ou économiques¹¹³.

Un autre développement précise les choses en donnant notamment plus de corps à ces puissances. L'indépendance ne se jauge en effet pas seulement par rapport à des forces extérieures, mais également par rapport à des institutions prétendument internes au champ, mais dont l'hétéronomie, la perméabilité à des valeurs extralittéraires, en font des éléments hybrides. C'est en prenant appui sur l'indépendance, en tant que gage de pureté et de non-compromission, que la figure de l'intellectuel moderne verra le jour. L'intellectuel est celui qui, fort de l'autonomie accumulée du champ littéraire, pourra jouer pleinement son rôle dans le champ médiatique et dans le monde social :

¹¹¹ Jacques Dubois, « Postface », dans *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord, 2020, p. 291.

¹¹² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 107.

¹¹³ *Ibid.*

C'est seulement dans un champ littéraire et artistique parvenu à un haut degré d'autonomie, comme ce sera le cas dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle (notamment après Zola et l'affaire Dreyfus) ; alors, et alors seulement, l'indifférence à l'égard des pouvoirs et des honneurs, même les plus spécifiques en apparence, comme l'Académie, voire le prix Nobel, la distance à l'égard des puissants et de leurs valeurs, seront immédiatement comprises, voire respectées, et, par là, récompensées et tendront de ce fait à s'imposer de plus en plus largement comme des maximes pratiques des conduites légitimes¹¹⁴.

Ainsi, indépendance et autonomie ne désignent pas chez Bourdieu la même chose. L'indépendance est le produit d'une lutte dont l'autonomie est le levier et dont celle-ci reste le principe actif. L'autonomie met non seulement l'accent sur le *nomos* interne du champ, mais porte plus nettement l'accent sur le fait que la tendance à se doter de normes internes est précisément un moyen de lutter contre la dépendance. L'indépendance est la conséquence, l'autonomie est le processus en même temps que le principe de maintien, dans les esprits, de l'indépendance conquise – que celle-ci soit pleinement effective ou non. Cette articulation apparaît très nettement dans un extrait comme celui-ci :

Le fondement de l'indépendance à l'égard des conditions historiques [le contexte social], qui s'affirme dans des œuvres issues d'un souci pur de la forme, réside dans le processus historique qui a conduit à l'émergence d'un univers capable d'assurer à ceux qui l'habitent une telle indépendance.¹¹⁵

En ce sens, l'autonomie est moins un équivalent de l'indépendance que de la souveraineté en tant que cette dernière, principe même du pouvoir, fonde, crée et justifie ce pouvoir. L'autonomisation est le moment où se développe une souveraineté de champ ; un stade avancé d'autonomie d'un champ correspond à celui où la souveraineté acquise agit au nom de la « conservation » de ce champ vis-à-vis des autres. Le contrôle du pouvoir n'y est pas le fait d'un souverain ni d'un peuple, mais des interactions permanentes entre des acteurs en lutte pour le pouvoir. Il ne faut toutefois pas perdre de vue que la souveraineté est d'abord une souveraineté d'État, à tout le moins renvoyant à un État, et que le champ autonome est précisément le lieu d'un isolement relatif par rapport à un pouvoir d'État. C'est ce qui fonde les « Communes autonomes » de Proudhon et les « Zones autonomes temporaires » d'Hakim Bey, « êtres souverains » dans l'État souverain¹¹⁶ en tant qu'elles ont « le droit de se gouverner elle[s]-même[s], de s'administrer, de s'imposer des taxes, de disposer de [leurs] propriétés et de [leurs] revenus, de créer pour [leur] jeunesse des

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 409.

¹¹⁶ Daniel Guérin, *L'Anarchisme*, *op. cit.*, p. 82.

écoles¹¹⁷ ». Elles font également montre en leur sein d'un rejet du pouvoir centralisé venu d'en haut. L'idéal de l'autonomie chez Pierre Bourdieu est de cet ordre-là, avec tout ce que la participation équilibrée des acteurs d'un champ comporte à la fois d'illusoire et d'inaccessible.

Dans cette perspective, le fait de déclarer collectivement son indépendance pourrait être vu comme une étape cruciale de l'autonomisation d'un champ, mais aussi de réaffirmation de l'autonomie d'un champ. Selon cette hypothèse, on pourrait avancer que l'on ne déclare jamais autant son indépendance qu'en période de crise, de déficit, lorsque la loi du champ semble menacée. Ces déclarations ont plus de chance d'émaner des acteurs du *sous-champ de production restreinte* d'un champ, qui auront tendance à dénoncer une perméabilité accrue du *sous-champ de grande production* à des influences extérieures. Il s'agit alors de revenir « aux “temps héroïques” de la lutte pour l'indépendance », pour que face aux répressions, notamment judiciaires, « les vertus de révolte et de résistance » puisse « s'affirmer en toute clarté, redécouvrir les principes oubliés, ou reniés, de la liberté intellectuelle¹¹⁸ ». Rien n'impose toutefois que ces déclarations soient collectives, la revendication de pureté et le rappel des valeurs d'un état de nature mythique pouvant aussi servir à départager les tenants les plus radicaux de l'autonomie.

4.3. Discussion de la théorie des champs en matière d'autonomie et d'indépendance

Ayant tenté de situer les liens ténus de l'indépendance et de l'autonomie chez Bourdieu, il nous faut apporter quelques remarques relatives au sens particulier qu'il donne à cette même indépendance. Il ne semble pas en effet que Bourdieu cherche à fournir une « vérité » de l'indépendance dont il n'y aurait plus qu'à tester la validité dans ses différentes réalisations. Sans rejoindre les jugements hâtifs dont souffre la théorie des champs au nom d'une soi-disant conception déterministe de son auteur, sans tenir des lectures appauvrissantes de la notion de *champ*, réduite qu'elle est bien souvent au « microcosme littéraire » ou au « contexte institutionnel » du projet créateur et de l'œuvre¹¹⁹, il y a lieu d'interroger certains choix. Les questions que nous avons répertoriées nous semblent toutes tourner autour d'un même problème, mais en l'éclairant de différentes façons.

¹¹⁷ Pierre-Joseph Proudhon, *De la capacité politique des classes ouvrières*, Paris, Dentu, 1865, p. 291.

¹¹⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁹ Pascal Durand, « Introduction à la sociologie des champs symboliques », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p. 20.

La période antérieure au champ autonome

Parmi les objections formulées à l'encontre du concept d'*autonomie* de Pierre Bourdieu, un premier ensemble relève de l'histoire littéraire. En faisant de Balzac et de Flaubert les principaux agents de la conquête de l'autonomie, Bourdieu s'intéresse peu à la période antérieure. José-Luis Díaz regrette l'absence d'un « parcours historique global¹²⁰ », tandis qu'Anthony Glinier, étendant le propos au *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre et au *Degré zéro de l'écriture* de Barthes, déplore l'oubli et la déconsidération dans lesquels le romantisme a été plongé et en perçoit la cause dans une obsession des origines – sur fond de compétition intellectuelle comme l'indique le bandeau « Le Flaubert de Bourdieu », allusion à *L'Idiot de la famille* – doublée d'une pensée de manuel scolaire¹²¹. Il est certain que la genèse du champ littéraire autonome, et par conséquent de l'inscription de l'indépendance au cœur de sa loi, avance chez Bourdieu à grands pas. On y trouve néanmoins d'intéressantes réflexions sur les prémices de l'indépendance. Avant l'accès des auteurs à un stade d'autonomie avancé, les manifestations d'indépendance s'accomplissent selon Bourdieu sur un mode négatif (« indépendance réactionnelle¹²² »). Elles sont portées par des individus au gré de leurs dispositions et des circonstances, et ne constituent pas à ce titre une résistance durable, « trop faciles à inverser ou renverser » qu'ils sont et sensibles « aux entreprises de séduction ou d'annexion des puissants¹²³ ». Entrent en effet dans ce *nomos*, en construction dès le XVII^e et le XVIII^e siècle, des valeurs réfractaires au pouvoir ou à la dépendance à l'égard du pouvoir. C'est déjà le nœud de la querelle des anciens et des modernes, les anciens se revendiquant d'une distance allégorique à l'égard des attentes du pouvoir royal. Le principal inconvénient du traitement réservé à cette indépendance en simili est de ne pas avoir accordé suffisamment de place à ce que pouvait représenter l'indépendance pour les auteurs de l'époque, tout se passant comme si l'indépendance auctoriale ne pouvait se concevoir qu'à l'égard des puissants.

¹²⁰ José-Luis Díaz, « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Littérature*, 124, 2001, p. 7.

¹²¹ Anthony Glinier, « Romantisme vs autonomie. Notes sur un déclassé », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, 2, 2007, pp. 37-48. *La Modernité romantique* de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand (Les Impressions Nouvelles, 2006) viendra pallier ce manque.

¹²² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 106.

¹²³ *Ibid.* À l'inverse, l'autonomie du champ ne garantira nullement l'exercice de l'indépendance par tous : « Même s'il n'est pas douteux que la liberté objective à l'égard des pouvoirs temporels et des puissants qu'assure la rente favorise la liberté subjective, il reste qu'elle n'est pas une condition nécessaire et moins encore suffisante de l'indépendance, ou de l'indifférence envers les séductions mondaines, même les plus spécifiques, comme les louanges de la critique et les succès littéraires, que seul peut assurer l'investissement sans partage dans un véritable projet intellectuel » (*Ibid.*, p. 144).

Une deuxième série de remarques porte sur les dimensions multiples dans lesquelles se situe l'autonomie de Bourdieu. Anthony Glinoe, toujours, relève une confusion problématique entre un plan conceptuel (l'art pur) et un plan social (la sphère littéraire autonome), entre une idéologie de circonstance et un fonctionnement objectif, soit entre une histoire sociale de la littérature et une histoire sociale de la société littéraire. Denis Saint-Jacques et Alain Viala forcent à peine le trait en se demandant si le discours esthétique ne détermine pas, chez Bourdieu, la naissance du champ littéraire : « Est-ce que l'autonomie relative, critère crucial pour raisonner en termes de champ, ne réside que dans le fait que tel ou tel déclare qu'il se veut un écrivain indépendant de toute autre considération que l'art de l'écriture conçu comme une fin en soi ?¹²⁴ ».

Cette critique en rejoint une autre, ayant trait à l'affirmation chez Bourdieu que l'autonomie du champ littéraire, mais également du champ artistique, adviendrait avec le marché. Dans la lignée d'Anthony Glinoe se demandant « si le capitalisme avancé est le seul modèle économique à pouvoir engendrer l'autonomie des pratiques culturelles¹²⁵ », Jacques Dubois s'interroge à son tour, considérant que les liens entre l'autonomie et l'apparition d'un marché littéraire ne vont pas de soi¹²⁶. Tous les auteurs ne sont pas égaux face au passage de la dépendance politique et religieuse à la dépendance économique aux lois du marché : la situation d'un Flaubert rentier et d'un Mallarmé publiant peu en marge d'une activité menée à titre principal ne sont pas celles de Zola tenu de vendre pour vivre, et donc porté vers des formes plus grand public. C'est d'ailleurs ce qui conduit Bernard Lahire à poser, en introduction à sa monumentale *Condition littéraire*, l'existence de deux modalités de l'autonomie bien distinctes¹²⁷. Il y a d'une part une autonomie du jeu littéraire en tant que l'exercice de la littérature se sépare du reste des activités sociales – qu'il s'agisse de la politique, de la religion et de l'économie ou, plus proche de la littérature, du journalisme, de l'histoire, de la philosophie – et se dote d'instances spécifiques. Cette tendance se met en place à l'âge classique et correspond à ce qu'Alain

¹²⁴ Denis Saint-Jacques et Alain Viala, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », dans Bernard Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte/Poche, 2001, p. 64, cité par Anthony Glinoe, p. 48.

¹²⁵ Anthony Glinoe, « Romantisme vs autonomie. Notes sur un déclassement », *art. cit.*, p. 42. L'auteur rejoint en cela le point de vue de Paul Aron, « Sur le concept d'autonomie », *Discours social / Social Discourse*, 7, n° 3-4, 1995, pp. 63-72.

¹²⁶ Jacques Dubois, « Postface », dans *L'Institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 298.

¹²⁷ Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 52-58.

Viala considère comme un « premier champ littéraire¹²⁸ ». Il y a d'autre part une autonomie comme triomphe de l'indépendance, celle de Bourdieu, ultérieure, à laquelle Bernard Lahire ne croit qu'à moitié : si l'indépendance se conquiert effectivement par rapport au pouvoir politique et religieux, grâce notamment à l'émergence d'un marché des biens littéraires, la plupart des auteurs ont gagné cette indépendance en échange d'une dépendance économique. Dans un contexte où ce sont désormais les ventes qui déterminent la rémunération des auteurs, et orientent parfois leurs choix en matière d'écriture, la seule véritable indépendance de l'auteur face au marché dépend de sa fortune personnelle ou de ses revenus obtenus par ailleurs. On ne saurait donc parler de pleine autonomie dans ce cas selon Lahire, puisque même le sous-champ de production la plus restreinte reste soumis à des impératifs. Il nous semble toutefois que cette explication, même si elle éclaire les dessous de l'autonomie, présente deux inconvénients majeurs. Le premier, c'est que Bourdieu ne nie à aucun moment le poids de l'économie éditoriale sur le champ littéraire : l'autonomie ne passe jamais pour un état d'isolement complet. Le second, c'est que l'on ne peut pas demander à un travail dont la finalité est d'analyser les relations objectives entre des acteurs au sein d'un système, et rien qu'au sein de ce système, de comporter nécessairement une dimension morale. Aussi vraies que soient les inégalités de position en fonction des ressources matérielles héritées ou acquises – ce dont rendent bien compte le capital économique et le capital social –, l'émergence d'un marché littéraire plonge les œuvres littéraires et leurs auteurs dans une autonomie nouvelle, puisque leur valeur symbolique ne dépendra ni d'une autorité extérieure, ni d'un relevé de ventes, mais de la somme de gratifications que seul le champ sera en mesure d'offrir.

L'idéologie de l'autonomie

Un troisième commentaire porte sur l'idéologie de l'autonomie en soi. Elle interroge cette fois plus en profondeur un des rares sens de l'histoire qui traversent l'œuvre de Bourdieu, comme si l'autonomie était au terme d'une longue période de dépendance un aboutissement. Aboutissement sans cesse menacé, puisque la théorie de Bourdieu comporte des allusions récurrentes au risque de perte de cette autonomie. On peut même avancer que son travail sur le champ éditorial est obnubilé par l'intensification, dans la seconde moitié du XX^e siècle, de la logique de profit, et donc d'une influence économique, allant à l'encontre des règles de fonctionnement interne du champ – et mettant en péril, par conséquent, le fragile équilibre du champ littéraire ou de celui des sciences humaines. Pour le musicologue Esteban Buch, qui

¹²⁸ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985.

décèle une même tendance chez Adorno, il y a là un biais méthodologique important dans la mesure où l'autonomie est érigée au rang de valeur en soi. L'art revêt alors « une fonction de libération intramondaine, quelle que soit la définition qu'on donne à ce terme : libération du quotidien et aussi, avant tout, libération de la pression croissante du rationalisme théorique et pratique¹²⁹ ». La prévalence de l'autonomie confère à l'analyse, qui se proposait pourtant de jeter un regard désacralisant sur le monde social, des propriétés qu'elle partage avec les religions du salut. Cette importance donnée à l'autonomie sur d'autres manières de fonctionner répond sans doute en partie aux objections formulées plus haut : les prémices du champ littéraire et la condition économique des auteurs éloignent du régime d'autodétermination qui occupe une grande place dans la description.

Dissocier indépendance et autonomie

En articulant comme il le fait l'indépendance à l'autonomie, Pierre Bourdieu semble avoir puissamment le sort de la première à celui de la seconde au sein d'un paradigme ayant trait à l'art pur. Si cela n'est pas un problème à l'échelle du système bourdieusien, qui a son propre principe de cohérence, cela devient plus délicat dans le cadre d'une généalogie de l'indépendance. Les régimes dans lesquels opère l'indépendance, dont les discours des acteurs se font notamment le vecteur, témoignent en effet d'une conception plus large de l'indépendance que celle dans laquelle tend à l'enfermer le concept d'autonomie.

En premier lieu en effet, l'indépendance est souvent utilisée par les acteurs et les observateurs des mondes de la culture pour désigner un état (être indépendant). Les travaux qui viennent d'être évoqués passent totalement sous silence l'intérêt qu'il peut y avoir à se dire indépendant et le pouvoir de cette étiquette. En deuxième lieu, l'indépendance revêt bien souvent une acception plus large dans les faits, qui se confond en grande partie avec ce que Pierre Bourdieu appelle l'autonomie. Ce que l'on nomme « édition indépendante » renvoie dans l'esprit de certains à un monde à part entière. On parlera des espaces de l'édition indépendante comme on parlerait de *commune autonome* pour reprendre l'expression de Proudhon mentionnée plus haut. Cela ne signifie pas que le concept de Bourdieu serait erroné, mais qu'il faut rester à l'écoute des acteurs si l'on ne veut pas appliquer brutalement sur eux un dispositif qui a fait ses preuves. En troisième lieu enfin, l'indépendance vécue et revendiquée par les acteurs ne se limite pas au seul paradigme de l'art pur. Comme on le verra plus loin, l'indépendance peut au contraire être très fortement liée à une politique de l'engagement – comme c'est le cas de l'art social, qui nécessite

¹²⁹ Cité par Esteban Buch, « L'autonomie », dans Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon. *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 23-32.

d'être en prise directe avec des forces extérieures au champ – ou au désir de vivre de sa plume, d'être pleinement reconnu comme un professionnel, ce qui constitue une autre altération par rapport au principe d'autonomie, en lien cette fois avec la réalité la plus matérielle. L'indépendance étant soumise chez Bourdieu à la logique du *nomos*, il ne saurait être question chez lui d'une indépendance qui serait le reflet du pôle le plus hétéronome du champ. Dans le cas de l'art social, c'est l'autonomie sur le plan « conceptuel » de Bourdieu qui se trouve en partie redéfinie ; dans le cas de l'indépendance de l'homme de lettres et de ses royalties, c'est le plan « social » de l'autonomie qui fait l'objet d'un déplacement.

5. L'indépendance de la sphère artistique

5.1. Paris ou Le Livre des Cent-et-Un

S'il ne tient pas lieu de déclaration d'indépendance au sens strict, un pacte d'un genre particulier, scellé en 1831 entre le libraire-éditeur Pierre-François Ladvo-cat et une centaine d'auteurs, constitue un jalon important de l'évolution de la figure auctoriale envisagée sous l'angle de l'indépendance. Ce n'est pas un hasard si cet accord bien connu dans l'histoire de l'édition, dans lequel Pascal Durand et Anthony Glinoeer décèlent « la première manifestation collective massive des écrivains français, agissant en tant que tels, prêtant leur pouvoir symbolique relatif pour une cause où se dessine très nettement l'indissolubilité prochaine de la chose littéraire et de la chose éditoriale¹³⁰ », porte la trace d'une autonomisation de l'auteur. L'indépendance de ce dernier va se jouer en grande partie, en effet, dans l'appel d'air créé par l'édition et par le marché – dont les nouvelles formes de dépendance apparaîtront néanmoins aussitôt. Le document fixant les termes de l'arrangement avec Ladvo-cat est à l'origine et au cœur du monumental *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un*, un « tableau de Paris » publié en quinze volumes, de 1831 à 1834, dont la matière provient d'un don de textes en vue d'éponger les dettes de l'éditeur en difficulté¹³¹. Il est à verser au dossier de l'autonomisation de la littérature à laquelle vont concourir à la fois l'émancipation de l'auteur (ladite « indépendance de l'homme de

¹³⁰ Pascal Durand et Anthony Glinoeer, *Naissance de l'éditeur*, *op. cit.*, p. 105.

¹³¹ Comme beaucoup de ses confrères, Ladvo-cat est dans l'impossibilité de rembourser le prêt consenti par Louis-Philippe aux libraires dans la foulée des Trois Glorieuses. Cette aide générale de la monarchie au monde du livre apparaît comme une intervention discutable, qui n'a fait que remettre à plus tard les plus problèmes de la Crise de la Librairie de 1830. Précisons aussi que le *Livre des Cent-et-Un* ne permettra malheureusement pas à Ladvo-cat de se relever. Sur cette crise de la librairie et ses suites, voir Nicolas Felkay, *Balzac et ses éditeurs (1822-1837). Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis / Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, pp. 80-99.

lettres », mentionnée dans l'extrait reproduit ci-dessous) et le rôle symbolique de l'éditeur (qui va consacrer cette indépendance) :

Les soussignés voulant donner à M. Ladvocat Libraire un témoignage de l'intérêt qu'il leur inspire dans les circonstances fâcheuses où il se trouve par toutes les pertes qu'il a éprouvées depuis un an, ont résolu de venir à son secours en s'engageant à lui donner chacun au moins deux Chapitres qui devront composer un ouvrage intitulé : *Le Diable boiteux à Paris ou Paris et les mœurs comme elles sont* ⁽¹⁾ [Note marginale : « Cet ouvrage a reçu le titre de *Livre des Cent-et-Un*. »] Ils invitent tous les hommes de lettres qui n'étaient pas présents à leur réunion de venir se joindre à eux pour secourir un Libraire qui a si puissamment contribué à donner de la valeur aux productions de l'esprit et à consacrer l'indépendance de la profession d'homme de lettres.

Ce document est retranscrit en tête du volume liminaire avec la liste de ses signataires, diffusé dans la presse, reproduit en fac-similé plié et collé dans le quinzième et dernier volume. Il s'agit à la fois d'un *contrat* (dont la publication rend les obligations d'autant plus impérieuses) et d'une *publicité* (à hauteur du prestige et de la notoriété des contractants, parmi lesquels Chateaubriand, Lamartine, Hugo et Balzac qui n'honorera toutefois pas sa promesse)¹³², qui tendent à se renforcer mutuellement. Quant aux circonstances qui l'ont rendu possible, il faut se tourner vers la manière singulière avec laquelle Ladvocat a su tirer parti des possibilités de son époque. Si l'éditeur passe pour si précieux aux yeux de ses auteurs, c'est qu'il a été l'une des incarnations les plus abouties du renouveau de la librairie sous la Restauration. Face à une aristocratie d'éditeurs-imprimeurs ayant traversé les révolutions (les Didot, Panckoucke, Delalain, Renouard et autres Desoer), lignées de professionnels cultivés, fortunés, mais peu enclins à prendre des risques éditoriaux, Ladvocat fait partie d'une génération de nouveaux entrants qui, tout en étant dépourvus de capitaux, vont tenter comme le résume Élisabeth Parinet de « saisir la demande du public¹³³ ». Pour ce faire, il se spécialise d'une part dans la *librairie de nouveautés*, par opposition au corpus des classiques littéraires de vente sûre ; d'autre part, il préfigure les révolutions commerciales de la fin des années 1830 en se faisant le champion des affiches, des annonces payées dans la presse, des prospectus, des catalogues promotionnels¹³⁴ et des relations publiques.

¹³² Sur cette dimension contractuelle et publicitaire, voir la présentation de Marie Parmentier à l'édition critique d'une anthologie du *Livre des Cent-et-Un (Paris ou Le Livre des Cent-et-Un)*, Paris, Honoré Champion, « Champions Classiques », 2015, p. 17).

¹³³ Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, pp. 174-175.

¹³⁴ Sur le développement de ces outils de promotion, voir Nicolas Felkay, *Balzac et ses éditeurs (1822-1837)*, *op. cit.*, pp. 57-70.

Pour ces dernières, Ladvocat donne à la fois de sa poche et de son corps, en nappant ses activités de tout le luxe dont se nourrissent les mondanités. Entièrement converti au *fashionable*, le libraire-éditeur n'est ni intellectuel, ni homme d'affaires, mais un prototype de l'entrepreneur culturel, comme on dira plus tard, attentif aussi bien à capter la mode du temps qu'à la lancer. Il ne faudrait pas voir en lui pour autant un simple poseur. Entre 1816 et 1830, il construit un catalogue envié. Pour s'en tenir à l'édition littéraire, à côté d'une vaste collection de « Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers » et de la réédition des œuvres de Shakespeare, Schiller, Byron, Millevoye et Chateaubriand, il obtient les *Messéniennes* de Casimir Delavigne, *La Mort de Socrate* de Lamartine, ainsi que les *Odes et Ballades* de Victor Hugo, ce qui en fait une figure nodale de la librairie romantique avant 1830. Mais ses méthodes et dispositions n'en font pas moins naître des sentiments contradictoires. Avant même que Balzac ne prête dans ses *Illusions perdues* (1837-1843) les traits amplifiés de Ladvocat au personnage de Dauriat (libraire en vue, à la mode, installé comme lui au Palais-Royal, promoteur des célébrités qui a ses entrées dans la presse et jauge la qualité des auteurs à l'aune de leur valeur médiatique), Charles Nodier, proche de Ladvocat, rend bien compte de l'amour-haine suscité par l'image du libraire-éditeur dans la nouvelle qu'il offre au premier tome du *Livre des Cent-et-Un*. Dans « Le Bibliomane » (1831), le Bibliothécaire à l'Arsenal – qui joue un grand rôle dans la sociabilité littéraire de l'époque – met en scène un bibliophile dégénéré¹³⁵ du nom de Théodore, atteint de « monomanie du maroquin » ou de « typhus des bibliomanes », qui condamnera en ces mots la démarche de Ladvocat :

Voilà, dit-il en passant, la pompeuse façade de Ladvocat, le Galiot du Pré des lettres abâtardies du dix-neuvième siècle, libraire industriel et libéral, qui aurait mérité de naître dans un meilleur âge, mais dont l'activité déplorable a cruellement multiplié les livres nouveaux au préjudice éternel des vieux livres ; fauteur impardonnable à jamais de la papeterie de coton, de l'orthographe ignorante et de la vignette maniérée, tuteur fatal de la prose académique et de la poésie à la mode ; comme si la France avait eu de la poésie depuis Ronsard et de la prose depuis Montaigne ! Ce palais de bibliopole est le cheval de Troie qui a porté tous les ravisseurs du palladium, la boîte de Pandore qui a donné passage à tous mes maux de la terre ! J'aime encore le cannibale, et je ferai un chapitre dans son livre, mais je ne le verrai plus !¹³⁶

Attraction et répulsion, donc, dans le regard porté sur la nouveauté par ce grand conservateur, conscient et horrifié de son propre déclassement. Jamais il ne

¹³⁵ Sur les rapports entre bibliophilie et bibliomanie chez Nodier, voir Hermann Hofer, « Le(s) livret(s) de chez Charles Nodier », dans *Romantisme*, n°44, 1984, pp. 27-34.

¹³⁶ Charles Nodier, « Le Bibliomane », paru dans le premier tome de *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un*, 1831, reproduit dans l'anthologie établie par Marie Parmentier, *op. cit.*, pp. 877-878.

s'accommodera de « la littérature moderne qui ne sera jamais de la littérature ancienne, et dont la vie s'évapore en vingt-quatre heures¹³⁷ »¹³⁸. Dans le chapitre qu'il cède à Ladvoat et fait porter sur « La Librairie à Paris », Frédéric Soulié prend le parti inverse en soulignant la froideur d'une librairie de luxe, d'une librairie d'art qui aurait eu tout pour plaire au Théodore de Nodier :

Ce que l'on ne trouve pas dans cet établissement, c'est, à proprement parler, la librairie éditante, la librairie de Ladvoat, que Ladvoat a poussée jusqu'à ses colonnes d'Hercule, cette librairie qui marche, flanquée de prospectus, de larges affiches, adroite, audacieuse, saluant le public, lui mettant le titre d'un livre sous les yeux, à toutes les heures, dans tous les endroits, sur sa porte, dans son journal, au spectacle, à la Bourse, sous sa serviette, partout.¹³⁹

On devine sans trop de peine les espoirs que les auteurs du moment ont pu placer en Ladvoat. En dépit d'une situation économique en dents de scie (il multiplie les faillites dans les années 1830), d'une conception enthousiaste du métier à ses débuts (il exerce pendant plusieurs années sans brevet), il est indiscutablement le partenaire avec qui tout peut arriver. Élisabeth Parinet le désigne comme l'inventeur du « nouveau métier d'éditeur¹⁴⁰ », tandis que Pascal Durand et Anthony Glinnoer, reconnaissent en lui la première effigie de « l'Éditeur à la fois charismatique et charlatanesque » que va venir adouber l'Auteur, effigie récemment constituée elle-même en une « figure individuelle mais se représentant comme membre d'une corporation symbolique¹⁴¹ ».

Le groupe des Cent-et-Un colle d'autant plus à cette logique de corps que l'association momentanée n'est nullement sous-tendue par des courants idéologiques. Les pôles de recrutement des auteurs (Salon de l'Arsenal, Académie française, Académie des Sciences, *Journal des débats*, *Figaro*, *L'Artiste*), font se côtoyer « classiques acharnés » et « romantiques militants », de telle sorte que le *Livre des Cent-et-Un* comptera des bonapartistes, orléanistes, ultras et républicains dans ses

¹³⁷ *Ibid.*, p. 877.

¹³⁸ Théodore connaîtra un sort funeste en découvrant l'exemplaire d'un « Virgile de 1676 » plus grand que le sien d'un « tiers de ligne de hauteur ». Dans l'impossibilité de se procurer l'ouvrage vendu peu de temps auparavant aux enchères, le bibliomane sera en proie à une obsession irrépressible qui précipitera son dernier souffle. Il sera enterré dans le plus grand respect ironique de la tradition bibliophilique. Son épitaphe (inspirée de celle imaginée par Benjamin Franklin) en fera véritablement, dans un sens éloigné de celui qu'en donnera Ray Bradbury, un homme-livre : « Ci-gît sous sa reliure de bois, un exemplaire in-folio de la meilleure édition de l'homme, écrite dans une langue de l'âge d'or que le monde ne comprend plus. C'est aujourd'hui un bouquin gâté, maculé, dépareillé. Imparfait du frontispice, piqué des vers et fort endommagé de pourriture. On n'ose attendre pour lui les honneurs tardifs et inutiles de la réimpression » (*Ibid.*, p. 888).

¹³⁹ Cité par Pascal Durand et Anthony Glinnoer, *Naissance de l'éditeur*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴⁰ Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴¹ Pascal Durand et Anthony Glinnoer, *Naissance de l'éditeur*, *op. cit.*, p. 108.

rangs¹⁴². De même, sur les 172 noms qui apparaîtront au sommaire¹⁴³, le gros des troupes se compose d'auteurs à moyenne, faible, voire très faible notoriété. Selon Ladvocat, cette diversité est appelée par des contraintes formelles, à savoir offrir, aux lendemains des révolutions, un Tableau de Paris dans la tradition de Louis-Sébastien Mercier : « Quel écrivain pourrait suffire, se demande Ladvocat, à ce Paris multiplié et tricolore ? », il faut désormais « renonce[r] à l'unité pour une peinture multiple¹⁴⁴ ». Mais ce chant polyphonique du Paris contemporain est évidemment déterminé, en première instance, par les contraintes inhérentes au concept éditorial de Ladvocat – contraintes *techniques*, par petites touches, pour ce qui de disposer gracieusement de la matière des volumes ; contraintes *commerciales* pour ce qui est de profiter de la force du nombre.

5.2. Les indépendances de l'auteur

« À son éditeur la littérature reconnaissante », telle est la formule que Frédéric Soulié propose de porter au frontispice du *Livre des Cent-et-Un*¹⁴⁵. Une interprétation libre de l'inscription gravée sur le fronton du Panthéon (« *Aux grands hommes la patrie reconnaissante* ») qui manifeste bien le statut d'exception, teinté d'éternité, dans lequel un certain nombre d'auteurs tiennent le libraire-éditeur. Cette reconnaissance, si l'on se réfère à l'extrait du contrat des Cent-et-Un cité plus haut, l'éditeur Ladvocat la doit au fait d'avoir su « donner de la valeur aux productions de l'esprit ». Il faut entendre cette *valeur* dans un sens à la fois matériel et immatériel, dualité qui correspond à la progressive mise en place d'un marché des biens symboliques suivant l'expression de Pierre Bourdieu.

L'éditeur et le sacre de l'indépendance auctoriale

Qu'en est-il en revanche de cet autre haut fait, d'avoir permis de « consacrer l'indépendance de la profession d'homme de lettres » ? La remarque appelle un certain

¹⁴² Marie Parmentier, « Introduction », p. 23.

¹⁴³ D'après le comptage de Marie Parmentier. *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁴ Camille Ladvocat, « Au public, le libraire-éditeur », dans *Paris ou le Livre des Cent-et-Un*, t. I, Paris, Ladvocat, 1831, p. 70.

¹⁴⁵ Cité par Pascal Durand et Anthony Glinoe, *Naissance de l'éditeur*, *op. cit.*, p. 100. La citation complète est la suivante : « *Livre des Cent et Un*, souscription littéraire, honorable pour ceux qui la méritent, vous serez le monument durable de l'appui généreux prêté par la littérature à l'éditeur qui lui a beaucoup donné. Quant à moi, si j'osais, je proposerais de mettre au frontispice de ce livre, véritable panthéon au petit pied de tout ce qui se passe en espérance d'immortalité, cette inscription : *Au libraire Ladvocat, la littérature reconnaissante*. Le texte me paraît suffisamment changé pour qu'on ne puisse m'accuser de plagiat ; et d'ailleurs je m'engage à le rendre aux premiers grands hommes que je rencontrerai, s'ils s'avisent de le réclamer. »

nombre de commentaires. Précisons pour commencer qu'il n'est question à aucun moment dans le texte de Soulié d'indépendance de l'éditeur. L'éditeur passe pour un adjuvant de l'auteur dans sa quête d'indépendance, comme s'il était trop tôt pour que l'indépendance éditoriale puisse advenir.

La configuration du monde de l'édition n'en est pas encore à mettre dos à dos une édition à caractère industriel et une édition artiste. De même, rien n'indique que l'accession à « l'indépendance » soit une préoccupation majeure des éditeurs, dont l'activité se conçoit largement encore comme un commerce. N'oublions pas qu'après avoir essuyé plusieurs revers de fortune – ses faillites à répétition de 1832, 1834 et 1840 –, Ladvoat se recycle dans la vente de tissus. Une reconversion qui tient presque de l'ironie si on la met en relation avec la *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot, dans laquelle l'auteur s'évertuait à établir la spécificité de l'édition et de la vente de livres par rapport au commerce d'étoffe¹⁴⁶.

L'éditeur n'en apparaît pas moins comme un partenaire privilégié de l'auteur dans sa quête pour sortir du système d'Ancien Régime. L'éditeur est celui qui permet à l'auteur, par l'intermédiaire de la chaîne du livre, de se confronter à une filière à part entière, qui préfigure le « marché » du livre au sens où nous le connaissons désormais et qui s'organise, pour une bonne part de ses activités, en dehors du cadre officiel de l'État. L'éditeur est un partenaire *privé* de l'auteur qui, tout comme les galeristes offriront une alternative aux peintres vis-à-vis des instances de l'Académie, lui permet de se confronter à la réalité du marché et du public. C'est doté de cette indépendance-là que l'éditeur va pouvoir consacrer celle de l'auteur.

Les débats autour de la figure de l'homme de lettres

Pour en revenir à l'auteur, il faut bien se rendre compte que le choix du mot « indépendant » est tout sauf neutre en 1831. Il s'inscrit dans le fil de longs débats qui ont vu s'opposer, depuis la Révolution, les tenants de l'indépendance littéraire à des forces conservatrices. En attendant le triomphe des idées libérales en 1830 en effet, l'entreprise de contre-révolution soutenue par le pouvoir dès 1800 et plus encore à partir de 1815 a cherché à combattre la figure de l'homme de lettres. La Révolution apparaît dans le camp réactionnaire comme une conséquence de la philosophie et des droits que se sont arrogés les écrivains. Comme l'a montré Paul Bénichou, l'écrivain comme guide du peuple et de la Nation est particulièrement visé, en tant

¹⁴⁶ Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie [des livres]. Lettre historique et politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie, son état ancien et actuel, ses règlements, ses privilèges, les permissions tacites, les censeurs, les colporteurs, le passage des ponts et autres objets relatifs à la police littéraire*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, « Les classiques des sciences sociales », 2012 [1763], p. 41.

qu'il est un « fauteur de désordre et de subversion¹⁴⁷ ». Le raisonnement transparaît particulièrement bien dans une déclaration de Joseph de Maistre, grand nostalgique de la cléricature des lettres d'Ancien Régime :

De toutes parts ils ont usurpé une influence sans bornes [...]. Il appartient aux prélats, aux nobles, aux grands officiers de l'État d'être les dépositaires et les gardiens des vérités conservatrices, d'apprendre aux nations ce qui est mal et ce qui est bien, ce qui est vrai et ce qui est faux dans l'ordre moral ou spirituel : les autres n'ont pas le droit de raisonner sur ces sortes de matières.¹⁴⁸

Non seulement le tout-venant n'a pas le droit d'exprimer ses idées en public, mais le succès même de la fonction d'écrivain pose problème, en ce sens qu'il fait de l'ombre aux seules grandeurs qui valent : celles de la consécration sociale légitime et de la consécration spirituelle¹⁴⁹.

Face au discrédit jeté sur l'homme des lettres, de grandes institutions se sont tôt attelées à en prendre la défense. C'est le cas du très officiel Institut, lequel organise chaque année des concours pour les lycéens. Le 26 décembre 1804, parmi les sujets proposés pour son concours de poésie figure « L'indépendance de l'homme de lettres ». Conscients des risques que représentait ce choix face au pouvoir, les organisateurs savaient aussi que l'imprécision du terme pourrait jouer en leur faveur : lourde d'un passé révolutionnaire et complice de la liberté de penser, l'indépendance pouvait renvoyer dans le même temps à une « sagesse sereine, éloignée des affaires¹⁵⁰ ». Le subterfuge ne fait toutefois pas illusion dans le camp adverse. Le vicomte de Bonald, par exemple, déclare ainsi dans le *Mercury* que le mot « laisse soupçonner quelque chose de mutin qui se remue au fond des cœurs, comme dit M. Bossuet¹⁵¹ ». Attribué à Charles Millevoye – avec un certain flair : ses œuvres seront rééditées trente ans plus tard par Ladvocat –, le prix couronne un texte qui, tout en se voulant fédérateur, lâche quelques piques à l'égard du pouvoir. L'homme de lettres a beau ne pas être un forcené, se montrer fidèle au pouvoir, il n'hésite pas à lui tenir tête quand cela s'avère nécessaire. D'une certaine façon, sa supériorité est d'autant plus subversive qu'elle repose sur la grandeur d'âme :

Libre à la cour, soumis aux rois, mais sans bassesse,
Devant eux il s'incline, et jamais ne s'abaisse :
Si le crime puissant veut contraindre sa voix

¹⁴⁷ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 116.

¹⁴⁸ Joseph de Maistre, *Soirées de Saint-Petersbourg*, 8^e entretien, dans *Œuvres complètes*, Lyon, 1884-1886, t. V, pp. 107-108.

¹⁴⁹ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵¹ Bonald, « Réflexions sur les questions... », *Mercury*, t. XXI, pp. 51 et suiv.

À chanter l'injustice, et le mépris des lois.
Ferme, et se reposant sur sa vertu rigide,
Il oppose au pouvoir un silence intrépide.¹⁵²

Le discours du poète Luce de Lancival prononcé le 17 août 1805, lors de la remise des prix, constitue pour sa part une réponse à toutes les critiques qui avaient été formulées dans l'intervalle. Sa déclaration ne laisse à nouveau planer aucun doute sur l'odeur de soufre qui émane de l'indépendance :

Le seul mot d'*indépendance* a déjà effarouché quelques esprits inquiets que le souvenir trop récent de nos malheurs tient en garde contre tout ce qui peut réveiller les idées libérales dont il faut convenir qu'on a cruellement abusé. [...] L'homme de lettres n'est borné ni par les temps, ni par les lieux ; il plane sur tous les siècles, il fraternise avec tous les peuples, il fait revivre le passé, il embellit le présent, il crée l'avenir : le monde physique est son théâtre, le monde moral est son domaine. Doit-on s'étonner que son âme s'élève, à la seule pensée de ces sublimes prérogatives, et que du sentiment de sa grandeur naisse le besoin de son indépendance ? [...] On a donc eu tort de crier aux armes.¹⁵³

Cette définition idéale de 1805, portant sur les vertus cardinales de l'homme de lettres indépendant, est-elle celle qui prévaut en 1831 dans le contrat des Cent-et-Un passé avec Ladvocat ? Oui, dans la mesure où c'est de l'accession à ce statut qui faisait tant débat que se félicitent les signataires. L'expression « consacrer l'indépendance » souligne que c'est un représentant du monde temporel qui est parvenu à poser un acte traditionnellement réservé aux prêtres, tandis que les écrivains eux-mêmes, comme pour exister en marge de la bourgeoisie régnante, se parent des attributs de la noblesse¹⁵⁴. Face à la noblesse de rang, ils érigent une « aristocratie de l'intelligence », prolongeant la seule véritable « aristocratie des Lumières », ou « aristocratie de la nature » – réappropriation qui n'est pas dénuée d'excentrisme comme en témoigne le style dandy dont le recueil des Cent-et-un passe pour un podium : « le recueil héraldique où l'on doit étudier l'aristocratie littéraire : tous nos titrés y font leurs preuves, tous y portent leur écu, champ de gueule ou d'azur, lambel, pal et chevron brisé¹⁵⁵ », écrira Hippolyte Fortoul. Non, dans la mesure où les choses se sont précisées entre-temps. Publié aux lendemains de la Révolution de 1830, les conditions de possibilité de l'indépendance ont gagné en netteté. Il semble désormais établi, ce qui tend à aller dans le sens de la lecture de Bourdieu,

¹⁵² Charles-Hubert Millevoye, *L'Indépendance de l'homme de lettres, discours en vers*, Paris, Chez Léon Collin, libraire et Lenormant, 1806.

¹⁵³ Luce de Lancival, *Discours sur l'indépendance des gens de lettres prononcé à la distribution des prix du concours général des Lycées le 29 thermidor an XIII (17 août 1805)*, Paris, 1805.

¹⁵⁴ José-Luis Diaz, « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », *Romantisme*, 72, 1991, p. 33.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

que la chaîne du livre en voie de constitution est seule capable d'offrir les conditions matérielles idéales de l'écrivain.

*L'indépendance de l'homme de lettres
entre esthétique, politique et professionnalisation*

Cette indépendance comme liberté de l'homme de lettres reste encore trop générale. Si elle semble épouser les contours de l'autonomie de fonctionnement du champ littéraire en formation, il est possible de la spécifier selon ce que les auteurs chercheront à y ranger. En d'autres termes, l'émancipation de la création littéraire par rapport aux pouvoirs de l'Ancien Régime favorise des régimes d'écriture qui se réclament diversement de l'indépendance.

Le premier axe, que l'on rattachera à un mode de pensée aristocratique, est la pratique d'un art pur, soumis au regard et au jugement des pairs au nom de cette même indépendance idéologique. Il s'agit d'un axe fondamentalement *esthétique*, qui construit sur l'indépendance de l'art un droit de ne pas se mêler des affaires du monde. Comme l'a montré Albert Cassagne, « proclamer l'art indépendant désintéressé » n'a rien à voir, dans cette acception, avec le fait de « s'éloigner de la vie » puisqu'il s'agit bien de « rendre la vie dans sa plénitude¹⁵⁶ ». Il n'empêche, cette modalité de l'art indépendant qui entend se tenir à distance à la fois de la politique et des mouvements sociaux est bien distincte de l'art social¹⁵⁷. Cet art social, ou art militant, ou encore art « utile », correspond selon nous à un deuxième axe de réalisation de l'indépendance. Cet art « d'exilés » comme le dit à nouveau Cassagne en citant Victor Hugo et Pierre Leroux, puis en y ajoutant Proudhon¹⁵⁸, repose sur le raisonnement suivant : c'est au nom de son indépendance que l'art doit être un art engagé, puisqu'il ne dépend par définition d'aucun pouvoir. Dans ce cas, l'art indépendant a partie liée à la pensée libre, à la subversion, dont la légitimité est fonction de son aptitude à dénoncer les injustices.

À côté de ces axes *esthétique* et *politique*, un troisième axe relatif à la manière de concevoir l'indépendance de l'art est pour sa part *économico-professionnel*. À travers lui, il s'agit de définir le métier d'auteur, métier qui passe désormais par les circuits de la Librairie et la perception de droits d'auteur. Ce rapport à l'art sera notamment celui de Balzac, qui insiste avec beaucoup de pragmatisme sur les conditions nouvelles des écrivains aux lendemains de la suppression du système d'Ancien Régime : « Il n'y a plus de grands seigneurs ni de rois absolus qui pourraient récompenser

¹⁵⁶ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Éditions Lucien Dorbon, 1959, p. 459.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 90-92.

noblement les hommes de lettres. La révolution de 1793 a tout changé ; la littérature tire maintenant sa substance d'elle-même¹⁵⁹. » Ainsi, l'auteur est devenu un travailleur indépendant, dont les intérêts vont être représentés dès 1838 par la Société des Gens de Lettres. Premier romancier à être publié dès 1836 dans la presse, Balzac va présider cette société rassemblant des feuilletonistes et des dramaturges s'adressant au grand public. Cette nouvelle figure sera vivement critiquée par Sainte-Beuve dans son célèbre article « De la littérature industrielle », qui institue une distinction entre l'artisanat et le mode de production industrielle, acte la naissance d'un champ littéraire, et prend le parti de ceux qui « vivent pour écrire » face à la trahison de ceux qui « écrivent pour vivre¹⁶⁰ ».

5.3. D'une revue indépendante à l'autre : entre art social et culte du moi

Les tensions entre les deux premiers axes mentionnés, l'axe *esthétique* et l'axe *politique*, apparaissent nettement dans le paysage des revues qui font apparaître dans leur nom le qualificatif indépendant. Nous avons retenu deux périodiques intitulés *La Revue indépendante*, respectivement fondés en 1841 et en 1884, qui témoignent de conceptions de l'indépendance situées aux antipodes.

Ce choix n'est toutefois qu'un infime aperçu des usages de l'indépendance, tant elle occupe une place de choix dans le monde des périodiques. Son omniprésence n'a rien de surprenant en soi puisque l'*indépendance* est la vertu sur laquelle va reposer toute la presse avec plus ou moins de justesse dans les faits, mais qui désigne particulièrement alors un contre-pouvoir de tendance républicaine. Tel est le cas de *L'Indépendant* (des Pyrénées) fondé en 1846, autour de François Arago, par les Républicains catalans, les carlistes et les conservateurs dissidents, qui s'opposera avec virulence au *Journal des Pyrénées-Orientales*¹⁶¹.

La première de ces revues renvoie donc à l'axe politique de l'indépendance. Sous la direction de George Sand, Pierre Leroux et Louis Viardot, elle est née en 1841 du projet d'opposer un périodique socialiste et républicain à la libérale et monarchiste *Revue des Deux Mondes* de François Buloz. On doit aussi bien à George Sand le nom de la revue que des contributions visant à asseoir la notoriété de la publication¹⁶². Séduite et influencée par la pensée de Leroux, saint-simonien déçu

¹⁵⁹ « Intervention devant le tribunal correctionnel de Rouen », 22 octobre 1839, cité par Frédéric Pollaud-Dulian, « Balzac et la propriété littéraire », *L'Année balzacienne*, 4/1, 2003, pp. 197-223.

¹⁶⁰ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839.

¹⁶¹ Voir Gérard Bonet, *L'Indépendant des Pyrénées-Orientales. Un siècle d'histoire d'un quotidien, 1846-1950. L'entreprise, le journal, la politique*, Perpignan, Publications de l'Olivier, 2004.

¹⁶² Wladimir Karenine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres (1838-1848)*, t. III, Paris, Plon, 1912, p. 18.

ayant développé une philosophie à la croisée de la mystique et du socialisme, Sand souhaitait voir mieux diffusées les idées de son ami et guide spirituel. À cet égard, il s'agissait autant d'offrir une tribune idéologique au philosophe – faisant suite à ses publications antérieures, de la *Revue encyclopédique* à l'*Encyclopédie nouvelle*, coécrite avec Jean Raynaud sur le modèle de Diderot et d'Alembert – qu'une source de revenus à l'ouvrier typographe incapable de subvenir à ses besoins¹⁶³.

Si George Sand cherchait une alternative à la *Revue des Deux Mondes*, c'est aussi que Buloz avait par deux fois fait preuve de réticence à l'égard de ses manuscrits, conflit qui nous ramène toutefois encore à Pierre Leroux : remettant en question les privilèges de caste, *Le Compagnon du tour de France* et *Horace* étaient selon Buloz une application minutieuse et par conséquent intolérable du « communisme » de Leroux. Un avis partagé par Sainte-Beuve, défenseur de *La Revue des Deux Mondes* face à la *Revue indépendante* : « Quant à Mme Sand... sa *Revue* est un coup de tête ; le but est le communisme. Leroux en est le pape, ils sont déconsidérés en naissant, et n'en ont pas pour six mois¹⁶⁴. »

Les motivations qui président à la fondation de *La Revue indépendante* sont donc au moins doubles. Aux enjeux politiques se mêlent des enjeux à caractère plus personnel, et notamment financiers. Ce qui n'a pas échappé à un critique du *Semeur*, qui dénigre l'opération et qualifie Leroux de « prédicateur épuisé¹⁶⁵ », qui profiterait de l'opportunité pour publier des fonds de tiroir. *La Revue indépendante* s'ouvre, il est vrai, sur la reproduction, précédée d'un commentaire original, d'un texte critique intitulé « Comment les dogmes finissent », publié le 24 mai 1825 dans *Le Globe*. Ce journal littéraire, philosophique et politique fondé en 1824 par Pierre Leroux, auquel avait collaboré Louis Viardot, était entré en crise lors de la Révolution de juillet, qui avait vu bon nombre des rédacteurs rejoindre les rangs de la Monarchie. Le recyclage opéré par la *Revue indépendante* est donc autant une autocitation de la part de Leroux, fidèle aux principes qu'il défendait déjà sous la Restauration, qu'une critique en règle des traîtres, des « tombés » au sens avancé par les premiers chrétiens désignant ceux qui s'en retournaient à de « faux dieux » : « quelle distance nous sépare de ceux qui, il y a quinze ans, signaient ce symbole avec nous¹⁶⁶ ! ». La correspondance de Sand et Leroux montre d'ailleurs que l'opposition à la *Revue des Deux Mondes* est fortement politique :

¹⁶³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶⁴ *Correspondance de Sainte-Beuve avec M. et Mme Juste Olivier*, établie par Léon Séché, Paris, Mercure de France, 1841, p. 280.

¹⁶⁵ « Recueils périodiques. *La Revue indépendante* », *Le Semeur, journal religieux, politique, philosophique et littéraire*, vol. x, 1841, p. 366.

¹⁶⁶ *La Revue indépendante*, t. I, 1841, p. VII.

Avez-vous lu, dans le dernier numéro de cette Revue, une dénonciation en forme contre les idées qui se répandent aujourd'hui sous le nom de communisme, idées dont vous et moi sommes regardés comme des fauteurs, et avec raison ; car, chère amie, sans le savoir, vous êtes communiste et je suis communiste. [...] C'est le peuple ou quelques écrivains du peuple, qui ont trouvé ce nom de *communiste*. Ce mot fait fortune. Le communisme en France est l'analogue du *chartisme* en Angleterre. J'aimerais mieux *communismisme* qui exprime une doctrine sociale fondée sur la fraternité, mais le peuple qui va toujours au but pratique a préféré *communisme* pour exprimer une république où l'égalité régnerait. [...] Voyez donc l'intrigue de ce Buloz et le rôle qu'il se permet de vouloir vous imposer. Il fait dénoncer vos romans (*le Compagnon du tour de France* surtout, bien évidemment) et il vous amènerait, par des corrections et des mutilations, à pouvoir entrer dans son cadre moral et politique, dans sa Revue *vendue* [...]. Il y a longtemps que vous sentez comme moi votre position dans cette misérable boutique où se sont conclus tant de marchés ignobles et où la littérature s'est prostituée comme Buloz l'a voulu. Vous échappez à tous les soupçons par votre grandeur. Mais votre réputation de caractère y perd beaucoup. Cent fois j'ai entendu vos partisans de cœur déplorer votre participation à cette revue. C'est une question générale dans le public : comment George Sand écrit-elle dans la *Revue des Deux Mondes* ? [...] C'est donc un bien, suivant moi, que Buloz vous ait fait tant d'objections. Il s'agit maintenant de chercher le remède commercial.¹⁶⁷

Sans chercher à la théoriser, la revue préfère donc prouver son *indépendance* par l'exemple, celui de Leroux et de Viardot. Cette indépendance est avant tout politique et religieuse, la Monarchie et le Christianisme étant ces « vieux dogmes » jadis remis en cause, ce « ne subsiste que par la coutume¹⁶⁸ ». Ce n'est donc qu'indirectement que la *Revue indépendante* s'en prend à la *Revue des Deux Mondes*, mais les compromissions du *Globe* font si bien tache d'huile que la principale cible n'a pas échappé aux observateurs de l'époque, d'autant que George Sand avait intenté un procès retentissant à Buloz lors de son départ :

Outre les journaux politiques qui tous s'occupent de littérature, trois *Revues*, ou journaux littéraires proprement dits, se partagent le public parisien : la *Revue des Deux Mondes* ; la *Revue de Paris* qui est une espèce de succursale de la première ; enfin, la *Revue Indépendante* dont le titre même n'est pas sans hostilité envers la *Revue des Deux Mondes* parce qu'en politique celle-ci se rattache au pouvoir. Son fondateur et son propriétaire, M. Buloz, est [un h]omme habile, influent [...]. Mme Sand s'en est séparée hautement à la suite de difficultés qui amenèrent un procès perdu par M. Buloz. Elle est le principal soutien maintenant de la *Revue Indépendante*. Son roman de *Consuelo* [...] donna tout-à-coup à ce recueil un intérêt très général et très vif ; il le sauva même pour une bonne partie des lecteurs qui

¹⁶⁷ Cité par Wladimir Karenine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres (1838-1848)*, t. III, *op. cit.*, pp. 256-257.

¹⁶⁸ *La Revue indépendante*, t. I, 1841, p. X.

goûtaient infiniment moins les articles philosophiques, socialistes, et souvent bien longs, de l'autre rédacteur principal, de M. Pierre Leroux.¹⁶⁹

Mélange d'intérêts personnels et collectifs, d'idéologie et d'argent, d'esthétique et d'institutionnel, avec un ennemi précis et plus largement un système, *La Revue indépendante* illustre bien les potentialités de l'indépendance. Face à la *Revue des Deux Mondes*, le nom choisi permet avant tout de « déclarer » son indépendance vis-à-vis d'un organe dominant, mais plus largement aussi de l'institution littéraire dominante, du Pouvoir, et des liens existants entre les deux. Cette négativité est bien entendu critiquée par les détracteurs de la *Revue*, comme la plupart des entreprises « indépendantes » ultérieures :

Ce titre, dans l'intention des rédacteurs, contient une accusation et une menace contre les autres *Revues* existantes, et notamment contre la plus répandue d'entre elles, la *Revue de Deux Mondes*. [...] Remarquons, en passant, que déclarer cette intention sur son titre, et confesser, avec chaque nouveau cahier, qu'on ne doit son existence qu'à un besoin d'opposition, c'est faire honneur à la puissance à laquelle on s'oppose et se montrer soi-même dans une autre espèce de dépendance et de subordination.¹⁷⁰

Quelques décennies plus tard, une autre revue se présente au public en des termes apparemment semblables, *La Revue indépendante de littérature et d'art*. Fondée par Félix Fénéon en 1884, la revue est un haut-lieu du symbolisme. Elle compte parmi ses contributeurs Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Jean Moréas, Paul Verlaine, Jules Barbey d'Aurevilly, Joris-Karl Huysmans, Octave Maus ou encore Villiers de L'Isle Adam. L'ouverture au champ « artistique » mentionnée dès le titre est tout sauf un détail et témoigne de ce que, d'une revue à l'autre, le contexte a changé. Le projet de Fénéon est en effet indissociable des mutations du système de la peinture et des déclarations d'indépendance qui s'y sont multipliées. Sur le plan illustratif, elle peut ainsi compter sur des estampes de Paul Signac et de Camille Pissarro. La différence avec *La Revue indépendante* de Sand et Leroux est manifeste : ici, l'indépendance n'est plus ouvertement une affaire d'idéologie et de politique, bien que Signac ait de fortes sympathies pour l'anarchisme, avec tout ce que cela suppose en fait de rejet des institutions. Parmi celles-ci, la principale à être visée est l'État, et en particulier l'État normatif qui régent la pratique artistique. Car la revue est mise avant tout au service d'un projet artistique : grand ami de Signac, c'est en tant que défenseur des impressionnistes, des néo-impressionnistes et de leur « salon » que Fénéon porte *La Revue indépendante* sur les fonds baptismaux, dont l'appellation renvoie au nom que les peintres s'étaient attribué face à un Salon officiel jugé trop exclusif.

¹⁶⁹ Anonyme, « Chronique. Revue historique, scientifique et littéraire », *Revue suisse*, t. VI, 1843, pp. 51-52.

¹⁷⁰ « Recueils périodiques. *La Revue indépendante* », *Le Semeur*, art. cit., p. 366.

L'histoire de la *Revue indépendante* de Fénéon et de « l'indépendance » littéraire croise ainsi la route des arts plastiques, ce qui ne neutralise pas pour autant les luttes internes au milieu. La revue voit le jour en effet dans un contexte d'efflorescence de microstructures d'édition d'avant-garde (*Revue blanche* en 1887, *Mercure de France* en 1890, *NRF* en 1909) qui se développent en réaction à la montée en force de l'édition industrielle, de l'*establishment* et de ses appareils dont va rendre compte Fernand Divoire dans *Introduction à la stratégie littéraire* en 1912. C'est dans ce contexte que naît, en 1911, la Librairie de l'Art indépendant d'Edmond Bailly, éditeur des symbolistes et de la Société théosophique, où paraissent les essais en vers ou en prose de Paul Claudel, André Gide et Pierre Louÿs¹⁷¹. Un « art indépendant » qui renvoie lui aussi à une certaine idée du modernisme.

5.4. Les peintres contre le Salon officiel

Depuis le milieu du siècle, la saturation des circuits officiels de la peinture a suscité des actes de contestation à maintes reprises. La part croissante de prétendants à la carrière artistique entre mécaniquement en contradiction avec l'augmentation du nombre d'artistes refusés dans les lieux d'exposition officiels, engendrant une réflexion sur des modes alternatifs de diffusion. De la même manière que le monde des lettres, le monde des arts plastiques a ainsi connu une crise de souveraineté tout au long du XIX^e siècle, qui a autant mis à mal le système des Expositions universelles que du Salon officiel dont la gestion était confiée à l'Académie par l'État. On observe ainsi l'apparition d'un circuit alternatif de marchands dans les années 1860 avec la revue *Le Courrier artistique* de la Galerie Martinet (où expose Manet en 1862), puis les expositions dans le Nouveau Monde de Paul Durand-Ruel dès les années 1870¹⁷². Parallèlement à ces dispositifs portés par de nouveaux intermédiaires de la culture, des initiatives sont prises par les artistes eux-mêmes, à titre individuel ou collectif, qui vont avoir recours à la notion d'*indépendance*.

Le Pavillon du réalisme

Après David en 1799 ou Horace Vernet en 1822, Gustave Courbet joue ainsi la carte de la présentation personnelle de ses œuvres en 1855, suite au refus, dit-on,

¹⁷¹ Voir Frédéric Maget, *Edmond Bailly et la Librairie de l'Art indépendant (1889-1917)*, Mémoire de master 2, Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2006, et Denis Herlin, « Le cercle de l'Art indépendant », *Debussy, La musique et les arts*, catalogue de l'exposition Debussy du musée de l'Orangerie (22 février-11 juin 2012), Musée d'Orsay / Skira / Flammarion, 2012.

¹⁷² Dominique Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants. 1884-1914*, t. 1, A-D, Dijon, Éditions de l'Échelle de Jacob, 2003, p. 13.

d'*Un enterrement à Ornans* et de *L'Atelier du peintre* par le jury de l'Exposition universelle de Paris. C'est ce refus qui aurait conduit l'artiste à construire son « Pavillon du réalisme » afin d'exposer son travail en marge de l'événement international. Ces prises de distance individuelles ont souvent été appréciées sur un plan esthétique, faisant coïncider rupture institutionnelle (par le mode de diffusion) et défense d'une œuvre en avance sur son temps. Le caractère « incompris » des œuvres concernées doit néanmoins se trouver relativisé par l'esprit d'entreprise de la démarche. S'agissant de Courbet, il a pu être établi que le Pavillon du réalisme était un projet antérieur au refus du jury et que la motivation financière était aussi importante que la polémique esthétique¹⁷³. Ainsi, le modèle de Gustave Courbet, tel qu'il a été décrit par Patricia Mainardi, est celui, très direct, de l'*exhibition*, par opposition à l'*exposition* : nommé « Exhibition et vente », le Pavillon permettait autant de se détacher de l'aristocratie prônée par le Salon officiel que de l'essor économique dont les expositions universelles se faisaient alors le relais.

Le Salon des refusés

En 1863 est organisé un premier « Salon des refusés » en marge du Salon officiel, où est notamment exposé *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Ce lieu « alternatif » est réalisé à l'initiative de Napoléon III, et reste donc sous la tutelle de l'État qui y voyait une manière commode de satisfaire les artistes qui n'avaient pas été retenus par le Jury. Sans le vouloir, le Salon officiel engendre ce faisant sa propre contradiction, car le Salon des refusés met au jour l'existence d'un courant réaliste, comptant parmi ses représentants les membres de l'École des Batignolles (1863-1870), avec Manet, Renoir, Sisley, Degas et Pissaro. C'est dans ce cadre que germe l'idée d'une association d'artistes qui va se donner des objectifs professionnels comparables à ceux de la Société des Gens de Lettres dans un autre registre : mettre sur pied un marché parallèle permettant à la fois d'exposer et de vendre, qu'il s'agisse des galeries, boutiques de marchands et courtiers, de ventes publiques à la manière de l'Hôtel Drouot, ou de lieux associatifs gérés par les artistes¹⁷⁴.

Il n'est pas interdit de penser que l'esthétique « impressionniste » à laquelle ce mouvement va donner lieu soit « une des formes de projection de l'organisation coopérative » plutôt qu'elle ne la précède¹⁷⁵. Il n'empêche, c'est bien sous la forme d'un groupe esthétique que vont s'exprimer ces artistes refusés, à la fois en marge

¹⁷³ Patricia Mainardi, « Courbet's Exhibitionism », *Gazette des Beaux-Arts*, 118, p. 254.

¹⁷⁴ Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1986, 54, p. 92.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

des instances d'État et contre elles. Concrètement, le passage de l'individuel au collectif d'artistes est envisagé en 1867¹⁷⁶. Rejetés par le Salon, vingt-cinq artistes parmi lesquels Claude Monet, Frédéric Bazille, Camille Pissarro et Auguste Renoir adressent une pétition au surintendant des Beaux-Arts pour que soit mis sur pied un nouveau Salon des refusés. Sans même attendre la réponse (négative) des autorités, le groupe envisage une exposition sans lien avec les instances officielles. Frédéric Bazille s'en explique dans une lettre à sa mère, par laquelle il cherche à rassurer cette dernière au sujet de son avenir :

Mes tableaux sont refusés à l'exposition. Ne vous affligez pas trop de cela, cela n'a rien de décourageant, au contraire. Je partage ce sort avec tout ce qu'il y avait de bon au salon de cette année. On signe en ce moment une pétition pour demander une exposition des refusés, cette pétition est appuyée par tous les peintres de Paris qui ont quelque valeur. [...]

Nous avons donc résolu de louer chaque année un grand atelier où nous exposerons nos œuvres en aussi grand nombre que nous le voudrons. Nous inviterons les peintres qui nous plaisent à nous envoyer des tableaux. Courbet, Corot, Diaz, Daubigny et beaucoup d'autres que vous ne connaissez peut-être pas, nous ont promis d'envoyer des tableaux, et approuvent beaucoup notre idée. Avec ces gens-là, et Monet qui est plus fort qu'eux tous, nous sommes sûrs de réussir. Vous verrez qu'on parlera de nous. Si par hasard [sic] l'exposition des refusés était accordée nous ne ferions rien cette année, et notre cercle ne commencerait que l'année prochaine. J'en serais bien aise pour ma part. J'aurais le temps de faire à Montpellier deux ou trois tableaux importants. Ne vous effrayez pas, je vous assure que je suis fort raisonnable, nous avons certainement raison, ce n'est rien moins qu'une révolte de collégiens.¹⁷⁷

Cet embryon de réflexion porte sur la tenue durable (« chaque année »), dans un lieu choisi pour l'occasion (« un grand atelier »), d'une manifestation sans limite de nombre d'œuvres exposées (« en aussi grand nombre que nous le voudrons »). Il en va tout autrement des artistes exposés, puisque Bazille fait état des « peintres qui nous plaisent », témoignant de ce fait que le principe de sélection n'est pas remis en cause. Ce sont plutôt le contexte et le mode de sélection dont l'artiste entend se désolidariser lorsqu'il exprime à sa mère, ailleurs dans sa lettre, la vanité « de s'exposer à ces caprices d'administration, surtout quand on ne tient aucunement aux médailles et aux distributions de prix. » Cette exposition ne verra malheureusement pas le jour et Bazille, tué en 1870 lors de la Guerre franco-prussienne, n'aura pas la chance d'en voir l'accomplissement.

¹⁷⁶ Selon Dominique Lobstein dans sa monographie *Monet*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, « Pour la Peinture », 2002, p. 28.

¹⁷⁷ Lettre de Frédéric Bazille à sa mère, avril 1867, acquise, numérisée et retranscrite par le Musée Fabre de Montpellier.

La Société des « Impressionnistes »

En 1874, Monet, Pissarro, Renoir, Degas et d'autres artistes se réunissent et fondent la « Société Anonyme Coopérative d'artistes-peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes », à l'origine de l'impressionnisme et des salons qui en ont marqué l'émergence. La première exposition ouvre le 15 avril 1874 dans les ateliers du photographe Nadar. C'est cette exposition qui, sous la plume de Louis Leroy dans *Le Charivari* d'après *Impression Soleil Levant* de Monet, sera dite des « Impressionnistes », nom dont les principaux intéressés devront s'accommoder à défaut de l'avoir choisi. Car le véritable label que se sont donné les artistes, Degas en tête, est celui d'« Intransigeants » et plus encore d'« *Indépendants* »¹⁷⁸. Le terme apparaît ainsi dans une lettre de Berthe Morisot à sa sœur Edma du 10 mai 1874, qui fait office de bilan de la première manifestation du groupe :

Notre exposition des artistes indépendants se termine dans cinq jours. Déjà trois semaines... La foule n'était pas au rendez-vous. Enfin... une moyenne de cent visiteurs chaque jour qui venaient plus par curiosité que par goût réel pour notre peinture.

Je ne regrette pas d'avoir renoncé définitivement à me présenter au Salon officiel. L'académisme y règne toujours en maître. Les peintres avant-gardistes y sont ridiculisés chaque année. Avec ce jury de vieux tromblons !

Malgré mon insistance, notre ami Édouard Manet n'a pas souhaité se joindre à notre groupe. « La Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs... Berthe, ne fréquente pas ces marginaux, m'a-t-il dit d'un ton courroucé ! » Le lâche... Évidemment, il vient d'obtenir des médailles aux derniers Salons et ne veut pas se mettre mal avec un jury qui daigne enfin le considérer ! S'il continue à renier les peintres avant-gardistes, qui sont pourtant ses amis et dont il apprécie la peinture, je cesserai de poser pour lui ! L'amitié cela se mérite... Puvis de Chavannes aussi m'a déconseillé de participer à cette exposition. « Le public se fera une joie de ne pas venir, m'a-t-il lancé ! Cette « exhibition », comme il la nomme, sera un fiasco !

Sans entrer dans le détail des expositions suivantes, qui se tiendront dans des lieux aussi divers que des espaces loués ou la Galerie de Paul Durand-Ruel, plusieurs éléments méritent d'être soulignés. Concernant le nom tout d'abord, les artistes semblent hésiter entre la doctrine esthétique (que rend bien le nom d'« Exposition des *Impressionnistes* », donné à la troisième manifestation en 1877) et le positionnement institutionnel (« Exposition d'un groupe d'artistes *indépendants* », quatrième manifestation, en 1879). Cette seconde appellation a l'avantage d'embrasser des tendances esthétiques variées, sachant que le groupe est traversé par des crises récurrentes. Avec

¹⁷⁸ Sur cette préférence de Degas, voir P. A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, P. Brame et C.M. de Hauke aux Arts et métiers graphiques, 1947.

le temps, il apparaît de plus en plus nettement que le groupe court le risque de voler en éclats, certains peintres comme Monet, Manet, Renoir et Sisley finissant par être acceptés par le jury du Salon officiel. À ce titre, on pourrait considérer que les expositions successives du groupe, dont la huitième et dernière a lieu en 1886, se sont montrées payantes.

La structure établie en 1874 est avant tout « une réunion d'artistes voulant montrer leur indépendance¹⁷⁹ ». Elle s'inscrit dans la mouvance de sociétés (sociétés d'amateurs, associations de charité, sociétés d'artistes et de marchands) qui cherchaient elles aussi à compléter l'offre aux mains des instances officielles en organisant elles-mêmes des expositions¹⁸⁰. La principale innovation de la Société de 1874 réside dans le fait d'instituer un mouvement indépendant d'artistes, et seulement d'artistes. En revanche, elle n'est pas la première à en avoir milité en faveur de leur indépendance. Fondée en 1862 avec le marchand Louis Martinet, la Société nationale des Beaux-Arts en appelait déjà dans le catalogue de son exposition tenue en 1864 à « rendre l'art *indépendant* et apprendre aux artistes à faire eux-mêmes leurs affaires ». Cette idée qui fait son chemin dans le monde artistique, on la retrouve aussi, tout juste un an avant la naissance de la Société Anonyme Coopérative, dans un article de l'écrivain-journaliste Paul Alexis rendant compte du deuxième Salon des Refusés :

Eh bien ! ce fait périodique, annuel, éternel, le mécontentement, – je m'en empare. Trois ou quatre mille artistes, à l'heure qu'il est, à Paris, rongant solitairement leur fureur chacun dans sa coterie, amis se rencontrant dans une exaspération commune, voilà une force sans doute. Cette force, faite de tant de mouvements épars, j'essaie aujourd'hui de la concentrer et de l'utiliser. M'adressant donc à tous les artistes, refusés ou non, je viens leur dire : vous voilà mécontents cette année ou exposés à l'être une autre fois. Mais le jury est innocent, parce qu'en matière d'art, tout jury ne pourra jamais être qu'inconscient et aveugle. Au lieu de crier contre lui, – ce qui ne sert à rien, – soyez pratiques : supprimez-le. – Mais comment se passer du jury ? Faudrait-il aussi se passer de l'État et de sa protection ? Nous,

¹⁷⁹ Dominique Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants. 1884-1914*, t. I, op. cit., p. 16.

¹⁸⁰ Selon Jean-Paul Bouillon, on peut distinguer quatre types de sociétés : 1) les *sociétés d'amateurs*, sur le modèle de la Société des Amis des Arts (1790), fondées sur la souscription, les achats et loteries lors d'expositions annuelles ; visant à pallier les manques de l'État, ces sociétés seront surtout pertinentes en Province dès le milieu du XIX^e siècle ; 2) les *associations de charité* : la Fondation du Baron Taylor (1844) en particulier, organisatrice elle aussi d'expositions et regroupant 3000 artistes payant une cotisation modeste au milieu du siècle ; 3) les associations d'artistes et de marchands avec la Société nationale des Beaux-Arts (1862, autour du marchand Louis Martinet) et la Société des Aquafortistes (1862, autour du marchand-éditeur Alfred Cadard et de l'imprimeur Auguste Delâtre) ; 4) les sociétés d'artistes, dont celle de 1874 donne le coup d'envoi. Voir Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *art. cit.*, pp. 92-95.

artistes, pourrions-nous prétendre jamais nous exposer nous-mêmes ? – Pourquoi pas ? Associez-vous.¹⁸¹

Le Groupe des Artistes indépendants

Cette focalisation sur le jury et sur son éventuelle suppression est à l'origine même de tensions, pour ne pas dire d'une concurrence, entre des tenants de l'indépendance. Un « Groupe des Artistes indépendants » se donne en effet pour projet de supprimer toute forme de jury. La démarche fait exploser l'exigence esthétique qui était de mise, et il n'est plus question de compter uniquement sur les forces vives de l'impressionnisme. Son apparition s'explique par la conjonction de deux facteurs au moins : non seulement l'arrêt des précédents Salons des indépendants, mais également le retrait de l'État du Salon officiel. En 1883 en effet, face aux critiques, l'État abandonne la partie malgré de nombreuses tentatives de renouvellement du fonctionnement de la sélection. Le sous-secrétaire d'État Edmond Turquet décide que l'État n'interviendra désormais plus qu'indirectement, par le biais d'une « Société des Artistes Français », en mettant juste à disposition un local pour une Exposition triennale, qui n'aura lieu qu'une seule fois, en 1883.

À la différence des impressionnistes, les peintres et sculpteurs réunis pour fonder leur Groupe bénéficient directement d'une certaine reconnaissance des pouvoirs publics. Alors que les premiers indépendants devaient passer année après année de lieu en lieu, le Groupe des Artistes indépendants adresse d'emblée une demande à la Ville de Paris afin d'obtenir un espace d'exposition et l'obtient, dans la cour du Carrousel, près de l'actuel Pavillon de Flore du Louvre. Ces relations témoignent d'une certaine forme d'institutionnalisation de l'indépendance, et dans une certaine mesure de récupération du concept par les promoteurs de cette association, le caractère subversif de l'opération se trouvant considérablement diminué. Quant au mode de recrutement, celui-ci bascule également dans une autre logique puisque les candidats doivent verser une cotisation avant que leurs œuvres ne soient examinées par une commission. Cette commission se veut par définition très ouverte, puisque ne sont refusées que les œuvres risquant de compromettre le succès de l'exposition. Ces critères ne sont manifestement pas à la hauteur des espérances si l'on en croit le critique Alfred de Lostalot qui, dans la *Chronique des Arts* du 24 mai 1884, disqualifie l'opération :

Cette exposition prouve une fois de plus que l'indépendance ne donne pas le talent. Et puis, quelle dépendance retient donc aujourd'hui les artistes, et pousse certains d'entre eux à se donner des airs de révoltés ? Est-ce que les portes du palais des Champs-Élysées ne sont pas largement ouvertes, trop largement même à considérer les seuls intérêts de l'Art ? Nous manquerions à nos devoirs si nous encourageons

¹⁸¹ Paul Alexis, « Paris qui travaille », *L'Avenir national*, 5 mai 1873.

les peintres à persévérer dans le système des propagandes à outrance qu'ils ont adopté depuis quelques temps. On abuse des expositions, de la réclame. La corde est tellement tendue qu'elle finira par casser ; le public ne sachant plus auquel entendre, se désintéressera de la peinture, et alors les artistes auront le loisir de calculer ce que leur coûte « l'indépendance » ?

L'éditorialiste de *L'Illustration*, le 17 mai, disserte lui aussi sur le bien-fondé de ce nom d'indépendants, qui chercherait à magnifier une situation peu avantageuse : « Plusieurs sont indépendants malgré eux puisqu'ils ont commencé par se mettre sous la dépendance du Jury. Ils sont indépendants, je le veux bien, mais ils sont surtout vexés. Refusés eût été plus crâne et plus net. » Or le mot est entré dans les mœurs comme va l'attester la création d'une nouvelle société.

La Société des Artistes indépendants

Suite à des malversations financières au sein du Groupe, une « Société des Artistes indépendants » voit le jour, dont le Salon va se tenir annuellement de 1884 à 1914 et dont le programme est lui aussi en rupture avec le système de cooptation des impressionnistes : « La Société des “Artistes indépendants”, basée sur la suppression du jury d'admission, a pour but de permettre aux artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public¹⁸². » Elle obtient pour sa part le Pavillon de la Ville aux Champs-Élysées, construit pour l'Exposition universelle de 1878, et annonce qu'elle versera ses bénéfices à la Ville en faveur des familles des victimes du choléra, en plus de faire don de quarante cartes d'entrée à l'exposition à des instituteurs parisiens et à leurs classes. Ces actions vertueuses ne suffisent pas à calmer la critique qui s'en prend encore à cette prétendue indépendance, à l'image de Gustave Geoffroy dans *La Justice* 17 décembre 1884 :

Et d'abord, Indépendants de quoi ? C'est bien la peine de prendre pour enseigne la qualification arborée par Degas, Mlle Cassat, Raffaëlli, Pissarro et leurs amis ; c'est bien la peine de rompre avec les artistes qui acceptent un local de l'État pour exposer la série de poncifs tableaux qu'on peut voir en ce moment au pavillon prêté – à défaut de l'État – par la Ville de Paris.

Le Salon de la Société des Artistes indépendants est rapidement intégré aux événements culturels qui scandent l'année parisienne et voit grandir chaque année le nombre d'artistes qu'elle expose, passant de 144 à 1320 entre 1888 et 1914. Aussi critiquée qu'elle soit par une partie de l'opinion, elle ouvre la voie à une pluralité de manifestations qui, à défaut d'anéantir toute forme de sélection et de jugement sur l'art, sont parvenus à les décentraliser. Ainsi du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (né de la scission avec la Société des Artistes français en 1890), des

¹⁸² Dominique Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants. 1884-1914*, t. I, op. cit., p. 23.

expositions rosicruciennes entre 1892 et 1897 (sous l'autorité du Sâr Joséphin Pélandan) ou encore du Salon d'automne (dès 1903, par l'architecte Frantz Jourdain, où aura lieu le « scandale » des Fauves en 1905).

Il convient aussi de se représenter que le « Salon des Artistes indépendants » n'est pas le lieu du tout-venant, d'un art dégradé qui friserait avec l'amateurisme. Présidé à ses débuts par Paul Signac, espace de prédilection des néo-impressionnistes (Pissarro, Seurat, Dubois-Pillet) qui accueillera également les cubistes (Jean Metzinger, Georges Braque, Fernand Léger) le salon de 1884 est celui qu'accompagne la création de *La Revue indépendante* de Félix Fénéon. Avant d'être l'expression d'un populisme artistique, la Société des Artistes Indépendants repose encore, dans ces années-là, sur une aspiration à la rébellion des artistes modernes contre l'académisme, en rupture avec les normes de l'art officiel. L'indépendance, en la matière, a bien trait au droit d'exercer son art en autonomie. Mais cette indépendance ne peut faire l'impasse sur un impératif de professionnalisation, dès lors que la subsistance des artistes dépend des ventes et du jugement du public.

Indépendance et avant-garde

Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, le qualificatif *indépendant* reste actif dans le monde de la peinture, mais le modèle a bougé. Les manifestations indépendantes se sont inscrites dans le paysage artistique français, institutionnalisation que les diverses anthologies et histoires de « l'art indépendant » qui paraissent viendront renforcer¹⁸³. Au rang des événements qui témoignent de celui-ci n'a pas dit son dernier mot, il faut citer le fait que Marcel Duchamp décide d'exporter les principes de la Société des Artistes indépendants aux États-Unis, donnant lieu à la création de la *Society of Independent Artists*. Sa première exposition, en 1917, fera date avec la célèbre *Fontaine* de R. Mutt alias Marcel Duchamp. La démarche est en tout point conforme à l'esprit des Salons des Artistes indépendants, puisque la raison d'être de la *Society of Independent Artists* est la suivante : « *holding exhibitions in which all artists may participate independently of the decisions of juries*¹⁸⁴ ». Cas intéressant de transposition du concept d'indépendance d'un continent à l'autre, la « société » revendique fièrement ses origines françaises :

¹⁸³ Entre autres : Gustave Coquiott, *Les Indépendants. 1884-1920*, Paris, Librairie Ollendorff, 1921 ; *Anthologie des Indépendants* (Association des littérateurs indépendants, Éditions de la Revue des Indépendants, 1920) ; *Trente ans d'art indépendant de la Société des Artistes indépendants* (Société des Artistes indépendants, 1926) *18 peintres indépendants* (Georges Turpin, éditions Georges Girard, 1931).

¹⁸⁴ Voir le catalogue officiel de l'Exposition : The Society of Independent Artists, Inc., « *Foreword* », dans *Catalogue of the First Annual Exhibition of The Society of Independent Artists, Grand Central Palace, From April 10th to May 6th, 1917*, non paginé.

The program of the Society of Independent Artists, which is practically self-explanatory, has been taken over from the Société des Artistes Indépendants of Paris. The latter Society, whose salon is the second oldest in France, has done more for the advance of French art than any other institution of its period.

Le modèle en est donc bien le Salon de 1884 (« *No jury, no prizes* »). L'absence de jury y est présentée comme une ouverture à toutes les tendances artistiques, en vue d'offrir un vaste panorama de l'art contemporain au public tandis que l'absence de prix entend établir le public en « *final judge* » par l'acte d'achat – la majorité des œuvres présentées au Salon de 1917, selon un classement alphabétique afin d'éviter toute hiérarchie, sont effectivement en vente.

On ne peut ignorer dans le même temps que l'âge d'or des indépendants semble appartenir à un autre âge. La peur du déclassement se lit notamment chez Camille Mauclair, dans un essai daté de 1919, *L'Art indépendant français sous la Troisième République (peinture, lettres, musique)*. Indépendant de cœur, ce collaborateur de *La Revue indépendante* sent que le modernisme est remis en question par les avant-gardes. Leur apparition lui sert de prétexte pour rappeler les valeurs fondamentales et originelles des « indépendants » :

J'entends par « indépendants » les mouvements qui sont nés et se sont développés en dehors de l'enseignement officiel des écoles et des académies, en marge des idées conventionnelles, dans l'indifférence ou l'hostilité de la presse et du grand public, par la volonté de quelques personnalités originales ne tenant leur mandat que d'elles-mêmes, n'attendant et ne recevant aucune faveur de l'État, se soustrayant au contrôle et au caprice de la mode et ne se préoccupant nullement du succès d'argent.¹⁸⁵

Autre valeur, et non des moindres aux yeux de Mauclair puisqu'il en fait le principe essentiel des indépendants : l'individualisme, ou « le désir d'échapper à l'esprit de hiérarchie et de carrière, et de donner à l'originalité personnelle toute la licence possible¹⁸⁶ ». Mais cet individualisme sommé de répondre au bourgeois « ignare » et au marchand de tableaux¹⁸⁷, est aussi selon lui ce qui aurait précipité la chute de ces courants indépendants :

L'individualisme sans critérium est un anarchisme indéfini. Cet anarchisme a été juste, sincère et profitable. Mais, comme tout anarchisme, il s'est résorbé en lui-même, après avoir achevé son œuvre de libération des formules usées et d'excitation à en susciter de neuves : à la veille de la guerre, il était en pleine dissociation, et nos artistes « d'avant-garde » n'étaient que l'avant-garde d'une armée qui n'existait pas. Ils ne précédaient et n'entraînaient rien. Chacun ne prouvait que soi-même.

¹⁸⁵ Camille Mauclair, *L'Art indépendant français sous la Troisième République (peinture, lettres, musique)*, Paris, La Renaissance du Livre, 1919, p. XII.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. XIII.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 40

Le gros de l'armée, c'est-à-dire un corps de doctrines émanant d'une conception générale du génie français, n'était rassemblé nulle part : l'individualisme intransigeant croyait suffire.¹⁸⁸

Cette avant-garde qu'évoque Mauclair n'a pas grand-chose à voir avec celles qui se mettent en place à la même époque. Ses modèles sont l'impressionnisme, le symbolisme, le wagnérisme, la prosodie vers-libriste, le debussysme, mais le cubisme et le futurisme ne sont pour lui plus de la peinture¹⁸⁹. À la décharge de Mauclair, il faut reconnaître que les avant-gardes ne sont pas particulièrement tendres avec ses modèles de prédilection. Opposés tant à l'académisme qu'au modernisme, les mouvements nés au XX^e siècle dans le sillage du futurisme et du dadaïsme contredisent tous les principes de l'Art indépendant.

La volonté de réconcilier l'art et le monde social, le rejet de l'individualisme créateur, l'effacement de soi dans la codification d'une écriture collective, ne leur permettent pas de se reconnaître dans une indépendance associée aux tenants de « l'art pur ». Mais les avant-gardes ne tournent pas pour autant le dos à l'indépendance. Il en va plutôt d'un changement de paradigme, qui semble renouer avec la tradition de l'indépendance politique. Une prise de position tardive d'André Breton précisera les liens entre avant-garde, surréaliste en l'occurrence, et revendication d'indépendance. Il s'agit du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, signé à Mexico le 25 juillet 1938 par André Breton et le peintre Diego Rivera, mais rédigé par Breton avec le concours de Léon Trotski. Le manifeste est une réaction à l'asservissement de l'œuvre d'art et de l'artiste dans le dispositif d'Hitler et de Staline. Non seulement ces systèmes ont entrepris d'évincer les tenants de la liberté, mais ils ont aussi réduit les artistes en « valets du régime ». Cette emprise est en contradiction avec les aspirations initiales du surréalisme qui, malgré sa mise au service de la révolution tant littéraire que politique et comme l'indiquent ses relations compliquées avec le Parti communiste, n'entend pas devenir un « art officiel ».

Le manifeste de 1938 doit redéfinir le surréalisme et lever un certain nombre d'ambiguïtés. Art révolutionnaire, le surréalisme le restera : « L'art véritable », peut-on lire, doit « aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société », ne pas adhérer à la peur du « philistin conservateur et effrayé, s'accrochant aux vestiges du passé "démocratique" ». Et comme si aucun autre terme ne pouvait mieux marquer le retour aux sources, cet art révolutionnaire sera *indépendant*. Une *indépendance* qui n'aura que faire de l'art pur, de la singularité de l'artiste, et ambitionnera de renouer avec ses fondements politiques en réaffirmant d'une part sa distance au pouvoir et en se fondant d'autre part dans le collectif :

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 35-37

Des milliers et des milliers de penseurs et d'artistes isolés, dont la voix est couverte par le tumulte odieux des falsificateurs enrégimentés, sont actuellement dispersés dans le monde. De nombreuses petites revues locales tentent de grouper autour d'elles des forces jeunes, qui cherchent des voies nouvelles, et non des subventions. Toute tendance progressive en art est flétrie par le fascisme comme une dégénérescence. Toute création libre est déclarée fasciste par les stalinistes. L'art révolutionnaire indépendant doit se rassembler pour la lutte contre les persécutions réactionnaires et proclamer hautement son droit à l'existence. Un tel rassemblement est le but de la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.) que nous jugeons nécessaire de créer.¹⁹⁰

6. L'indépendance en régime industriel

Dans le monde culturel du XIX^e siècle, l'indépendance est d'abord une affaire de *créateurs*. Même si elle permet de qualifier des supports tels que des revues ou des titres de presse, elle désigne en particulier des mouvements d'artistes en révolte à la fois contre l'État et un *establishment*, les deux étant généralement liés. Au siècle suivant, la notion d'indépendance se met à désigner prioritairement une autre catégorie d'acteurs : celle des médiateurs. Cet usage n'annule pas le précédent, d'autant que de nombreux artistes vont s'impliquer, plus encore que les impressionnistes et leurs émules, dans la production et la diffusion de leurs œuvres.

L'environnement des artistes et médiateurs doit s'appréhender à la lumière d'un nouveau régime, qui est moins celui des institutions culturelles traditionnelles que celui des industries culturelles. La principale différence se situe dans le fait que l'espace de production des artistes existe désormais à l'état de marché à part entière. C'est dans ce cadre neuf que l'indépendance accède à d'autres acceptions et usages, auxquels feront abondamment appel les éditeurs de livres et les intermédiaires des autres secteurs culturels.

6.1. L'indépendance structurelle et l'antitrust

Pour comprendre le passage des différentes modalités de l'indépendance des artistes au XIX^e siècle à celles de « structures », un chaînon manquant doit être ajouté à l'inventaire des paradigmes indépendants que nous avons abordés jusqu'à présent. Celui-ci vient compléter l'ensemble formé par l'indépendance politico-territoriale, l'indépendance individuelle et l'indépendance culturelle, et consiste pour sa part en une indépendance structurelle, envisagée dans une perspective économique.

Cet univers de sens pointe vers certaines entreprises, qu'elles soient culturelles ou non, en fonction de leur position au sein d'un marché. Il s'agit des structures qui existent dans un état plus ou moins « isolé », non inféodées à un groupe, apparues

¹⁹⁰ André Breton et Diego Rivera, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, Mexico, 25 juillet 1938, p. 4.

comme telles avec le développement des *trusts* au XIX^e siècle en Angleterre et aux États-Unis. Le terme s'implante dans le monde industriel pour désigner les entreprises se développant en marge des structures à visée monopolistique à l'image des empires de John Davison Rockefeller pour le pétrole ou d'Andrew Carnegie pour l'acier. Dans les actualités comme dans la littérature législative de l'époque, c'est incontestablement le mot qui s'impose. Il dépasse l'espace anglo-saxon comme l'atteste entre autres un essai de Paul de Rousiers, *Les Industries monopolisées (trusts) aux États-Unis* publié en 1898 chez Armand Colin. La constellation d'entreprises qui gravitent autour des *trusts* y prend systématiquement le nom d'*indépendants*.

Cet axe ne nécessite pas nécessairement une intériorisation de la part de ses agents : à la différence de l'indépendance territoriale et de l'indépendance individuelle, l'indépendance structurelle peut exister à l'état brut, sans réflexivité ni revendication. Elle constitue dans ce cas une indépendance *de fait*, par défaut, ne faisant pas l'objet d'un combat – contrairement à la constitution d'un *trust*, d'un *cartel* ou d'un *consortium*, qui est un processus actif. Ce rapport à l'indépendance structurelle n'a toutefois rien d'une fatalité en dépit de son contexte industriel. Le droit de la concurrence, les lois *antitrust* dialoguent précisément avec les stratégies des acteurs indépendants face à des acteurs dominants. Ces indépendants se réfèrent à un imaginaire politique ou individualiste, ce qui les met en situation de renouer avec les valeurs fondamentales de l'indépendance.

Il faut bien se garder de confondre l'indépendance structurelle avec un autre usage de l'indépendance, relatif au travailleur « non-salarié ». L'indépendance correspond sous cet angle, d'un point de vue juridico-administratif, à un statut professionnel : la condition du travailleur isolé et libre de fixer la nature et le montant de sa rémunération en échange d'un travail ou d'un service. Ni employeurs ni employés, ces travailleurs sont loin de constituer une population homogène. On y retrouve aussi bien les *agriculteurs* que les *professions libérales* (médecins, juristes, architectes, comptables) et les *patrons de l'industrie et du commerce* (en ce y compris les artisans)¹⁹¹. Ce groupe a pris de l'importance dans le monde de l'édition où il n'est pas rare de lire, sur une carte de visite, la formule « éditeur indépendant ». Cette fonction n'a strictement rien à voir avec une quelconque affiliation philosophique ou politique, pas plus qu'avec un positionnement volontaire à l'ombre des monopoles. La profession d'éditeur indépendant est en partie le reflet de la précarisation suscitée par les pratiques managériales au sein de l'industrie éditoriale, voulant que les maisons cherchent à réduire le nombre de salariés. Chargé de projets allant de la relecture et la mise en page – fonctions sous-traitées de longue date – à la réalisation complète

¹⁹¹ Voir François Gresle, « L'indépendance professionnelle. Actualité et portée du concept dans le cas français », *Revue française de sociologie*, 22/4, 1981, p. 487.

d'un livre, tel indépendant, sédentaire ou nomade, comptera parmi ses clients une ou plusieurs maisons d'édition.

6.2. Indépendance et industries culturelles

Bien qu'elles disposent de caractéristiques propres qui ne permettent pas de les rabattre sur le paradigme de l'indépendance structurelle au sens strict, les industries culturelles qui se développent au XX^e siècle sont redevables de ce modèle. Le volet économique des entreprises culturelles joue un rôle trop important dans leur mode de fonctionnement pour ne voir en elles, dans les débats qui les traverseront au sujet de l'indépendance, que des héritières des combats menés par les écrivains et les peintres. Elles ne sont cependant pas détachées du paradigme de l'indépendance culturelle, puisque leurs activités se concentrent au carrefour de l'économie et de la culture.

Une sécession industrielle

Les travaux relatifs à l'indépendance dans le domaine cinématographique ou musical ont tendance à assimiler le cinéma indépendant et la musique indépendante à des courants relativement identifiés. Le cinéma indépendant se confondrait ainsi avec le cinéma « new-yorkais », par opposition au cinéma hollywoodien, tandis que le rock indépendant (Indie Rock) et la pop indépendante (Indie Pop) marqueraient l'avènement de la musique indépendante.

S'ils se sont effectivement imposés dans l'imaginaire collectif, ces courants ne sont pas les premiers avatars de l'indépendance dans leurs champs respectifs. Dans le cas de l'industrie cinématographique, ce n'est d'ailleurs pas la côte Est, mais la côte Ouest que choisissent les premiers indépendants. Au début du XX^e siècle, le brevet sur le kinétoscope de Thomas Edison est exploité par un *trust*, la Motion Picture Patent Company. Les producteurs qui souhaitent recourir aux brevets d'Edison doivent souscrire une licence, ce dont s'assure avec une main de fer la General Film Company. C'est notamment pour fuir ce système captif et sans perspectives que les indépendants partent s'installer sur la côte Ouest, où le monopole d'Edison n'est pas en application¹⁹². Le premier producteur à avoir été qualifié d'indépendant serait ainsi Adolph Zukor, dans les années 1910, qui donnera naissance à Paramount Pictures¹⁹³. Mais la sécession donne lieu à une autre sécession. La politique de studios de ces indépendants donne le coup d'envoi à une industrie à part entière, régie

¹⁹² Allen J. Scott, « Origins and Growth of the Hollywood Motion-Picture Industry : The First Three Decades », dans Pontus Braunerhjelm et Maryann P. Feldman (dir.), *Cluster Genesis : Technology-Based Industrial Development*, Oxford University Press, 2006.

¹⁹³ Michael Z. Newman, *Indie : an american film culture*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 24.

par une poignée de *majors* : Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Walt Disney Pictures, Warner Bros et Twentieth Century Fox. Leur tendance hégémonique engendre à son tour un nouvel essor d'artistes et de producteurs d'indépendants qui se doteront de leurs propres instances de représentation telles que la United Artists (1919), la Society of Independent Motion Picture Producers (1941) ou le Sundance Institute (1981) et son célèbre festival.

Un même mouvement de balancier est tôt à l'œuvre dans l'industrie musicale, où l'on observe une mainmise de producteurs d'équipements : la Edison Speaking Phonograph Company (de Thomas Edison) et la Volta Graphophone Company (de Graham Bell) commercialisent leurs brevets, auxquels se rallient des sociétés telles que la Deutsche Grammophon, Columbia ou Pathé Frères¹⁹⁴. Des labels indépendants se développent pour accompagner des courants émergents dans le domaine de la musique populaire par vagues successives : création de Okeh Records en 1918 (blues), de Chess Records en 1951 (rock'n roll) ou encore de Island Records en 1962 (reggae), labels qui finissent souvent par être absorbés par les majors lorsque leurs innovations commencent à toucher un public plus vaste.

Toutes les industries culturelles semblent ainsi avoir rapidement recours à la notion pour rendre compte des tensions qui les traversent. Un indicateur qui confirme le pouvoir structurant de l'*indépendance* jusqu'à nos jours est la rapidité avec laquelle la notion s'est installée dans l'industrie du jeu vidéo, d'apparition plus récente que les autres – les années 1970 pour ce qui est d'une commercialisation auprès du grand public. Selon Bounthavy Suvilay¹⁹⁵, on a vu se cristalliser dans les années 1990 et 2000 l'appellation d'*indépendant* pour désigner tantôt des éditeurs (Activision, Electronic Arts, Ubisoft) non inclus dans les grandes firmes productrices de consoles (Sega, Nintendo, Sony, Microsoft), tantôt des studios de création qui confient la distribution de leurs jeux à des éditeurs tout en gardant la main sur leurs droits. Au cours de la décennie suivante, l'évolution de la politique des fabricants de consoles, mais aussi l'apparition de nouveaux supports (tablettes, smartphones) et le développement de plateformes de distribution de jeux vidéo en ligne ont favorisé la création et la percée de jeux réalisés par des micro-studios, voire des concepteurs isolés (à l'image du développeur Markus Persson, créateur de Minecraft qui sera racheté par Microsoft). Ceux-ci se sont réclamés de l'indépendance comme leurs prédécesseurs, étendant ainsi la portée de la notion.

¹⁹⁴ Charlotte Dudignac et François Mauger, *La Musique assiégée. D'une industrie en crise à la musique équitable*, Paris, L'Échappée, 2008, pp. 23-24.

¹⁹⁵ Bounthavy Suvilay, *Indie Games. Histoire, Artwork, Sound Design des jeux vidéo indépendants*, Paris, Bragelonne, 2018.

Des conditions de production à la production

De même que l'*indépendance* désignait dans la mouvance des impressionnistes des artistes créant leur propre filière alternative (*indépendants du système académique*), des représentants d'une esthétique (*indépendants au sens d'impressionnistes*) voire la production elle-même (*l'art indépendant*), l'indépendance ne s'applique pas seulement, dans les industries culturelles, à des entreprises de l'infrastructure commerciale. Il apparaît en effet que la création de structures indépendantes peut correspondre à une montée en force des artistes dans le processus de production. La Nouvelle Vague en France dans les années 1950 ou le Nouvel Hollywood dès la fin des années 1960 reposent sur la production et la distribution de films à petit budget qui explorent des thèmes ignorés par les grands studios et s'éloignent, autant par volonté que par la force des choses, des contraintes imposées par la sophistication des procédés techniques¹⁹⁶. On observe ainsi une corrélation entre les conditions et moyens de production d'une part et les modalités de la création de l'autre.

Le *cinéma indépendant* se définit ainsi en fonction de critères institutionnels et économiques, mais aussi en tant que pratique spécifique¹⁹⁷. Le champ couvert par la notion ne s'arrête toutefois pas là, puisqu'une esthétique associée à un genre finit en quelque sorte par acquérir sa propre autonomie. Ce glissement est pleinement réalisé dans le cas de l'Indie Rock, premier genre musical selon David Hesmondalgh à prendre le nom d'*indépendant* (aux côtés de *college* et *alternative*) et à découler d'une certaine forme d'organisation des conditions de production¹⁹⁸. Mais le genre tend à se détacher de ces dernières avec le temps, donnant lieu à de nombreuses discussions sur le fait de savoir si un genre dit indépendant ne peut l'être qu'à la condition d'être produit par des structures elles-mêmes indépendantes. Un genre comme l'Indie Rock se définit ainsi en termes de propriétés formelles ou contextuelles comme un ancrage local et décentralisé, un son brut, une « sublimation de l'identité de l'artiste par le recours récurrent à un double », un rapport entier à l'album ou encore un état d'esprit¹⁹⁹. De même, c'est autour de l'idée, très vague au demeurant, d'authenticité que

¹⁹⁶ Yannis Tzioumakis, *American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, 2017, p. 158.

¹⁹⁷ Anne Hurault-Paupe et Céline Murillo, « Introduction », *Revue française d'études américaines*, 136/2, « Et le cinéma indépendant ? », 2013, pp. 3-14.

¹⁹⁸ David Hesmondalgh, « Indie : The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre », *Cultural Studies*, 13/1, p. 35. Voir aussi Holly Kruse, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, New York, Peter Lang, 2003, pp. 6-13.

¹⁹⁹ J. Ryan Hibbett, « Qu'est-ce que l'Indie rock ? », dans Olivier Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, « ICCA », 2017, pp. 38-39.

se construit en partie l'Indie Pop²⁰⁰. Or ces caractéristiques sont susceptibles de se réaliser en dehors du cadre de structures de production indépendantes et d'essaimer vers des régions plus instituées des industries culturelles concernées.

Ces hésitations sont dues à différents facteurs, le premier étant la tendance des acteurs dominants à s'illustrer à leur tour dans les formes promues par les acteurs indépendants, quand elles n'absorbent pas des acteurs eux-mêmes. Les groupes entretiennent ainsi des rapports ambivalents avec le monde de l'indépendance, comme on en témoigne par exemple le rachat de Miramax par Disney en 1993, ou la création de structures de distribution « indépendantes » par Fox Searchlight²⁰¹. Mais ce brouillage des frontières n'est pas seulement le fait des acteurs dominants. Parmi les indépendants naissants ou en voie de professionnalisation, beaucoup cherchent à nouer des partenariats avec les *majors*. Tel est par exemple le cas des labels Creation (1983) et One Little Indian (1985) qui, dans les années 1990, ont semblé contredire les idéaux d'un corps de producteurs parfaitement indépendants et de l'ethos punk qui était le leur aux commencements²⁰². Cette institutionnalisation de l'*indépendance*, comme on le verra dans l'industrie du livre, est ce qui confère son dynamisme à la notion et l'inscrit dans un mouvement, dans une tension perpétuelle entre les forces institutantes et instituées d'une institution.

²⁰⁰ Emily I. Dolan, « “This little ukulele tells the truth” : Indie pop and kitsch authenticity », *Popular Music*, 29/3, 2010, pp. 457-469.

²⁰¹ Michael Z. Newman, « Généalogie d'une catégorie zombie. Des médias de masse à la culture *mainstream* aux États-Unis », dans Olivier Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendance*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰² David Hesmondhalgh, « Indie : The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre », *art. cit.*, pp. 53-55.

Chapitre 2

Le mot et la chose : les avatars de l'indépendance éditoriale à travers le temps

La généalogie de l'indépendance établie dans le premier chapitre a permis de distinguer, dans une perspective diachronique, les principaux champs d'application ou paradigmes de la notion. Au départ des tensions constatées entre l'indépendance revendiquée dès le XVIII^e siècle au niveau géopolitique et l'indépendance individuelle, l'accent a été mis sur l'essor du terme dans les institutions artistiques afin de qualifier, dès le XIX^e siècle, un secteur artistique, la corporation des artistes, tel ou tel groupe d'artistes, tel ou tel artiste, voire la production artistique elle-même. Cette analyse a fait apparaître des conceptions antagonistes de l'indépendance artistique, suivant que l'autonomisation à laquelle elle se réfère porte préférentiellement sur : *a)* la professionnalisation (*axe économique-professionnel*) ; *b)* l'exercice d'un art engagé au nom de l'indépendance idéologique de l'art (*axe politique*) ; *c)* la pratique d'un art « pur », soumis au regard et au jugement des pairs au nom de cette même indépendance idéologique de la pratique artistique (*axe esthétique*).

Après avoir abordé l'émergence d'un imaginaire indépendant ancré dans le monde de l'industrie, en réaction à la constitution des grands *trusts* emblématiques du XIX^e siècle, nous avons posé l'existence d'un quatrième paradigme indépendant majeur : celui des industries culturelles au XX^e siècle. Avec lui, ce ne sont plus des créateurs qui entendront placer leurs conduites et leurs réalisations sous le signe de l'indépendance mais plutôt, entre ces créateurs et le public, les intermédiaires et les médiateurs de la culture. D'un point de vue purement structurel, le tropisme indépendant que l'on y observe se situe dans le prolongement direct des stratégies *anti-trust*. Il n'en dépend pas moins, pour ce qui est de son imaginaire, des mouvements sociaux en faveur de l'émancipation territoriale, de même que des aspirations les plus individuelles à l'indépendance par assimilation des valeurs prônées par les artistes. Bien que l'on note des rapports d'homologie entre les industries culturelles et d'autres secteurs économiques à fort développement industriel (sidérurgie, pétrole, matériel électrique, tabac), on ne saurait ignorer en effet que les intermédiaires de la culture, en particulier les producteurs, entretiennent des relations de proximité avec les artistes. Il en va donc aussi d'une promotion symbolique dans le chef de ces acteurs situés à la croisée de l'économie et de la culture : en conférant par transfert à l'éditeur de livres une aura de créateur, les représentations associées à l'indépendance artistique tendent à faire de lui un partenaire privilégié de l'auteur, d'égal

à égal. Elles tendent aussi du même geste à exclure des éditeurs dont le savoir-faire serait à mettre sur le compte d'un habitus marchand ou industriel.

Quoique d'apparition tardive en regard d'autres secteurs culturels, la vogue de l'*édition indépendante* n'est pas marquée par un surgissement brutal au sein de l'institution éditoriale. On ne peut pas dire que le monde du livre aurait particulièrement tiré des leçons de l'expérience cinématographique ou musicale, ce qui n'empêche nullement l'existence d'un jeu d'influences. L'apparition de la catégorie sociale des *éditeurs indépendants* apparaît donc ici comme ailleurs des plus diffuses, tant et si bien qu'il serait illusoire de chercher à en acter la naissance et en cadastrer le territoire de manière univoque²⁰³. L'absence de datation précise et de définition arrêtée de l'édition indépendante ne doit que plus inciter à faire preuve de méthode pour tenter d'objectiver ce dont on parle.

À cet effet, nous voudrions aborder dans ce chapitre un certain nombre de problèmes auxquels expose le phénomène de l'*édition indépendante*, dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, qu'il s'agisse d'appréhender des faits qui lui sont antérieurs ou des phénomènes contemporains qui lui sont proches. Ces difficultés recoupent en partie le cas d'ubiquité décrit par Benoît Denis au sujet de la « littérature engagée²⁰⁴ », celle-ci pouvant être rattachée à une pratique littéraire (le genre de tout texte dont la visée consiste à défendre une cause) ou à un courant (la *littérature engagée* théorisée par Sartre à la fin des années 1940²⁰⁵). En conséquence de quoi la littérature de combat s'incarne de manière transhistorique (comme potentialité au sein d'un répertoire) et de manière historique (en tant que mouvement défini). La complexité de l'édition indépendante tient pareillement au fait de renvoyer à un courant, dont on peut situer l'essor à la fin du XX^e siècle, et à une disposition plus générale de l'édition. Mais l'indépendance éditoriale comporte d'autres zones d'ombre qui en rendent l'appréhension particulièrement ardue. Tout d'abord, le *mouvement indépendant* se trouve lui-même au cœur d'une série de désaccords qui ne permettent pas, comme on le verra, d'en déterminer la base sociale et la visée avec exactitude. Ensuite, l'indépendance revêt une telle importance au sein de l'institution éditoriale (comme dans la société en général) qu'il est assez fréquent de voir des éditeurs se prévaloir de leur indépendance bien avant l'apparition d'une édition

²⁰³ L'analyse approfondie des industries cinématographique, musicale ou vidéoludique ferait apparaître de semblables difficultés, mais le traitement de celles-ci mériterait par son ampleur de faire l'objet d'un travail spécifique. Cela étant, il n'est pas exclu de penser que les considérations développées au sujet de l'industrie éditoriale pourront venir éclairer en retour la dynamique de ces secteurs dans lesquels, on le sait, l'*indépendance* n'a pas livré tous ses secrets.

²⁰⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000, p. 9. La solution choisie par l'auteur consistera à réserver l'expression de *littérature engagée* au XX^e siècle et celle de *littérature d'engagement* pour les périodes antérieures (pp. 11-12).

²⁰⁵ Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

indépendante dans son sens actuel. C'est là ce que l'on pourrait appeler les tribulations du *mot*. Elles nécessitent de ne pas se laisser abuser par le signifiant si l'on ne veut pas voir de l'édition indépendante là où il n'y en aurait pas. Mais encore faut-il, enfin, se montrer attentif aux tribulations de la *chose*. Des qualités que l'on associe de nos jours à l'édition indépendante (tel que l'esprit d'association par exemple) se rencontrent au long de l'histoire de l'édition sans prendre pour autant le nom d'indépendance. Il convient sur ce point de ne pas être aveuglé par l'édition indépendante elle-même, de ne pas croire que ses principaux traits définitoires seraient forcément nés avec elle. L'originalité de l'édition indépendante, car il y en a une, réside dans l'articulation d'un mot et d'une chose dans un contexte social donné. Une analyse qui distendrait ce lien, autrement dit qui ferait le choix du mot ou de la chose, aiderait certes à mieux comprendre l'édition indépendante en interrogeant ses antécédents et ses abords. Elle serait dans le faux en revanche si elle prétendait nous renseigner sur ce qu'est l'édition indépendante.

1. Condition, mouvement, label et style indépendant

Afin de différencier les avatars de l'édition indépendante, nous nous fondons sur un éventail de modalités du phénomène qui appellent quelques remarques. Ces modalités correspondent à des déclinaisons de la *catégorie sociale* des éditeurs indépendants, témoignant de leur institutionnalisation au fil du temps. Exception faite de la *condition indépendante*, dont il sera à nouveau question à la fin de ce chapitre, le *mouvement indépendant*, le *label indépendant* et le *style indépendant* seront abordés en détail dans des chapitres ultérieurs, quand nous nous attacherons à décrire la dynamique institutionnelle de l'édition indépendante. Le fait de les caractériser brièvement dès à présent permettra néanmoins de présenter une première fois, à titre indicatif, le cadre général des réflexions à venir.

1.1. La condition indépendante

Ce que nous nous proposons d'appeler la *condition indépendante* se rapporte à l'ensemble des conditions (matérielles, spatiales, temporelles) et des représentations associées à la *catégorie sociale* ou *professionnelle* des éditeurs indépendants. Au sens le plus neutre, la condition renvoie à des éléments de contexte, permettant de « matérialiser » un individu pour reprendre l'expression de Bernard Lahire²⁰⁶. Elle recouvre des caractéristiques telles que « son niveau de vie, ses ressources, les droits actuels dont il peut jouir, l'image qui lui est assignée²⁰⁷ ». Ce travail d'*individualisation* n'est que

²⁰⁶ Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

²⁰⁷ Émilie Saunier, « Condition », dans *Le Lexique Socius* (Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand dir.), site web de *Socius : ressources sur le littéraire et le social*.

le premier volet des opérations induites par la *condition*. Si elle pointe vers le concret de l'existence des individus, elle ne cesse de prendre en considération le groupe dans une approche qui se veut *désindividualisante*, centrée sur une expérience collective. À titre d'exemples, la « condition humaine », la « condition ouvrière », la « condition noire », la « condition féminine » effectuent un va-et-vient constant entre la partie et le tout, entre la personne et le collectif. Plus largement enfin, la condition comporte une dimension *particularisante*, touchant cette fois aux relations de concurrence et de domination, autrement dit à la position occupée par le groupe au sein de la société. Ce dernier volet constitue assurément le versant le plus critique de la notion de *condition*, qui permet aussi de donner, selon nous, une direction à un groupe en l'inscrivant dans le social-historique : la condition implique un imaginaire relatif à son propre sort ou à celui d'autrui, qu'il s'agisse de l'accepter au nom de la fatalité ou d'envisager de l'infléchir. La condition tend à se situer du côté du regard critique, revêt une dimension réflexive quand elle est portée par les acteurs eux-mêmes. Elle a trait à la problématisation de la catégorie sociale.

La *condition indépendante* nécessite que les termes d'*éditeur indépendant* ou d'*édition indépendante* soient perçus comme signifiants, que des acteurs professionnels soient en mesure de se reconnaître sous ces dénominations. Il ne peut y avoir de condition indépendante sans catégorie sociale de l'indépendance, en vertu du principe qu'*'être, c'est « être perçu comme étant »*²⁰⁸. Mais il importe dans le même temps que cette dénomination renvoie aux éléments de définition de l'édition indépendante qui prévalent de nos jours : pour que l'on puisse véritablement parler de *condition indépendante* en lien avec le phénomène actuel, il est essentiel que l'indépendance éditoriale concernée s'exprime dans la défense et l'illustration d'une certaine édition face à des *contraintes économiques*. On entend par là aussi bien la logique capitaliste générale qui se révélera dans la structure actionnariale des grands groupes d'édition, que les stratégies éditoriales axées sur la conquête du marché. Cette séparation toujours tendancielle, plus ou moins illusoire, qui conduit à la délimitation d'un sous-champ *relativement* autonome des indépendants, se réalise au prix d'un renversement des valeurs défendues à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles : alors que la marche des auteurs pour l'indépendance avait trouvé dans le marché une issue à la tutelle des champ politique et religieux, les mouvements indépendants nés au cœur des industries culturelles solliciteront bien souvent auprès des pouvoirs publics les ressources nécessaires à leur autonomie de fonctionnement. Une telle réorientation témoigne moins d'un tempérament versatile des acteurs que d'un nouvel équilibre des forces dans le champ du pouvoir.

La *catégorie sociale* des indépendants et la *condition indépendante* introduisent une rupture par rapport à des conceptions antérieures ou alternatives de l'indépendance

²⁰⁸ Pascal Durand et Anthony Glinioer, *Naissance de l'éditeur*, op. cit., p. 46.

éditoriale. Pour qu'elles puissent voir le jour, il est nécessaire qu'un processus de rationalisation économique de l'institution éditoriale ait eu lieu. Elles tournent une page, mais ouvrent un nouveau chapitre de l'histoire de l'édition : elles marquent en quelque sorte la première étape de la trajectoire globale de l'*édition indépendante*. Elles correspondent en effet au moment où les attributs de certains éditeurs, leurs positions respectives, révèlent leurs similitudes et se mettent à faire sens collectivement, tant de leur point de vue que du point de vue d'un regard extérieur. Acteurs isolés ou plaçant leur expérience sous la bannière d'une tout autre catégorie sociale, ces éditeurs développent un sentiment d'appartenance à un nouveau groupe, les *éditeurs indépendants*, qu'ils intériorisent et questionnent au titre de *condition*.

Ce groupe largement abstrait se caractérise par l'absence d'action collective et de structures. La *catégorie sociale* et la *condition indépendante* sont avant tout une affaire de perception, sans une réelle efficace sociale. Le *mouvement indépendant* correspond, pour sa part, au passage de la communauté virtuelle à la communauté d'action, à un « agir-ensemble intentionnel²⁰⁹ ». Le passage de l'une à l'autre n'a rien d'automatique, pour la bonne et simple raison que tous les indépendants, rattachés d'une manière ou d'une autre à la catégorie sociale des indépendants, n'entendent pas prendre part à un mouvement – quand leur participation ne leur est pas tout simplement refusée. Plusieurs raisons peuvent être avancées sur ce point. D'une part, la catégorie sociale, qui n'est pas un ensemble stable et dont il existe des définitions concurrentes, peut être définie de façon si lâche que bon nombre d'éditeurs dits indépendants selon telle ou telle conception de l'édition indépendante n'éprouvent pas le besoin de participer à des actions. Autrement dit, ces éditeurs sont indépendants « par défaut » : ils ne possèdent pas véritablement de conscience de classe qui les porterait à militer collectivement au nom de la condition indépendante. D'autre part, les indépendants les plus habités par une conscience de classe et le désir d'influer sur leur condition peuvent tout simplement ne pas se reconnaître dans les mouvements impulsés au sein de l'édition indépendante.

1.2. Le mouvement indépendant

Alors que la *catégorie sociale* des indépendants et sa *condition* se révèlent au cours des transformations de l'industrie du livre entreprises dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, et sont clairement attestées à la charnière des années 1960 et 1970, le *mouvement indépendant* (qui englobera aussi les libraires et les diffuseurs-distributeurs) s'affirme peu à peu quant à lui dès les années 1980 pour triompher au tournant du siècle. Il s'exprime à travers une multitude de *mouvements* indépendants,

²⁰⁹ Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, « Repères », 2015, p. 9.

tant la base sociale l'édition indépendante fait montre d'une tendance à la segmentarité. Les formes de ces mouvements vont des plus institutionnelles et politiques (associations, syndicats), avec des stratégies proches du lobbying auprès des pouvoirs publics et des soutiens divers apportés à la profession, aux mouvements proprement artistiques (groupes, collectifs).

Le *mouvement indépendant* prend appui sur un sentiment d'appartenance et sur un inventaire de problèmes similaires. De là, la définition d'un faisceau de revendications, orientées vers la poursuite d'un intérêt commun ou la défense d'une cause. Celles-ci s'énoncent dans différents types d'actions (manifestation, manifeste, livre, lettre ouverte, *etc.*), choisies en fonction du contexte au sein d'un grand répertoire d'action collective²¹⁰, et ayant pour cadre des arènes plus ou moins institutionnalisées²¹¹ (foires et salons, médias, réseaux sociaux, *etc.*). À la différence de la condition indépendante, le mouvement réclame donc des contacts rapprochés entre ses acteurs, mais aussi des structures. Celles-ci s'avèrent relativement souples et légères dans le cas des actions les plus ponctuelles et éphémères, mais peuvent se muer en de véritables organisations (collectifs, associations, syndicats) quand les objectifs à atteindre nécessitent du temps²¹².

1.3. Le label indépendant

La troisième modalité de l'*édition indépendante* qu'il convient de bien garder à l'esprit, le *label indépendant*, n'est pas à comprendre au sens de « maison » (comme on parlerait d'un label discographique, par exemple), mais d'étiquette. Le label apparaît à un stade où la notion d'*édition indépendante* est suffisamment identifiée et valorisée pour devenir, du fait de sa seule apposition, un outil de légitimation. En ce sens, il existe deux types bien distincts de label. Dans son sens le plus restreint et institutionnel, le label est le produit d'un travail de définition porté par des institutions plus ou moins légitimes, notamment des regroupements d'*indépendants* attachés à la défense de leurs intérêts. L'objectif est de serrer les rangs, d'officialiser des propriétés de l'édition indépendante permettant d'exclure ceux qui ne s'y conformeraient pas. Il s'agit là d'une tendance observée dès les premières années du XXI^e siècle. Cette tendance entre en conflit avec un autre usage du label indépendant, plus lâche, plus distendu, qui consiste en quelque sorte à bénéficier des avantages associés à l'image positive de l'éditeur indépendant, sans cadrer pour autant avec son *idéaltipe*. Ces usages contradictoires sont le signe de ce que l'*édition indépendante* s'est institutionnalisée, a gagné en valeur symbolique.

²¹⁰ Charles Tilly, *La France conteste*, Paris, Fayard, 1986.

²¹¹ Stephen Hilgartner et Charles Bosk, « The Rise and Fall of Social Problems », *American Journal of Sociology*, 94, 1988, pp. 53-78.

²¹² William Gamson, *The Strategy of Social Protest*, Homewood (Illinois), The Dorsey Press, 1975.

1.4. Le style indépendant

La quatrième et dernière modalité, le *style indépendant*, se rapporte quant à elle à une manière d'être indépendant, mais que nous faisons essentiellement porter sur ce qu'Emmanuel Souchier nomme l'*énonciation éditoriale*. L'énonciation éditoriale est un concept plus large que le *paratexte* de Gérard Genette, en ce sens qu'il englobe toutes les interventions que l'on doit à des professionnels du livre sur et autour d'un livre²¹³. Il pose que ce travail est un discours à part entière, qui s'exprime à travers une ligne éditoriale, des choix de présentation, des propos tenus sur les auteurs et sur les œuvres publiés, *etc.* Ce que nous appelons le *style indépendant* correspond aux régularités qui se dégagent de l'énonciation éditoriale des indépendants envisagés de manière collective. Il recouvre par exemple aussi bien des positionnements thématiques que des choix typographiques que l'on tend, quitte à faire dans le stéréotype, à associer une nouvelle fois à l'idéaltype de l'éditeur indépendant. Il est à noter que le *style*, comme le *label*, peut dans une certaine mesure échapper aux indépendants : de la même manière que des éditeurs peuvent être tentés de tirer à soi l'appellation d'*indépendant*, certains tendent à s'inspirer de leur style. Qu'il émerge pour désigner la production des indépendants ou qu'il se prête à la copie, le style témoigne à son tour d'une institutionnalisation de l'édition indépendante.

2. Le paradis perdu du tout-indépendant

Il pourrait être tentant de considérer l'ensemble des structures antérieures à la constitution des « grands groupes » dans la seconde moitié du XX^e siècle comme étant des éditeurs indépendants. Dans un marché éditorial non soumis à la rationalité économique extrême, l'indépendance dont se réclameront les *indépendants* mériterait, selon cette lecture édénique des choses, d'être attribuée de manière rétroactive à tous les éditeurs du passé. Un argument consisterait à faire valoir que le monde du livre précédant l'oligopole, le duopole, ou encore le monopole, serait une terre vierge de toute corruption, un espace régi par les lois naturelles des sociétés préindustrielles, un paradis du tout-indépendant.

Il serait pourtant faux de voir en Ladvocat et en Curmer au XIX^e siècle, en Gallimard et en Grasset dans l'entre-deux-guerres – voire aux structures légères qui prendront part à l'essor du modernisme puis du surréalisme, telles que les Éditions de la Sirène (Pierre Laffite, 1917), Au sans pareil (René Hilsum, 1919), les Éditions du Sagittaire (Simon Kra, 1919), les Éditions surréalistes (la structure d'autoédition du groupe, 1926), voire José Corti (1938) –, des éditeurs indépendants, à moins de

²¹³ Emmanuel Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de Médiologie*, 6, vol. 2, 1998, pp. 137-145.

conférer à ce terme un autre sens que celui qu'il va progressivement revêtir dans la seconde moitié du XX^e siècle. On pourrait voir en eux, à la limite, d'illustres ancêtres des indépendants, mais la comparaison s'arrête là : de même que l'on ne peut tenir pour *éditeurs* les producteurs de livres actifs avant la naissance du champ éditorial, on ne saurait trouver de représentant de l'*édition indépendante* au cours des époques qui précèdent ses espoirs de *renaissance* de l'éditeur. Une telle caractérisation relèverait de l'anachronisme et ne ferait que projeter sur la réalité du passé les catégories d'un mouvement dont nous sommes les contemporains.

Mais s'interdire de poser comme *indépendantes*, au sens le plus communément admis de nos jours, des structures éditoriales actives entre la naissance de l'Éditeur sous la Monarchie de Juillet et la seconde moitié du XX^e siècle ne contredit nullement l'existence d'indépendances éditoriales spécifiques, et qualifiées comme telles, au cours de cette première longue phase du champ éditorial. C'est même là une de ses propriétés et préoccupations essentielles, étant donné que la constitution du champ de l'édition correspond à un processus d'autonomisation.

Cette autonomie relative, et partant cette indépendance, se conçoit toutefois dans des termes très différents de ceux qui prévaudront par la suite. Alors que la condition indépendante sera vécue comme une absence de dépendance au pouvoir économique et aux forces du marché, l'indépendance du premier état du champ de l'édition se pense dans ses rapports à un pouvoir politique incarné par l'État, dans une moindre mesure à un pouvoir religieux, face auxquels le pouvoir économique gagnera progressivement en puissance. À moins de considérer les régions placées sous le contrôle d'un régime autoritaire, c'est précisément cette référence de l'indépendance à un pouvoir politique qui va se dissiper dans les pays démocratiques tels que la France, au sein desquels la censure d'État va se trouver en quelque sorte phagocytée par la censure du marché – encore qu'elle ne disparaisse jamais tout à fait et que des collusions existent entre les intérêts du pouvoir économique et ceux du pouvoir économique comme le fera valoir André Schiffrin.

3. L'indépendance avant l'indépendance

Au vu de ce qui précède, ce serait donc faire preuve d'un manque évident de perspective historique que de faire passer les valeurs d'indépendance comme un phénomène nouveau. Si le risque d'anachronisme nous incite à ne pas voir de l'édition indépendante là où il n'y en a pas encore, il nous faut rester ouverts aux formes alternatives d'indépendance éditoriale à travers le temps. Il n'y a en réalité rien d'étonnant à ce que des éditeurs antérieurs à la rationalisation de l'industrie du livre dans l'après-guerre puissent être rattachés à des formes archaïques d'indépendance éditoriale, et ce dans des termes similaires à ceux qui ont été évoqués antérieurement pour les auteurs et les artistes. Du reste, la veine la plus politique de l'indépendance

ne s'éteindra pas avec de la montée en force d'une *indépendance* anticapitaliste après la Seconde Guerre mondiale.

3.1. Gaston Gallimard ou le tempérament indépendant

De ces indépendances multiples, on trouve un premier exemple intéressant dans une lettre adressée le 24 septembre 1924 par Gaston Gallimard à son épouse Yvonne. Bien des exemples du même ordre pourraient être cités, mais cette lettre a un relief certain. Elle nous éclaire sur le risque de confondre indépendance individuelle, tempérament, avec une visée éditoriale. Le directeur des jeunes éditions Gallimard, qui s'appelaient encore de 1911 à 1919 les éditions de la Nouvelle Revue française, y justifie sa distance et son renfermement sur lui-même par le poids des responsabilités professionnelles, responsabilités qu'il dit assumer malgré tout dans le but de garantir un avenir sûr à son fils Claude. Pour le reste, la direction d'une maison d'édition irait selon lui à rebours de son inclination naturelle, lui qui avait un vrai « goût de l'indépendance » :

Si j'ai changé en apparence, si je suis distrait, lointain parfois, il n'y a pas d'autres raisons que celle que je t'ai toujours donnée. Et la voici : la grande lassitude d'esprit qui m'a envahi, qui fait que partout je traîne cet air vague et préoccupé et que je fuis toute explication et tout effort supplémentaire. Il y a que je vais contre ma destinée et que tout ceci vient de cet effort que j'ai fourni depuis 1919, de cette obligation à contrefaire ma nature. De cette déception intime que me donne même la réussite, de cette misanthropie qu'augmentent chaque jour mes relations avec des artistes. Alors je rumine, je rumine, je me déforme, j'ai une situation et je me sens un raté, puisque je ne suis pas devenu ce que je souhaitais mais un autre. Je suis absorbé par les questions d'argent, dans mes affaires et personnellement. Cet asservissement à l'argent de toute activité, de toute préférence, de tout goût, m'engourdit petit à petit. Je fuis la réflexion, la conscience, et il le faut bien sinon je perdrais pied. *Je n'étais pas fait pour jouer un rôle, pour être un homme d'affaires, pour plier mon indépendance à une vie aussi quotidienne.* Je me contrefais, et j'en suis éreinté, mais je suis embarqué, et il faut que je continue. J'ai souvent songé à me retirer, mais ce qui m'a retenu toujours c'est Claude qui dans dix ans pourra être le maître ici. Tu vois bien que je pense à lui et que je l'aime, puisque c'est à lui que je donne une partie de ma vie, et pour lui que je renonce à moi-même et à ce qui me restait de jeunesse et d'entrain. Cela seul doit expliquer mon apparence. Il y a le fonds. Eh bien je te mentirais, si je te disais que j'ai changé. Je suis toujours le même. *J'ai vraiment un goût de l'indépendance enraciné en moi.* Ce n'est pas que je ne puisse me soumettre à des obligations, mais l'obligation tue en moi le sentiment, et paralyse en moi toute expansion.²¹⁴

²¹⁴ Lettre de Gaston Gallimard à Yvonne Gallimard, 24 septembre 1924. Reproduite et retranscrite dans Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition (1911-2011)*, Paris, BNF / Gallimard, 2011, pp. 218-219.

Gaston Gallimard se dit « indépendant » comme pourrait le faire n'importe quel professionnel ou n'importe quel individu. Cette disposition s'inscrit dans le droit fil de l'indépendance d'esprit. Il est un fait certain que cette manière d'être se retrouvera chez nombre d'éditeurs indépendants, mais elle ne se définit pas structurellement par rapport à l'édition industrielle.

3.2. Plon et Minuit entre indépendance esthétique et idéologique

À côté de ce tempérament indépendant propre à l'homme et non à l'éditeur, on trouve d'autres témoignages à la même époque qui ne se rapportent pas seulement à la personnalité de l'éditeur, en tant que personne physique, mais à l'orientation de la structure éditoriale.

La moralité de Plon en question

Un petit scandale survenu à la fin des années 1920 donne lieu à discussion dans la presse au sujet de « l'indépendance » des éditions Plon. Éditeur d'obédience catholique fondé en 1852, Plon cherche alors à s'éloigner de la littérature confessionnelle, ce qui n'est pas du goût de tous. Comme le révèle une enquête du *Figaro* en avril 1929, il apparaît qu'un « écrivain célèbre, un de nos plus grands écrivains – peut-être le plus grand actuellement vivant – de qui le catholicisme est très strict²¹⁵ » se dit choqué des orientations prises par la maison Plon, au point de ne plus vouloir y associer son nom. Selon cet auteur dont l'identité ne sera pas divulguée, mais qui est fort probablement Henri Bordeaux au vu du descriptif qui en est donné, trop de livres « scandaleux », représentatifs d'un courant « physiologique » figurent désormais au catalogue. Pour le *Figaro*, ce désaccord est l'occasion d'interroger le rôle moral de l'éditeur à travers un questionnaire adressé aux éditeurs parisiens :

1° Dans quelle mesure la firme d'un éditeur est-elle une enseigne morale pour les livres qu'elle édite ?

2° Le fait de publier les livres d'un écrivain, connu pour professer certaine doctrine et certaines idées, crée-t-il, pour l'éditeur, l'obligation de ne pas publier par ailleurs des œuvres incompatibles avec les idées de cet auteur ?

3° Si, par la suite, la divergence devenait trop grande entre la ligne morale suivie par l'écrivain et celle que suit l'éditeur, y a-t-il là un motif de rompre les contrats passés entre eux ?²¹⁶

²¹⁵ André Rousseaux, « Le rôle moral de l'éditeur », *Le Figaro*, 18 avril 1929, p. 5.

²¹⁶ *Ibid.*

Parmi les réponses récoltées, celle de Maurice Bourdel, dernier descendant de la famille Plon-Nourrit et directeur de la maison, est un plaidoyer en faveur de l'indépendance. Après avoir loué la fidélité et la confiance des lecteurs s'attendant à ce que Plon ne publie que « des romans à mettre en toutes les mains », Bourdel fait valoir, sans renier les devoirs et les responsabilités de l'éditeur à l'égard de ses acheteurs habituels, qu'il est dans l'ordre des choses de publier aussi des « œuvres réalistes ou moins morales », quitte à ce qu'une partie du public s'en trouve heurtée. Il s'agit là, selon lui, de la définition même de l'éditeur littéraire, guidé à la fois par le talent et la variété, dans les limites toutefois – c'est là que réside l'originalité de Plon – des règles morales et du risque inhérent à certaines œuvres de « produire des ravages dans de nombreuses consciences ». Il s'en explique en une phrase résumant bien le double jeu auquel l'éditeur est tenu de se plier :

Il faut savoir tenir compte des exigences de l'art et distinguer les ouvrages dont le talent rachète jusqu'à un certain point ce qu'ils peuvent renfermer de licencieux par places ou par détails, de certains autres dont l'immoralité fait le fond et le but et qui ne sont écrits que pour séduire des imaginations perverses ou flatter des passions immorales.²¹⁷

La « neutralité » revêue de la NRF

Ces principes énoncés, Bourdel livre sa vision idéale de l'édition, qui ne peut être qu'indépendante. Cette indépendance va dans le sens d'une pluralité dont Plon aurait montré l'exemple, l'éditeur ne se trouvant pas ferré à une esthétique ou à une idéologie, mais faisant dialoguer au contraire les points de vue, fussent-ils de Lénine ou de Mussolini :

Une *maison d'édition indépendante* est une tribune où peuvent s'exprimer des opinions contradictoires, des idées et des doctrines différentes, du moment qu'elles sont exprimées avec talent par des écrivains de valeur ou des esprits distingués et que sont respectés les principes essentiels sur lesquels repose la société. Nous avons nous-mêmes donné un exemple frappant de cette possibilité en publiant simultanément au cours de ces deux dernières années : *Les Souvenirs de voyage du duc d'Orléans*, *Les Mémoires de la Reine Hortense* et *Les Entretiens de l'Impératrice Eugénie*, *Au soir de la pensée*, de M. Georges Clémenceau, et *Le Christ dans la Banlieue* du R. P. Lhande, les *Souvenirs*, du président Poincaré, des discours de Mussolini et une vie de Lénine.

L'œcuménisme à contrainte dont se réclament les éditions Plon, cette diversité soumise à la morale du lecteur dont Maurice Bourdel oublie de rappeler les enjeux financiers, retranscrit dans l'espace des possibles mental et stratégique de Plon la route tracée par la NRF, modèle incontesté de la maison dans l'entre-deux-guerres. Ce qui

²¹⁷ *Ibid.*

retient le plus sûrement les éditions Plon dans la ligne NRF est cette sorte de neutralité, ce sens de l'ouverture qui permet à la structure d'occuper une position centrale. Un refus de se définir autrement que par « l'excellence » littéraire que Claude Gallimard décrira en ces termes en 1969 :

La NRF n'a jamais été autre chose que le contraire d'un mouvement doctrinaire ou dogmatique. Qu'y avait-il en effet de commun sur le plan des idées ou sur celui de l'actualité de jadis, entre Gide, Claudel, Valéry, Fargues, Apollinaire ou Paulhan ? En 1925-1930, la NRF n'était pas surréaliste mais elle publiait Éluard, Breton, Desnos ; en 1945, elle n'était pas existentialiste, mais elle a publié Sartre, Camus, Merleau-Ponty. En 1950-1960, la NRF n'était pas dépositaire du « nouveau roman », mais elle a publié Nathalie Sarraute, Michel Butor et Marguerite Duras. Aujourd'hui elle n'est ni structuraliste, ni spatialiste, ni telqueliste, mais elle publie Michel Foucault...²¹⁸

On devine les enjeux de cet universalisme dans le chef d'une maison comme Plon. Sur le plan des retombées économiques et symboliques, c'est là toute la différence entre une maison d'édition littéraire publiant *de la* littérature comme Gallimard, et un éditeur comme Plon, catholique publiant des auteurs catholiques, aussi talentueux soient-ils, coincée dans un système de valeurs où le littéraire sera toujours suspecté d'être inféodé au religieux, au service du religieux, et de ce fait même impure dans un régime artistique prônant l'indépendance de l'art. À envisager les choses d'un point de vue idéologique, ce n'est pas sous le signe de la rébellion que Plon place l'indépendance de l'éditeur, mais bien au contraire de la confrontation des points de vue acceptables au sein d'un état de société donné, dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle de la presse où prévaut le débat d'idées.

Minuit ou l'indépendance à tout prix

D'autres éditeurs, qui font quant à eux écho à la presse de combat, ont une conception moins consensuelle de l'*indépendance*. On peut prendre ici en exemple un cas dont l'un des mérites est de rappeler que l'édition indépendante n'est pas uniquement un phénomène de gauche²¹⁹ : la Nouvelle Librairie Nationale (1906), principal

²¹⁸ Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition (1911-2011)*, *op. cit.*

²¹⁹ Question très sensible au sein du paradigme contemporain de l'édition indépendante. Dans sa thèse consacrée à « l'édition indépendante critique », Sophie Noël pose que l'édition critique « s'inscrit de manière assez spontanée à gauche du spectre politique ». Ce constat nous semble pour le moins suspect, car on peut difficilement partir du principe que la pensée de droite ne s'exprimerait que dans les colonnes de la presse ou dans de grandes maisons d'édition. La confusion, selon nous, vient de ce que le positionnement « de droite » n'est pas aussi clairement revendiqué que le positionnement « de gauche », et qu'il n'y a pas eu de fédérations d'éditeurs de droite comme on a pu en voir de manière très visible dans l'édition de gauche. En ce qui concerne l'extrême droite, Sophie Noël considère qu'elle se rattache à des « modes de légitimation et de consécration spécifiques – notamment éditoriaux – qui se situent hors des circuits professionnels classiques et sont isolés du reste du champ éditorial ». Et de préciser que leurs structures

organe de publication de L'Action Française. Comme le révèle un prospectus d'époque, c'est au nom de l'indépendance que la structure aurait été créée. Il ne s'agit plus seulement ici de faire se rencontrer des idées antagonistes en toute indépendance. C'est cette fois dans un registre de libération de la parole face à une pensée politiquement dominante, avec tout ce que cette approche peut comporter d'imaginaire complotiste, que réside la nécessité d'une maison d'édition accolée à un mouvement d'extrême-droite :

La Nouvelle Librairie Nationale a été fondée en Novembre 1906 afin de fournir aux écrivains de l'*Action Française* une maison d'édition indépendante. En effet, les grands éditeurs se refusaient à publier les ouvrages politiques de l'*Action Française*, car ils sont tous plus ou moins tenus par les faveurs du gouvernement et ils ont peur de lui déplaire. Or, le but de l'*Action Française* étant d'agir d'abord dans l'ordre intellectuel, il fallait que ses livres fussent en mesure d'atteindre tous ceux qui doivent être atteints.²²⁰

Il est assez rare, dans l'histoire de l'édition, que l'indépendance comme exigence d'une autonomie idéologique se réalise sous cette forme. Le scénario le plus fréquent consiste au contraire à voir l'indépendance être brandie comme un étendard du contre-pouvoir, que ce dernier soit de gauche ou de droite, mais en dehors des structures politiques. Sans remonter jusqu'à un Auguste Poulet-Malassis, l'éditeur de Baudelaire dont la fronde le conduira à l'emprisonnement, aux amendes, à l'exil, puis à la faillite²²¹, les premières éditions de Minuit illustrent très pertinemment la quête d'indépendance face aux risques de sujétion au pouvoir et aux partis quels qu'ils soient. Elles occupent en outre la place intéressante d'acteur de la transition d'un régime d'indépendance à un autre. La solution de continuité est grande en effet entre la maison clandestine fondée par Pierre de Lescure et Jean Bruller-Vercors en 1941, et la structure de taille moyenne – l'un des « grands *indépendants* » – que dirigeront Jérôme puis Irène Lindon.

Dans un esprit qui rappelle davantage les principes de l'art pur que ceux de l'art social, les éditions de Minuit sont nées de la volonté de mettre en circulation des livres à part entière (par opposition aux brochures et aux tracts) et de permettre

« fonctionn[en]t sur la base de réseaux militants et d'abonnements », en dehors des circuits de diffusion du livre grand public. Ce n'est pas faux, mais il ne s'agit pas là d'une spécificité de l'extrême droite. Voir Sophie Noël, *L'Édition indépendante « critique » en France au tournant du xx^e siècle. Une identité instable dans le champ éditorial*, Thèse de doctorat dirigée par Louis Pinto, Paris, EHESS, 2010, p. 104.

²²⁰ *Almanach de l'Action française*, 1910, p. 99. Le PCF tiendra un discours similaire envers ses structures d'édition dans les années 1970 : « Le Parti communiste français est le seul parti politique qui se soit donné les moyens d'avoir une politique d'édition indépendante » (Antoine Spire et Jean-Pierre Viala, *La Bataille du livre*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 258).

²²¹ Claude Pichois, *Auguste Poulet Malassis : l'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996.

aux écrivains de « servir librement leur art²²² » pour citer Pierre de Lescure. C'est toute la différence qu'établira Jean Bruller-Vercors entre la *littérature résistante* et la *littérature clandestine*, la première se rapportant à la propagande et tournant autour des seuls genres du libelle et du pamphlet (« des *actes* de pensée, bien plutôt que des *œuvres* », dira-t-il), la seconde ayant trait à la « floraison d'œuvres de la pensée », de cette pensée « qui ne se soumet pas plus aux directives de la lutte qu'à celles de l'ennemi²²³ » et dont *Le Silence de la mer* (1942) constituera le parangon.

Si les éditions de Minuit passent pour avoir su conserver leur *indépendance* jusqu'à nos jours, il serait inopportun de ranger sous ce terme-là l'égale distance à laquelle elles ont tenu la Patrie et le Parti au nom de la liberté d'expression sous l'Occupation. Ainsi, lorsqu'Anne Simonin désigne Minuit dans son histoire de la maison comme étant la « première maison d'édition clandestine indépendante²²⁴ », il faut y voir un renvoi au Parti communiste français, très impliqué sur la scène éditoriale de la propagande, et à la France Libre du général de Gaulle, tous deux porteurs d'une conception normative de la Résistance. Le modèle économique même de la maison, son indépendance financière aussi singulière qu'activement recherchée – elle peut compter dès l'origine sur des fonds provenant de subventions récoltées entre autres par Jean Paulhan, qui rendront la vente des ouvrages relativement accessoire²²⁵ –, ne témoigne évidemment pas plus de la volonté de se prémunir contre un système éditorial oppressant : ce n'est qu'en tant qu'ils pourraient compromettre la liberté d'action de la maison par la sujétion à un parti, ou à des réseaux de résistance, que les apports financiers seront dûment choisis et placés sous le signe de la neutralité. Cette indépendance dans la résistance, on le devine, est tout aussi porteuse de profits symboliques (soit potentiellement économiques à long terme), et Minuit saura en jouer au moment d'intégrer, à la Libération, un champ éditorial retourné à la normale.

Même combat, pourrait-on dire, que celui qui sera mené hors Occupation par la Librairie du Travail, coopérative ouvrière d'édition et de diffusion fondée par Marcel Hasfeld, dont l'activité s'étend de 1917 à 1939 sous ce mot d'ordre : « La vie enseigne, le livre précise ». À l'occasion d'une exposition qui lui est consacrée en 1971, le libraire-éditeur François Maspero titre, dans son bulletin d'information

²²² Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit (1942-1955). Le devoir d'insoumission*, Imec éditeur, coll. « L'édition contemporaine », 2008, cité p. 63.

²²³ *Ibid.*, cité p. 129. Ce qui n'empêche pas la maison de définir, en amont, une ligne éditoriale : « unité de la résistance, vision idéaliste de la France, image correcte de l'occupant, condamnation sans appel du régime de Vichy » (pp. 143-144).

²²⁴ *Ibid.*, p. 71. Il est probable en revanche que le texte présenté en quatrième de couverture, invitation à « revenir sur l'apparition d'un nouvel éditeur indépendant », se soit appuyé quant à lui sur le pouvoir de séduction d'un terme à la mode.

²²⁵ *Ibid.*, p. 108.

mensuel, *La Joie de Lire* : « L'histoire d'une maison d'éditions [sic] militante et indépendante²²⁶ ». Expression dont la définition nous est donnée quelques paragraphes plus loin : « Bien qu'étant eux-mêmes militants communistes, les responsables de la Librairie du Travail garderont toujours celle-ci indépendante de toute organisation », ce qui ne laisse planer aucun doute sur sa signification intellectuelle et structurelle, certes, mais qu'il nous faut rapporter à des forces politiques concurrentes du monde de la culture.

4. Pratiques indépendantes avant l'indépendance

4.1. Affrontements artistiques et commerciaux

Si l'on se tourne à présent vers les pratiques, la vogue de l'*édition indépendante* et la logique collective qui la sous-tend (qu'il s'agisse de la perception de soi comme faisant partie d'un tout ou plus activement de « faire mouvement » pour reprendre l'expression d'Éric Hazan²²⁷) ne doivent évidemment pas laisser entendre que l'esprit de corps au sein du corps, la présence d'un sous-corps éditorial d'opposition, aurait attendu la fin du XX^e siècle pour se former. Le capitalisme d'édition a engendré sans discontinuer des stratégies de contre-offensive à l'échelle individuelle, mais aussi collective. Ces interventions permettent de nuancer l'idée selon laquelle l'*édition indépendante*, dont l'esprit d'association passe pour un trait définitoire, aurait mis fin à des années d'individualisme professionnel.

Les avant-gardes face aux mercantis

C'est en réaction aux « *mercantis* » affectionnés par certains auteurs en raison de leur efficacité commerciale et des avantages financiers conséquemment procurés (Anatole France et Ernest Renan chez Calmann-Lévy, Alphonse Daudet chez Ernest Flammarion, Émile Zola chez Georges Charpentier, Erckmann-Chatrian et Jules Verne chez Pierre-Jules Hetzel) qu'une avant-garde éditoriale se constitue dans les années 1885-1910. Elle prend appui sur des revues dirigées par des auteurs et critiques d'art²²⁸ (les frères Natanson et *La Revue blanche* en 1887, Léon Deschamps et *La Plume* en 1889, Alfred Vallette et *Le Mercure de France* en 1890, André Gide et *La Nouvelle Revue française* en 1909), dont certaines se mueront en de véritables structures éditoriales. Cette effervescence de revues éditrices se dresse autant contre la

²²⁶ « Exposition : la Librairie du Travail », dans *La Joie de lire*, 10-31 mars 1971, p. 1.

²²⁷ Éric Hazan, *Faire mouvement. Entretiens avec Mathieu Potte-Bonneville*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.

²²⁸ Jean-Yves Mollier, « Écrivain-éditeur : un face-à-face déroutant », *Travaux de littérature*, 15, « L'Écrivain éditeur. II » (François Bessir dir.), 2002, p. 35. Du même auteur, *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988, pp. 453-461.

figure industrielle de l'éditeur aux lourdes attentes économiques qu'elle se pose en alternative à la « librairie spéciale²²⁹ » d'un Léon Vanier ou d'un Edmond Bailly, certes ouverte à la littérature la plus artiste mais pratiquant le compte d'auteur. Prototype de *l'édition indépendante* dans sa version centrée sur l'autoédition collective, fruit de l'aspiration d'auteurs à fonder leur propre système, cette mouvance éditoriale assure non seulement par contrat à ces derniers le versement de droits d'auteur (autrement dit, les avantages sans les inconvénients de « l'édition courante²³⁰ »), mais aussi de laisser libre cours, dans une logique de syncrétisme artistique, à des expérimentations formelles sur le terrain du paratexte (compositions typographiques sophistiquées, collaborations avec des artistes et illustrateurs). Autant de jeux sur la forme qui, face à la standardisation des collections des grands éditeurs et sans jamais tomber néanmoins dans le livre de luxe, sauront faire de l'objet livre un lieu de création à part entière.

Autour des Bibliothèques de gare

Pour en revenir au cœur de l'institution éditoriale, l'expansion de la Librairie Hachette du milieu du XIX^e siècle à nos jours a été la cible des principaux mouvements de contestation à l'égard de pratiques à tendance monopolistique, en particulier dans le domaine de la distribution. Le développement significatif du réseau des Bibliothèques de gare (43 points de ventes en 1853, 1179 en 1896), mis en place dès 1852 par Hachette en vue d'y écouler les volumes de sa « Bibliothèque des chemins de fer » (auxquels la Librairie devra ajouter contrainte et forcée, mais à ses conditions, ceux de la concurrence) et des titres de presse (représentant la plus grande part du chiffre d'affaires dès les années 1860), fait ainsi l'objet de vigoureuses attaques en raison de la clause d'exclusivité dont elle bénéficie et des faillites qu'elle entraîne dans son sillage²³¹ : opposition des colporteurs désormais interdits de séjour au sein des gares, des éditeurs Napoléon Chaix et Gervais Charpentier qui dénoncent les effets d'une surreprésentation de la production Hachette, du Cercle de la Librairie, puis des auteurs au cours des années 1880 (pétition lancée par Maupassant qui s'est vu refuser la mise en circulation d'*Une Vie*), avant que les boulangistes, emmenés par Maurice Barrès, ne fassent germer dans les esprits l'idée d'une entente tacite entre les compagnies ferroviaires, la Librairie Hachette et l'État. Et ce sont assurément ces coups portés collectivement au système des Bibliothèques

²²⁹ Claire Lesage, « Des avant-gardes en travail », *Revue des sciences humaines*, 219, 1990, p. 89.

²³⁰ *Ibid.*, p. 101.

²³¹ Sur l'histoire de cette lutte, voir Élisabeth Parinet, « Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre », *Romantisme*, 80, 1993, pp. 95-106.

de gare qui permettront à Flammarion (et dans une moindre mesure à Fasquelle) d'obtenir en 1896 une partie des concessions détenues sans partage jusqu'alors.

Le renversement, pour autant, n'aura pas lieu. Au cours des adjudications suivantes, Hachette fait tant monter les enchères que la Librairie Flammarion doit renoncer définitivement à ce réseau commercial en 1903. À considérer qu'il en fût autrement, l'idée même d'une série d'actions menées par des *indépendants* en faveur de l'indépendance de l'art ou de la « diversité » serait une pure vue de l'esprit au sein d'une simple guerre de distribution, n'ayant d'enjeu que commercial. Il convient donc de ne pas surévaluer la portée culturelle de ces attaques à l'encontre de la mainmise d'Hachette sur le marché. Axées sur la consommation immédiate, les Bibliothèques de gare de Hachette assurent certes une visibilité appréciable au livre sur le territoire, mais se restreignent, pour ce faire, au plus grand commun diviseur. Comme le dit Élisabeth Parinet, leur fonds de guides et de romans repose en outre sur un assortiment « édulcoré à l'intention d'un public que l'on pressent peu familier du livre²³² ». Flammarion parti à la conquête du rail ne procédera pas autrement à en croire le catalogue de titres de la concurrence expédié en 1898 à ses diverses agences : « Comme chacun ne pouvait espérer placer que quelques livres, le choix s'est porté sur le genre qui a la plus grande faveur, le roman, et vers les auteurs les plus connus²³³. »

Sortie renforcée de cet épisode, la Librairie Hachette va se trouver au centre d'un nouveau conflit dans l'entre-deux-guerres en raison de la croissance effrénée de ses Messageries de la Presse. Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, celles-ci dominent la distribution de la presse parisienne (autour du *Petit Parisien*, du *Petit Journal*, du *Journal* ou encore du *Matin*). Face à l'emprise des Messageries sur la librairie et l'édition, un journal est créé par Gaston Dubré en 1924, *L'Intermédiaire des Libraires, Marchands de Journaux et Intéressés de la Presse entière*, dont l'objectif est de « créer une liaison entre ces malheureux [les marchands de journaux], sous la forme d'une petite feuille qui les pousserait à se fédérer en vue d'une résistance éventuelle à l'exploiteur commun²³⁴ ». Entre autres combats, Dubré milite pour la mise sur pied d'un service public de distribution de la presse qui garantirait à la fois la liberté de l'offre et les marges des libraires. Hachette fait main basse sur la publication en 1928, et la rebaptise *Toute l'édition* en 1932, non sans en avoir épuré, dans l'intervalle, la charge virulente à son égard.

²³² *Ibid.*, p. 104.

²³³ *Ibid.*, p. 105.

²³⁴ Témoignage de Gaston Dubré paru dans une livraison du désormais dénommé *Intermédiaire des Éditeurs, Libraires, Papetiers, Marchands de Journaux et Intéressés de la Presse et du Livre*, 62, octobre 1928. Cité dans Pascal Fouché, « Les tentations hégémoniques de la Librairie Hachette », *Esprit*, dossier « Malaise dans l'édition », juin 2003, p. 81.

Plus déterminante et en phase avec l'esprit de contestation qui règne au sein de la chaîne du livre est la Maison du Livre français, principal instrument de lutte sur le plan de la distribution face à l'hégémonie de la Librairie Hachette. Lancée en 1919, cette contre-offensive de l'interprofession se conçoit comme un outil intermédiaire entre les éditeurs et les libraires, rassemblés en nombre pour donner à ce projet son impulsion : 106 éditeurs (Larousse et Armand Colin, grands concurrents de Hachette du côté des livres scolaires et dictionnaires, mais aussi Plon, Flammarion ou Le Mercure de France²³⁵) et 534 libraires. La compétition entre les structures s'immisce jusque dans les débats littéraires, comme en témoigne le Journal de Paul Léautaud. En mai 1932, celui-ci s'élève de ce que Fortunat Strowski – écrivain et critique au *Quotidien*, membre de l'Académie des sciences morales et politiques de l'Institut de France ; une « paillasse » pour André Rouveyre, un « cul » pour Alfred Vallette, un « sot à phrases et à prétentions » pour Léautaud²³⁶ – prenne fait et cause pour les Messageries Hachette contre la Société des Gens de Lettres. Le texte en question de Fortunat Strowski commence par énumérer un certain nombre de caractéristiques des Messageries :

Désormais, le petit ou le moyen libraire n'a pas besoin de garder dans ses réserves des centaines d'ouvrages qu'il devra peut-être rendre faute d'acheteur. Le dépôt régional Hachette le ravitaille exactement, promptement. À l'étranger, ces dépôts des Messageries Hachette permettent seuls une large et générale diffusion de tous les livres. Est-ce tout ? Pas encore ! Les Messageries, après les grands dépôts centraux, seront forcées de créer des petits dépôts, et d'avoir des détaillants. Elles sont en marche vers le monopole de la librairie.

Ce n'est pas tout. Et j'arrive au plus grave pour nous. La même force des choses oblige les Messageries Hachette, qui comme toutes les industries modernes, doit marcher à plein rendement, à s'assurer un « fret » constant, régulier et de plus en plus abondant – c'est-à-dire à surveiller la production du livre, – c'est-à-dire à aider les éditeurs qui fournissent de bons livres, et à négliger ceux qui alourdissent le marché, – c'est-à-dire enfin à « contrôler » (on sait ce que ce mot veut dire) l'édition française.

Le ton employé par Strowski est relativement critique. Ce n'est que dans un deuxième temps que l'article prend une autre tournure, plus fataliste, et se range à la nécessité du marché :

Sans aucune volonté de domination et de tyrannie, les Messageries Hachette tiendront ainsi les « leviers de commande » de la vie des lettres et de celle des gens de lettres. Jadis les gens de lettres, pour arriver au public, avaient à passer

²³⁵ Jean-Yves Mollier, *Hachette. Le géant aux ailes brisées*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2015, p. 59.

²³⁶ Paul Léautaud, « Mardi 3 mai 1932 », *Journal littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 964.

par l'éditeur et le libraire. Désormais, la clef du libraire et de l'éditeur sera chez une tierce puissance. Cette révolution était inévitable. Il serait vain de lutter contre elle. Mais il n'est que temps pour les gens de lettres de tenir compte de cette situation nouvelle.²³⁷

Il est intéressant de noter qu'au sein de ce débat qui rejoue à bien des égards la distinction établie par Sainte-Beuve entre les auteurs qui écrivent pour vivre et ceux qui vivent pour écrire²³⁸, la Société des Gens de Lettres tient désormais un tout autre rôle : ce n'est plus en adepte de la littérature industrielle alliée à la presse qu'elle apparaît, mais bien au contraire, du point de vue de Strowski, en garante des nouvelles valeurs traditionnelles du métier d'auteur, bien calées sur une vie littéraire qui ronronne avec sa pluralité d'éditeurs, de prix littéraires établis et convoités depuis le début du siècle²³⁹. C'est bien toutefois la crainte d'une homogénéisation de la production éditoriale disponible qui se fait jour dans ces années 1930, non plus confinée aux seules Bibliothèques de gare, mais étendue à l'ensemble du territoire. Dans son journal, Léautaud s'insurge de ce que Strowski « trouv[e] fort bien que les écrivains de vente modeste désormais n'alourdissent plus le marché par leurs livres²⁴⁰ », réduction que causerait l'hégémonie des Messageries Hachette « tenant les leviers de commande de la vie des lettres et des gens de lettres ». Et de conclure : « Le malheureux a perdu tout soin de la valeur et de l'indépendance littéraire. Ne compte plus pour lui que la grosse vente. »

Face à l'emprise d'Hachette sur la distribution du livre s'est donc constitué dans l'entre-deux-guerres un outil de mutualisation des forces, la Maison du Livre français, contre-pouvoir des éditeurs et libraires unis pour la sauvegarde d'un écosystème du livre menacé, selon eux, par un acteur dominant. Tout en rappelant les stratégies *antitrust* déployées par de petites et moyennes entreprises écrasées sous le poids des monopoles, le dispositif annonce incontestablement les stratégies d'action collective qui vont se multiplier sous le régime de l'*indépendance*, sans que cette dernière n'en soit pour l'heure l'élément de cohésion. Les éditeurs et libraires associés pour l'occasion ont-ils seulement pour ambition de défendre l'indépendance littéraire si chère à Léautaud ? Rien n'est moins sûr. Quant à l'idée même d'une *indépendance éditoriale*, celle-ci se montrerait toujours aussi anachronique et par conséquent non structurante. S'il est un collectif au principe de la MLF, il s'agit avant tout de la corporation des éditeurs dans son ensemble, fédérés contre les pratiques

²³⁷ Fortunat Strowski, « Les Gens de Lettres et les Messageries Hachette », *Le Quotidien*, 3 mai 1932, cité dans *Ibid.*, pp. 966-967.

²³⁸ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *art. cit.*

²³⁹ Sur la mise en place du système des prix littéraires, voir Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2013.

²⁴⁰ Paul Léautaud, « Vendredi 6 mai », *Journal littéraire*, *op. cit.*, p. 968.

commerciales d'un seul, lequel semble se jouer de tout ce que le secteur peut avoir construit en fait de loyauté professionnelle. Les *indépendants* ne se montreront certes pas moins corporatistes, mais d'une action collective à l'autre, le curseur établissant la frontière entre des acteurs dominants aux commandes d'un système et des acteurs dominés aura bougé. Qui plus est, la logique contre-institutionnelle des *indépendants* se chargera d'un rapport au temps (une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes) déjà perceptible dans l'avant-garde éditoriale des années 1885-1910 évoquée plus haut, mais totalement absent du combat mené contre les Messageries de la Presse.

Tout en rendant d'importants services à la profession jusqu'en 1981 – année de sa fin qui relève d'un autre état du champ éditorial, compatible avec l'idée d'une *indépendance éditoriale* et où bon nombre d'éditeurs moyens se sont dotés d'un appareil de diffusion-distribution –, la MLF s'est toutefois caractérisée tout au long de son existence par un positionnement et un fonctionnement que Pascal Fouché qualifie de « chaotiques²⁴¹ ». Il lui a fallu composer d'un côté avec les intérêts souvent divergents de ses membres, de l'autre avec les contre-attaques de la Librairie Hachette : construction d'entrepôts en 1923 pour abriter des « Messageries du Livre », rédaction de contrats d'exclusivité (entrée décisive de Gallimard en 1932, après Le Masque et Tallandier, avant Charpentier-Fasquelle, Albin Michel et Denoël), *gentleman agreement* en 1933 avec le deuxième éditeur le plus puissant de la période, Larousse, garantissant à ce dernier toute latitude dans le secteur des dictionnaires et encyclopédies en échange d'une moindre offensive de la Maison du Livre français à l'égard de Hachette²⁴². Sans être totalement mise hors course, la MLF a donc joué un rôle complémentaire aux Messageries du Livre, mais dans des proportions très limitées par rapport à ce qu'aurait pu être une fronde virulente de l'édition contre Hachette : les liens de dépendance au sein de l'institution ont incontestablement eu raison de la critique.

4.2. Une éthique professionnelle

Les pratiques commerciales à vocation hégémonique ne sont pas les seules à être visées par l'opposition d'éditeurs associés. En témoigne le groupement d'éditeurs résistants baptisé « Pour le Livre » qui prendra les statuts d'association sous le

²⁴¹ Pascal Fouché, « La Maison du Livre français », dans Pascal Fouché, *L'Édition française depuis 1945*, *op. cit.*, p. 719.

²⁴² Sur cet accord, voir Jean-Yves Mollier, *Hachette. Le géant aux ailes brisées*, *op. cit.*, pp. 60-63 ; Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 52.

nom de « La Fidélité française » en 1944²⁴³. Rassemblant des éditeurs nés sous l'Occupation ou qui donneront leur pleine mesure après celle-ci (dans le cas des éditions du Seuil par exemple, fondées en 1935), ces structures s'en prennent aux éditeurs établis d'avant-guerre, lesquels se sont pliés, pour la majorité d'entre eux et avec plus ou moins de promptitude, aux injonctions de l'Occupant. Face à leurs compromissions, les groupements Pour le livre et La Fidélité française font valoir l'intégrité de leurs membres, autrement dit l'indépendance idéologique dont ils ont fait preuve à travers des actes de résistance passive ou active.

Deux annonces parues dans *Les Lettres françaises* présentent le programme de ces nouveaux entrants. La première, publiée le 2 décembre 1944, se rattache au collectif « Pour le Livre » :

Les éditeurs sont responsables : placés à la source du rayonnement spirituel de la France, ils ne doivent pas oublier que leur rôle dépasse souvent les intérêts de leur commerce. C'est avec ce souci de la responsabilité qu'un groupe d'éditeurs vient de se constituer. Passant du plan professionnel au plan moral et à la conscience de leur rôle, ces éditeurs, groupés sous le nom de : « Pour le Livre », se proposent de défendre notre patrimoine littéraire, scientifique et artistique ; de poursuivre, par leurs livres, une œuvre d'éducation et de formation d'une pensée libre ; de s'attacher au développement de la lecture publique.

Trop d'éditeurs, durant ces cinq années, ont failli aux devoirs de leur charge et accepté, ou propagé, les théories de l'occupant. Il s'agit à présent, pour l'édition française demeurée nette, d'affirmer sa présence et de défendre les valeurs humaines, qui sont celles de notre pays.²⁴⁴

Trois semaines plus tard, le 23 décembre, c'est au tour de l'association « La Fidélité française » d'officialiser sa création et de lancer un appel aux éditeurs qui se reconnaîtraient dans ses principes :

UNE ASSOCIATION D'ÉDITEURS RÉSISTANTS – Les éditeurs dont les noms suivent ont décidé de se réunir sous le nom de *Groupement de la Fidélité française*, pour continuer à défendre en commun, dans la France libérée, les idées qu'ils ont défendues dans la France asservie : Éditions Émile-Paul ; Éditions de Minuit ; La Bibliothèque française ; Éditions Paul Hartmann ; Éditions Pierre Seghers ; Éditions de la Revue Fontaine ; Éditions du Seuil ; Éditions Hier et Aujourd'hui ;

²⁴³ Transition établie par Jean-Yves Mollier (*Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle, op. cit.*, p. 146). Selon Pascal Fouché, qui a interrogé Vercors, on ne peut établir un lien sûr entre les deux mouvements, bien que leurs compositions respectives présentent des similitudes évidentes (cf. Pascal Fouché, *L'Édition française sous l'Occupation (1940-1944)*, t. II, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987, p. 193). Si la thèse de Jean-Yves Mollier semble la plus plausible, l'essentiel tient quoi qu'il en soit aux valeurs communes que partageront « Pour le Livre » et « La Fidélité française » dans leur programme.

²⁴⁴ « Les Éditeurs et leur responsabilité », dans *Les Lettres françaises*, 2 décembre 1944, p. 5.

Typographie François Bernouard ; Éditions Confluences ; Éditions Esprit ; Éditions du Livre Français.

Ce groupement est ouvert à tous les éditeurs qui, pendant l'oppression, ont refusé de se plier aux exigences de l'ennemi ou du gouvernement de Vichy, et par leurs actions ou publications, ont fait acte de résistance à l'ennemi.

M. Émile-Paul a été élu Président de ce groupement, et Vercors, représentant les Éditions de Minuit, vice-président.

La correspondance pourra dès maintenant être adressée à M. Émile-Paul, 14, rue de l'Abbaye, Paris (VI^e).²⁴⁵

Bientôt rejointes par les Éditions sociales, les éditions du Sagittaire, l'éditeur Edmond Charlot, la Librairie Champion ou encore La Renaissance²⁴⁶, ces associations libres d'éditeurs portées par Émile Paul, Vercors et Pierre Seghers tendent à remettre en cause le système hétéronome de l'épuration et ses dispositifs. Elles le font en plaçant leur action sous le signe de la relève, de l'avant-garde seule habilitée à incarner les valeurs originelles du champ. La guerre a servi de révélateur, en ce sens qu'elle a permis de mettre au jour la nature de l'édition instituée. Au mépris de l'autonomie, des valeurs nodales du champ éditorial, d'un *nomos* qu'elles ont foulé aux pieds, les entreprises d'édition établies ont fait le choix de renoncer à leur indépendance – indépendance de choix, de liberté de publier, qu'il s'agisse de procéder à des coupes franches ou de se laisser dicter les contours d'un programme éditorial – afin de conserver les positions acquises. Dans une logique de rappel à l'ordre qui sera celle des *indépendants*, c'est au nom de l'indépendance que Pour le Livre et La Fidélité française interviennent à un moment jugé opportun. Ce règlement de comptes se tient à distance des procédures officielles de jugement des crimes commis pendant la Seconde Guerre mondiale : laissant aux instances officielles et extérieures le soin de procéder à une épuration judiciaire, le groupement d'éditeurs s'adresse exclusivement à une filière (éditeurs, libraires) et à un public. En cela, c'est au tribunal de l'Édition et des Lettres que se joue le procès pour compromission éditoriale, dans le périmètre durement acquis de son autonomie.

Comme l'explique Edmond Buchet dans son journal, l'ambition du groupe d'éditeurs est « d'insister sur les devoirs moraux de notre profession²⁴⁷ », avant de songer à la mise sur pied d'un « Ordre, comparable à ceux des médecins et des avocats », dont le champ d'action dépassera à terme les seuls délits moraux pour se préoccuper aussi de dérives commerciales (« [...] réagir contre certaines coutumes regrettables telle par exemple celle qui consiste à faire des “éditions” ou même des

²⁴⁵ *Les Lettres françaises*, 23 décembre 1944, p. 2.

²⁴⁶ Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 146.

²⁴⁷ Extraits du journal d'Edmond Buchet, 19 novembre 1944, cité dans Pascal Fouché, *L'édition française sous l'Occupation (1940-1944)*, t. II, *op. cit.*, p. 192.

“mille” de cinq cents exemplaires, quand ce n’est pas deux cent cinquante »). Les seules sanctions attendues au sein de ce dispositif extrajudiciaire, on l’imagine, ne pourraient être que de nature symbolique, par excommunication morale des membres indignes d’être considérés en tant que pairs. Les enjeux commerciaux ne sont jamais bien loin, cette nouvelle vague d’éditeurs qui a pu se distinguer par son exemplarité sous l’Occupation aux avant-postes de la Résistance espérant aussi, bien entendu, se tailler une place au sein du marché du livre. L’histoire montre toutefois qu’il n’en sera rien : moins de trois ans après l’annonce de sa création, le groupement ne fera plus guère parler de lui²⁴⁸, alors que les structures du marché éditorial d’avant-guerre se régénèrent, gagnent en puissance, dessinent le paysage auquel se confronteront quelques décennies plus tard les indépendants.

Ce bref épisode de l’histoire contemporaine de l’édition est de grande importance pour la compréhension du mouvement indépendant à venir, avec lequel il partage un certain nombre de traits. Les deux groupements Pour le livre et La Fidélité française attestent l’existence d’une pensée collective de l’édition à la Libération, qui ne se limite pas à des préoccupations strictement corporatistes ou concurrentielles, mais prend appui sur les définitions les plus élevées de la fonction éditoriale (« leur rôle dépasse souvent les intérêts de leur commerce »). Et là où la définition de l’éditeur par Henri-Léon Curmer, en 1839, comportait une dimension artistique (« Cette profession est plus qu’un métier, elle est devenue un art difficile à exercer²⁴⁹ »), l’accent mis ici porte, sans renoncer à cette veine, sur une dimension morale dont la responsabilité, l’éducation, la pensée libre, la résistance, sont les principales vertus. Annonceuses et proches des modes d’action des *indépendants*, les prises de position des associations Pour le livre et La Fidélité française le sont aussi par sécession, constitution d’un sous-groupe aux affinités électives qui tranche avec le tout-venant de la mobilisation professionnelle polarisée, contre Hachette, autour de la Maison du Livre français. Elles s’affichent en rupture avec les instances professionnelles du secteur – à commencer par le Syndicat national des éditeurs, en raison du rôle qu’il a joué auprès des services de la Propagande allemande²⁵⁰ – et

²⁴⁸ De dernières annonces avec actualisation des membres paraissent dans *Les Lettres françaises*, 107, 10 mai 1946 et la *Bibliographie de la France*, 18-19-20, 3-10-17 mai 1946. Cf. Michel Puche, *Edmond Charlot, éditeur. Bibliographie commentée et illustrée*, Pézénas, Domens, 1995, p. 30.

²⁴⁹ Henri-Léon Curmer, « Note présentée à MM. Les membres du Jury central de l’Exposition des produits de l’industrie française sur la profession d’éditeur et le développement cette industrie dans le commerce de la librairie française », 1839, cité dans Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l’éditeur*, *op. cit.*, p. 126.

²⁵⁰ Pascal Fouché cite un passage éclairant du journal de l’éditeur Edmond Buchet : « Nous avons accepté de faire partie d’un groupe d’éditeurs “restés dignes pendant l’occupation”. La formule est un peu ridicule, mais il sera peut-être possible d’y faire un travail plus efficace qu’au syndicat » (19 novembre 1944), cité dans Pascal Fouché, *L’édition française sous l’Occupation (1940-1944)*, t. II, *op. cit.* p. 192.

tendent de redéfinir, à leur place, les conventions de l'institution éditoriale dans le sens d'une plus grande éthique professionnelle. L'indépendance politique décrite plus haut prend un tour résolument collectif qui expose l'appréhension de l'*édition indépendante* à une nouvelle difficulté, étant donné que la déshistoricisation dont elle fait généralement les frais tend à voir en elle la première manifestation collective d'une éthique professionnelle, ce qui est loin d'être le cas.

De même que l'indépendance quelques décennies plus tard, la *résistance* va donc se trouver érigée en bannière au sortir la guerre, et plus exactement en « label » pour reprendre les termes de Robert Laffont se plaignant de ces maisons « qui s'attribuent, sans contrôle, le label de *résistantes*²⁵¹ ». Un constat de perplexité autant qu'un jugement sévère qui réapparaîtra dans des termes assez similaires à l'égard des indépendants. C'est dans la continuité de la résistance que la notion va se préciser, mais il faudra du temps, et quelques transformations de l'espace éditorial, pour que l'*indépendance* en vienne à coiffer un mouvement. Des années 1950 à la fin des années 1970, il semble plutôt que la notion d'*indépendance éditoriale* en structuration – non plus artistique ou politique, mais proprement éditoriale – ait servi à désigner des acteurs éditoriaux occupant certes des positions analogues, mais isolés les uns des autres. Cette époque correspond selon nous à une première génération d'éditeurs indépendants, évoluant dans un environnement où l'*édition indépendante* ne s'est pas encore pleinement institutionnalisée.

5. Naissance de l'éditeur indépendant

L'année même où le bulletin d'information de François Maspero, en 1971, place l'autonomie de la Librairie du Travail à l'égard du Parti communiste sous le signe de l'indépendance, un entretien avec Jean-Jacques Pauvert paru dans la revue de typographie *Caractère* présente l'éditeur comme suit : « Jean-Jacques Pauvert est un des derniers “éditeurs indépendants” et n'a jamais caché son intention de le rester. Cela ne va pas sans risque. Et il ne le cache pas non plus²⁵². » On pourrait être surpris d'un usage aussi moderne et accompli de la notion à l'aube des années 1970. La citation confirme en réalité l'hypothèse selon laquelle l'apparition de l'*indépendance éditoriale* ne date pas de la toute fin du XX^e siècle, qu'elle n'est pas le produit d'une « nouvelle génération » d'éditeurs apparus dans les années 1990 comme on le lit souvent. La formule est d'autant plus entrée dans la langue vingt ans plus tôt

²⁵¹ Voir Jean-Yves Mollier, *Édition, Presse et Pouvoir*, op. cit., p. 149. La critique de Robert Laffont, contrarié de ne pouvoir en être, tenait au fait que son personnel était « soit évadé (Pierre Berger), soit résistant (Louis Parot), soit France Libre (Pierre de Bénouville) » (lettre de R. Laffont à l'éditeur Georges Rageot, 4 juin 1945). Comme le précise toutefois Jean-Yves Mollier, Robert Laffont avoue avoir été pétainiste jusqu'en octobre 1942.

²⁵² *Revue Caractère, revue des industries graphiques et papetières*, 22, 1971, p. 41.

que Pauvert lui-même l'endosse au cours de l'entretien. Tout en réaffirmant la prégnance du terme, cette autre occurrence laisse néanmoins transparaître l'incomplétude qui l'accompagne déjà : « On m'a toujours dit : "Pourquoi les petits éditeurs indépendants ne se groupent-ils pas ?" Les éditeurs indépendants ne peuvent pas se grouper. Remarquez qu'on s'entend tous très bien ; mais on est aussi prêt, d'un moment à l'autre, à se critiquer [...]»²⁵³. » Cette pièce à verser au dossier de l'activation de l'*édition indépendante* appelle quelques remarques :

- a) la citation de Pauvert acte de manière indubitable l'existence d'une catégorie sociale, celle des « *éditeurs indépendants* », dont découle la formation d'une *condition indépendante* ;
- b) les propriétés définitoires de cette catégorie ne sont pas seulement d'ordre artistique, politique, ni même moral, mais structurel (les indépendants se définissent d'abord ici par la taille, en ce qu'ils sont qualifiés de « petits ») ;
- c) l'indépendance ainsi conçue semble pouvoir s'appliquer indistinctement *a priori* à un ordre organisationnel (ne pas avoir été intégré à une structure, à un groupe), financier (être maître de son capital) ou commercial (ne pas être diffusé par un tiers), dans une certaine distance à l'égard du *système* éditorial en tout cas ;
- d) l'apparition de cette catégorie n'implique pas la suppression des autres conceptions de l'indépendance, avec lesquelles elle va coexister ;
- e) bien que les indépendants soient perçus et reconnus comme tels, l'individualisme l'emporte sur l'esprit de corps (« Les éditeurs indépendants ne peuvent pas se grouper »), ce qui semble laisser peu de place à l'idée d'une association d'*éditeurs indépendants* partageant des intérêts communs ;
- f) en raison de cet isolement, il est peu probable qu'un discours d'escorte soit en mesure de construire l'*indépendance*, dans une double perspective de définition et de valorisation ;
- g) en tant que catégorie d'acteurs qui ne se groupent pas et n'existent pas encore à l'état de problème dans l'ordre des discours, les éditeurs indépendants ne pourraient par conséquent se prévaloir de former un mouvement ;
- h) l'*indépendance éditoriale* n'en est pas moins l'expression d'un choix (« n'a jamais caché son intention de le rester ») ;

²⁵³ *Ibid.*, p. 46.

- i) tout en étant porteuse de profits symboliques (il est en effet valorisant d'être indépendant), l'*indépendance éditoriale* comme valeur ne constitue pas encore, en l'absence d'institutions spécifiques et de discours construit d'escorte, un *label*.

5.1. Portrait de groupe

Qui sont ces *indépendants* sans collectif dont Pauvert, à en croire cet article, serait en 1971 le dernier représentant ? Ces indépendants sont les « petits éditeurs » qu'évoque avec émotion Jean-Jacques Brochier au début de ses entretiens avec Nadine Sautel, ceux qui ont accompagné les débuts du *Magazine littéraire* dans la seconde moitié des années 1960, à l'époque où ce dernier n'avait pas les faveurs des maisons en place : « Nous n'étions pas liés avec l'*establishment* : Gallimard, Le Seuil, etc. nous regardaient de haut parce que nous n'étions pas dans le système, et que nous ne faisons pas partie du sérail²⁵⁴. » Petits éditeurs dont le rédacteur en chef se souvient pour « leur effervescence continuelle, leurs publications toutes meilleures que les autres, et qui se vendaient si mal²⁵⁵ », des « gens bizarres²⁵⁶ », trop irrécupérables (selon lui) pour « servir de vivier aux grands éditeurs, à la différence, aujourd'hui, de petites maisons d'édition comme Le Dilettante, Le Promeneur, Verticales²⁵⁷ ». Petits éditeurs parmi lesquels il range Jean-Jacques Pauvert, Éric Losfeld, Claude Tchou, François Maspero, Pierre Belfond, André Balland, Jérôme Martineau, mais dont il écarte en revanche Jérôme Lindon (« Lindon jouait dans "la cour des grands" ») et Christian Bourgois (« Bourgois, c'était une grande maison d'édition ! C'était Julliard, le groupe des Presses de la Cité, Nielsen ! »).

Régulièrement érigés en modèle (en particulier Pauvert, Losfeld, Maspero) par les *indépendants* qui verront le jour après 1980, ces éditeurs incarnent la jeunesse éditrice et frondeuse (ils sont nés dans les années 1920 et 1930) des années 1950 et 1960. Beaucoup d'entre eux participent à la résurgence de la figure du libraire-éditeur, non sans osciller parfois, dans le cas de Pauvert ou de Losfeld, entre des parutions officielles et une production clandestine qui les fait renouer avec un certain esprit d'Ancien Régime avec ses stratégies de diffusion sous le manteau. Leurs genres de prédilection sont l'érotisme (Pauvert avec la réhabilitation de Sade dès 1952 ou *Histoire d'O* en 1954, Losfeld avec *Emmanuelle* en 1967 ou *Barbarella* dès 1962 de Jean-Claude Forest lors de ses incursions en bande dessinée) et le surréalisme, voire

²⁵⁴ Jean-Jacques Brochier, *Pour l'amour des livres. Entretiens avec Nadine Sautel*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 36.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 38, de même que les deux citations suivantes.

la 'Pataphysique chez Pauvert. Par-delà toute espèce de classification, elles se caractérisent plus largement par la réédition de textes oubliés et la publication d'auteurs à la frontière des genres (redécouverte de Raymond Roussel chez le premier, accompagnement de Jacques Sternberg chez le second). Ce profil de découvreur n'exclut pas la conduite de grands paris commerciaux, au péril parfois de l'équilibre financier de la maison (comme la réédition par Pauvert, à partir de 1956, du *Littre* tombé dans le domaine public, ou de tout Victor Hugo et tout Erckmann-Chatrian au début des années 1960), quand ils ne mettent pas leurs compétences au service d'autres structures (direction de l'*Encyclopédie Cousteau* par Claude Tchou dès 1976 pour le compte des éditions Robert Laffont).

Aux antipodes de ces éditeurs dont la subversion, bien souvent mise à mal par la censure morale, n'a que peu à voir avec l'engagement politique – si ce n'est la collection pauvertienne de pamphlets dirigée par Jean-François Revel (« Libertés », 1964-1968), qui doit autant à l'anticléricalisme et à l'anticommunisme qu'au rejet du structuralisme avec la publication de *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* de Raymond Picard –, c'est en la personne de François Maspero que s'exprime le mieux, après Minuit et les éditions du Seuil, le militantisme de cette génération. Transposition éditoriale de l'intellectuel engagé dans la plus pure acception d'un Sartre et du sens de la responsabilité de l'écrivain qui prévaut alors²⁵⁸, Maspero vise sans discrimination à partir de 1959 les forces de la gauche, passe pour être le libraire-éditeur des indépendances nationales (avec la publication notamment de Frantz Fanon, qui lui vaudra l'étiquette de « tiers-mondiste²⁵⁹ »), développe une ligne qui, de l'histoire à l'anthropologie, de l'approfondissement du marxisme (autour d'Althusser) aux investigations menées dans le champ de la pédagogie (autour d'Alexander Sutherland Neill), semble couvrir tout le spectre générique de la production d'essais critiques : théorie pure, notes de travail, mais aussi vulgarisation des connaissances à travers la « Petite collection Maspero » (1967) qui va prendre part à sa manière à la révolution du livre de poche²⁶⁰.

²⁵⁸ Voir Gisèle Sapiro, chapitre « Le traître et l'intellectuel responsable », dans *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et moral en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, pp. 629-688.

²⁵⁹ Bruno Guichard, Julien Hage et Alain Léger (dir.), *François Maspero et les paysages humains*, Lyon, À plus d'un titre / La Fosse aux Ours, 2009, p. 16.

²⁶⁰ En tant que libraire, Maspero est également tenu pour avoir été l'un des fondateurs du libre-service. Comme l'explique Claire Grimal : « Contrairement à ce que l'on croit, ce n'est pas la Fnac qui a inventé la librairie moderne, mais François Maspero, d'abord avec sa librairie L'Escalier puis avec La Joie de lire où l'on faisait des piles, où les livres étaient classés par thème, et où ils étaient directement accessibles aux clients, alors qu'à l'époque ils étaient souvent rangés dans une pièce à part et il fallait les demander au libraire, un peu comme dans une pharmacie aujourd'hui » (citée par Clarisse Normand, « De Maspero à la Fnac », *Livres Hebdo*, 399, 2000).

Si cette génération de francs-tireurs charismatiques revêt tant d'importance dans une tentative de périodisation de l'*indépendance éditoriale*, c'est qu'elle en réunit pour la première fois tous les traits. Contemporains de la rationalisation de l'industrie du livre dont il sera question plus loin, ces éditeurs témoignent pour commencer de la mise à distance d'un milieu. C'est en tant que petit éditeur que l'éditeur Éric Losfeld se présente par opposition aux « "grands" de Paris » dans ses mémoires, *Endetté comme une mule*²⁶¹ (1979), dont le titre mêle avec beaucoup de subtilité conviction et persévérance, indifférence et sacrifice. Marqueurs en l'occurrence du rapport de force qui l'oppose à Gallimard en 1953, quand ce dernier réimprime, sans le consentement de Losfeld, trois pièces de Ionesco (*Les Chaises*, *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*) qui venaient d'être publiées chez lui, préface de Jacques Lemarchand comprise. À quoi Gaston Gallimard se serait contenté d'ajouter au cours d'un entretien : « Mon cher monsieur, si nous devons nous occuper de tous les petits éditeurs qui gravitent autour de nous et qui fatalement se casseront la figure, je serais obligé de créer un service spécial, et je n'en ai pas les moyens²⁶². »

Sans jamais user de l'expression d'*éditeur indépendant* dans ce texte majeur de sa trajectoire, l'éditeur n'en développe pas moins une philosophie de l'indépendance dont la dernière phrase de sa conclusion semble apporter la définition : « Après tout, je ne demeure fier que de réserver ma haine aux oppresseurs et aux tartuffes, de me donner pour but le merveilleux et la poésie comme je les entends, et (en adulte responsable) de ne jamais transiger avec l'indivisible liberté²⁶³ ». Vision individualiste de l'indépendance, pourrait-on dire, mais l'on voit bien que la connexion entre les deux propositions (être un éditeur de petite taille et n'avoir de comptes à rendre à personne) est contenue en germe dans ce texte. La chose est particulièrement prégnante en matière de sélection éditoriale. Celui qui proclamera haut et fort en tête de ses prospectus sa liberté de choix (« si Marcel Proust, en 1968, m'apportait le manuscrit de *À la recherche du temps perdu*, je le refuserais ») voit ainsi d'un mauvais œil que son diffuseur-distributeur, Inter-Forum, né en 1969-1971 du transfert des diffusés de Seghers à Laffont (« comme un fermier vend non seulement les murs de sa ferme mais son cheptel²⁶⁴ »), lui refuse la publication de titres licencieux.

²⁶¹ Éric Losfeld, *Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1991 [1979], pp. 93-94.

²⁶² *Ibid.*, p. 94.

²⁶³ *Ibid.*, p. 258.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 206.

5.2. L'indépendance commerciale : le cas de Futuropolis

Loin de critiquer du dehors un « *establishment* », pour reprendre l'expression de Brochier, les indépendants doivent composer avec lui dans un jeu habile de négociation dont ils sortent en général perdants. Les rapports de force s'expriment, comme on l'a vu, dans la course aux droits d'édition, aux œuvres et aux auteurs, mais aussi sur le plan de la diffusion-distribution. Concernant l'indépendance de diffusion, Maspero mesure les limites de la délégation à un tiers dès 1961, année de fondation de la revue *Partisans*, organe du mouvement anticolonialiste en France. Intimidé par la préfecture de police, Pierre Seghers, qui diffuse alors Maspero par l'intermédiaire de son Intercontinentale du Livre, signifie sans négociation possible à l'éditeur la rupture de leur collaboration²⁶⁵. Sans aller jusqu'à des actes de censure commerciale, ce sont souvent des questions de calibrage qui entachent les relations entre éditeur et diffuseur-distributeur et font préférer une gestion indépendante en toute connaissance des risques et des enjeux.

Les conséquences que peuvent avoir ces relations se manifestent par exemple dans les choix posés par Futuropolis. Ces éditions sont spontanément tenues à distance de la génération d'après-guerre en raison de la date de naissance tardive de la maison (1974), de celle de ses fondateurs Étienne Robial (1945) et Florence Cestac (1949), ainsi que du genre dans lequel elles se sont illustrées (la bande dessinée). Elles partagent pourtant plus d'un trait significatif avec la première génération *indépendante* (dont le cumul des fonctions de librairie et d'édition), tout en servant de modèle à la suivante. Les éditions Futuropolis appartiennent aux pionniers d'une « autre » bande dessinée avec les revues *Pilote* (1959), *Hara-Kiri* (1960), *Charlie Hebdo* (1970), *l'Écho des Savanes* (1972) et *Fluide Glacial* (1975) ou, du côté des maisons d'édition, avec les initiatives ponctuelles d'Éric Losfeld dès les années 1960, et plus spécifiquement des Éditions du fromage et du Square (1972), d'Audie et des Humanoïdes associés (1975) ou encore d'Artefact (1977). Montés à Paris après une formation aux Beaux-arts, Robial et Cestac rachètent en 1972 une librairie sur un coup de tête, Futuropolis, à un dénommé Robert Roquemartine qui les initie au métier. Leur pratique de la librairie rompt nettement avec celle des professionnels en place : les apprentis affichent une politique sèche et expéditive, n'hésitant pas à refouler ou à rediriger les clients en quête de productions qu'ils jugent trop commerciales. Le passage à l'édition vient ensuite et manifeste ici comme ailleurs un double attrait pour des auteurs peu conformes aux canons éditoriaux du moment tels que Tardi, Edmond Baudoin, Charlie Schlingo, Robert Crumb, en attendant la nouvelle génération que la collection « X » (dirigée entre 1985 et 1989 par Jean-Marc

²⁶⁵ Julien Hage, « Une brève histoire des librairies et des éditions Maspero (1955-1982) », dans Bruno Guichard, Julien Hage et Alain Léger (dir.), *François Maspero et les paysages humains*, op. cit., p. 119.

Thévenet) visera à rassembler. La redécouverte du Patrimoine est aussi en ligne de mire. La collection « Copyright » (1980) se fonde ainsi sur la réédition luxueuse de classiques américains qui, tout en participant des deux logiques de légitimation de la bande dessinée et de séduction des collectionneurs et des bibliophiles, fera dire à Étienne Robial que le médium dispose enfin de sa Pléiade²⁶⁶.

De la même manière que Casterman quelques années plus tard, la référence à Gallimard n'est pas dénuée d'ironie, puisque l'avenir de Futuropolis va s'y jouer tout entier. Après avoir fait leurs débuts chez B.Diffusion, spécialisé en bande dessinée, Robial et Cestac ont été à la tête, entre 1977 et 1986, de Futuropolis Diffusion, sur laquelle vont être greffées par nécessité commerciale évidente un certain nombre de revues et petites maisons de bande dessinée²⁶⁷. Usés par les problèmes quotidiens qui les éloignent de l'édition, ceux qui s'étaient déjà séparés de la librairie en 1977 pour des raisons semblables entrent en 1986 chez CDE-Sodis. En passant chez un professionnel, les éditeurs se retrouvent toutefois, pour Florence Cestac, « embringués dans une espèce de grosse machine » à laquelle il faut « donner de la matière tous les mois²⁶⁸ ». L'enchaînement des causes et des conséquences de cette brève collaboration a été finement établi par Sylvain Lesage dans le premier volume publié de sa thèse²⁶⁹ : la production, de même que les tirages de Futuropolis ont été augmentés de manière déraisonnée en vue du premier office de septembre 1986 ; les résultats de cette mise en place aux lendemains du Festival d'Angoulême 1987 sont apparus nettement en deçà des perspectives de développement escomptées, en raison non seulement de performances décevantes dans le réseau des librairies générales, mais aussi de l'absence de pénétration de CDE dans le réseau des librairies spécialisées en bande dessinée ; l'absence de nouveautés au cours de l'été 1986 consécutive au changement de diffusion, la perte de ventes de fonds au cours de la même période, et surtout le taux de retour élevé enregistré au cours des mois suivants ont plongé les éditions Futuropolis dans des difficultés financières insurmontables ; lâché par sa banque, Étienne Robial a dû alors se tourner vers le groupe Gallimard qui s'est porté garant des dettes en échange d'une entrée dans le capital ventilée comme suit : 70 % des parts pour Denoël, 25 % pour Gallimard, 5 % pour Robial. Que cette issue ait été stratégiquement ou non orchestrée par Gallimard – ce qui ne fait aucun doute pour certains acteurs de l'époque²⁷⁰ –, elle témoigne

²⁶⁶ Voir Christian Rosset, *Éclaircies sur le terrain vague. Mise à nu*, Paris, L'Association, 2015, p. 155.

²⁶⁷ Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Lyon Presses de l'Enssib, « Papier », 2018, pp. 282-283.

²⁶⁸ Christian Rosset et Jean-Pierre Mercier, « Mettre l'auteur en avant, entretien avec Florence Cestac », *Nouvième Art*, 14, janvier 2008, p. 70.

²⁶⁹ Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée, op. cit.*, pp. 292-297.

²⁷⁰ *Ibid.*

surtout des glissements opérés au départ de la dépendance de diffusion-distribution, ce qui explique aisément la ténacité avec laquelle certains éditeurs défendront leur indépendance en ce domaine, quitte à devoir se satisfaire de faibles espoirs de vente. Le sort immédiat de Futuropolis illustre également les conséquences d'un rachat sur l'identité même d'un catalogue, puisque Futuropolis « filiale de Gallimard », que quittera Robial en 1994, se bornera dès la fin des années 1980 à ne plus publier que des textes illustrés dont le plus célèbre reste le *Voyage au bout de la nuit* de Céline et Tardi (1988).

5.3. La grande valse des éditeurs

Les indépendances financière et structurelle que révèle le cas de Futuropolis se trouvent déjà au centre des préoccupations éditoriales des années 1960 et 1970. Comme le dira Pauvert : « La grande valse des maisons d'édition achetées, reprises, des regroupements attendus ou inattendus était commencée²⁷¹. » Aussi, lorsque le même Pauvert, en 1971, discourt au sujet de son *indépendance*, celle-ci est en réalité bien plus menacée qu'il ne veut bien l'admettre.

La compréhension du contexte y passe notamment par le portrait tout en nuances de René Julliard²⁷², dont l'histoire du livre ne retient habituellement que la sensibilité idéologique (proximité avec l'Action française, vichysme, publication sous l'Occupation des discours du maréchal Pétain), les fêtes somptueuses et les coups éditoriaux d'après-guerre : grand chelem sur le Goncourt de 1946 à 1948, publication à succès du *Salair de la peur* de Georges Arnaud (1950), du *Pont de la rivière Kwai* de Pierre Boulle (1952), découverte de Françoise Sagan (*Bonjour tristesse*, 1954) et, bien entendu, en 1955 et 1956 des poèmes de la petite Minou Drouet âgée de huit ans. Mais René Julliard joue en même temps un rôle de catalyseur, dans la perspective probable de fonder un groupe d'envergure à laquelle son décès en 1962 met un terme prématuré. À ce titre, il constitue pour les éditeurs dans la tourmente une alternative à l'intégration chez Gallimard ou Hachette, qui apparaissent bien souvent comme le seul remède au dépôt de bilan dans les temps troublés faisant suite à l'essor de maisons d'édition dans la France libérée.

Les accords conclus entre Julliard et Robert Laffont en 1948, grâce auxquels les éditeurs fondent le pôle de distribution Sequana, passent pour être relativement contraignants. Dans ses mémoires, Robert Laffont raconte comment les éditeurs nés à la Libération ont échoué pour la plupart avant 1947. Lui-même installé à Paris en 1944 après avoir fondé sa maison comme René Julliard en 1941, en zone libre,

²⁷¹ Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée des livres. Mémoires*, Paris, Viviane Hamy, 2004, p. 401.

²⁷² Sur le rôle joué par René Julliard, voir Chantal Aubry, *Pauvert l'irréductible. Une contre-histoire de l'édition*, Paris, L'Échappée, 2018, pp. 184-191.

n'a pas été en mesure de développer seul sa maison. C'est dans ce contexte qu'il se rapproche de René Julliard, lequel lui aurait déjà suggéré la piste d'une entraide des nouveaux entrants : « Si vous avez des difficultés, venez me voir avant tout autre. Les jeunes éditeurs doivent s'aider et former un front commun ; ensemble nous serons plus forts²⁷³. » Passé l'enthousiasme des débuts, Robert Laffont va toutefois rapidement déchanter et met son amertume sur le compte d'une perte d'*indépendance* (le texte est publié en 1974) :

J'étais un piètre négociateur et, en deux mois, tranche par tranche, je me retrouvai nu et ficelé pour vingt-cinq ans. Ma maison restait indépendante nominativement, mais, en réalité, sous le contrôle total de René Julliard, qui venait de s'établir rue de l'Université. Les services fusionnèrent, le plus souvent au détriment de mes collaborateurs. Je ne conservais qu'une seule chose en propre : mon découvert bancaire.²⁷⁴

Robert Laffont n'a pas de mots assez durs pour qualifier l'enfermement qui est alors le sien, lui qui va devoir « apprendre à [se] plier à l'autorité d'un autre²⁷⁵ » : celle d'un homme ambitieux qui « rêvait d'être le Grasset ou le Gallimard de l'après-guerre²⁷⁶ », et selon lequel une jeune maison « ne pouvait survivre qu'en fuyant les investissements lourds ou prolongés²⁷⁷ ». Le contrat passé avec Julliard se montrait en effet restrictif pour Laffont, puisque la décision de publier devait être prise d'un commun accord²⁷⁸. Ce qui fit perdre à l'éditeur certains de ses auteurs, passer à côté de projets d'envergure (dont le *Don Camillo* qui sera publié au Seuil), avant de se tourner vers des domaines auxquels se montrait peu sensible Julliard, tels que la traduction et l'Histoire. Le rapprochement de Laffont et de Gallimard autour de la création des éditions Les Presses d'aujourd'hui va toutefois permettre de revoir dès 1953 les termes du contrat. À la mort de Julliard en 1962, Laffont ne poursuivra pas la collaboration avec sa veuve Gisèle d'Assailly aidée par Christian Bourgois, considérant que le moment est venu de « reprendre le fardeau des responsabilités totales et recréer une maison indépendante²⁷⁹ ».

Il en va tout autrement des aides apportées à Claude Tchou (lors la fondation notamment de sa maison en 1961), à Pierre Horay (éditions de Flore en 1946, devenues éditions Pierre Horay en 1951) et à Maurice Nadeau (autour de la revue

²⁷³ Robert Laffont, *Éditeur*, Paris, Robert Laffont, « Un homme et son métier », 1974, p. 67.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 97.

et de la collection des « Lettres Nouvelles) pour lesquels René Julliard se pose davantage en partenaire qu'en propriétaire exigeant. Pour ce faire, Julliard propose le système du compte à demi, en vertu duquel les contractants partagent à la fois les bénéfices et les dettes.

Pour en revenir à Pauvert, très marqué par la chute des éditions du Point du Jour de René Bertelé, tombées dans l'escarcelle de Gallimard et converties en collection en 1950, c'est contraint et forcé qu'il va devoir se plier à une telle association. La publication du Littré, en dépit de nombreuses souscriptions, s'est avérée un échec cuisant : mal évalué financièrement lors de sa conception, le projet s'est vendu à perte. Après avoir dû renoncer au Littré, qui continuera sous la forme d'une coédition Gallimard-Hachette (à une époque où le premier est encore distribué par le second), Pauvert doit éponger ses dettes. Plutôt que de rejoindre l'un de ces acteurs, il trouve en René Julliard en 1957 un bailleur de fonds inespéré²⁸⁰ : un premier accord fixe l'entrée de Pauvert chez Sequana au 1^{er} janvier 1958 ; le second établit le compte à demi.

À la mort de Julliard, Pauvert est pris malgré lui dans des mouvements de restructuration à plus vaste échelle. Ceux-ci nous livrent des éléments essentiels à la généalogie de *l'indépendance éditoriale*, à commencer par le jeu de chaises musicales auquel le monde de l'édition se trouve confronté, de même que l'intérêt appuyé mais incertain du secteur de la finance à son égard. Les éditions Julliard, fragilisées par la disparition de leur fondateur en 1962, rejoignent l'année suivante le petit groupe constitué (1961) autour des éditions Plon et 10/18 par l'Union financière de Paris (UFP, dirigée par Thierry de Clermont-Tonnerre) et les héritiers Plon. Le consortium prend alors le nom d'UGE (Union générale d'éditions). Que devient l'association Julliard-Pauvert dans ces conditions ? Après qu'un nouveau protocole d'accord a été signé en 1963 avec Geneviève d'Assailly, les structures vont se diriger graduellement – ce sont les années de la collection « Libertés » – vers un accord de résiliation de leur association qui aboutira en 1967 et dans l'attente duquel Pauvert est sommé de limiter ses investissements²⁸¹. Ce n'est toutefois plus Geneviève d'Assailly qui sera en mesure de signer, mais Sven Nielsen, fondateur des Presses de la Cité auxquelles l'UFP a cédé ses actions en 1965. Pauvert condamne avec fermeté les pratiques qu'il observe alors dans le monde de l'édition, en se concentrant tout particulièrement sur Sven Nielsen :

La démarche naturelle d'un homme comme Nielsen, qui est autant un financier qu'un éditeur, c'est de s'agrandir, de racheter d'autres éditeurs, de faire des coups en Bourse. Quand il rachète Plon, cela ne veut pas dire nécessairement que Plon

²⁸⁰ Chantal Aubry, *Pauvert l'irréductible*, op. cit., p. 189.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 284.

a des difficultés. Il aurait acheté de toute manière Plon, puisque Plon était à vendre²⁸².

Quoique sur le départ, Pauvert doit en outre faire face à des problèmes de diffusion-distribution, puisque Les Presse de la Cité, déjà équipées de ce côté, mettent un terme aux services de Sequana. Pauvert gravitant comme d'autres autour de Julliard, mais sans véritablement faire partie de la maison, sa diffusion est confiée au groupe Hachette. Un nouveau chapitre s'ouvre alors pour l'éditeur et va porter un coup fatal à son indépendance. Un accord signé en 1973 fixe les conditions de leur partenariat : Pauvert devient salarié de Hachette au titre de directeur littéraire ; les livres du fonds sont cédés en exclusivité à la Librairie générale française (filiale éditrice du Livre de poche) ; Pauvert renonce à créer des collections concurrentes à celles du groupe ; il fait l'objet d'une clause de préférence ; la gestion des auteurs à succès de son catalogue est confiée à une Société d'exploitation ; enfin, les contrats d'auteur et de cessions de droits ne peuvent être validés qu'en co-signature avec la gérance²⁸³. Jusqu'à ce que le groupe Hachette obtienne en 1979 la libre jouissance de la marque Pauvert et que ce dernier exploite à son compte, dans un ultime sursaut d'indépendance, toute la combinatoire de son nom : « Compagnie Jean-Jacques Pauvert », « Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert », ou encore « Par les bons soins de Jean-Jacques Pauvert²⁸⁴ ».

5.4. Une question d'image

Un autre aspect, tout aussi déterminant pour notre propos, a trait quant à lui à l'impact social de l'*indépendance* et ce, dès les années 1960. Dans le contrat de 1963 qui le lie aux éditions Julliard nouvelle formule, une clause précise que l'« accord doit rester occulte²⁸⁵ ». Une discrétion d'application dix ans plus tard dans le cadre des tractations avec Hachette :

En préalable, accord a été donné à ne pas faire figurer la Société nouvelle des éditions Jean-Jacques Pauvert dans les listes des sociétés du groupe Hachette indiquées dans nos documents publicitaires telle que, par exemple, la brochure éditée pour la foire de Francfort. Nous serons par contre bien entendu, obligés d'informer nos actionnaires de la création et de l'indiquer dans les documents comptables et financiers que nous publions.²⁸⁶

²⁸² Jean-Jacques Pauvert, « La maladie des éditeurs », entretien avec Pierre Démeron, *Le Nouveau Candide*, 30 août – 5 septembre 1965, p. 30.

²⁸³ *Ibid.*, pp. 409-410.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 417.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 280.

²⁸⁶ Cité dans *Ibid.*, p. 409.

Consentie à Pauvert, cette gestion minutieuse des relations publiques met en relief une dimension essentielle de la condition indépendante : l'image. La validité du projet de Pauvert apparaît ainsi déjà comme indissociable d'une autonomie de fonctionnement qui ne peut souffrir aucune forme de sujétion, aucune atteinte portée à la pleine liberté de l'éditeur, sous peine de se trouver partiellement discréditée aux yeux du public. Cette importance de l'image d'*indépendant* est d'autant plus sensible qu'elle ne concerne pas le seul Pauvert. Dans la thèse de Camille Joseph consacrée à la gestion de l'héritage Maspero au sein des éditions La Découverte, deux documents exhumés des archives Maspero permettent d'étayer le rôle structurant de l'indépendance dans les années 1970. Le premier d'entre eux (« Encore une fois sur le rôle de la Librairie Maspero et de ceux qui y travaillent », texte de présentation rédigé par François Maspero lui-même en 1971) pose une « conduite éditoriale » à tenir, dont les principes d'organisation interne sont en pleine concordance avec la vision anticapitaliste et socialement progressiste qui s'exprime dans le catalogue de l'éditeur :

1. C'est le contenu qui prime sur la rentabilité.
2. Le critère n'est pas celui du profit. Il est celui de la survie.
3. L'extension n'est pas faite pour une plus grande rentabilité, mais :
 - a. Pour mieux servir la diffusion du contenu ;
 - b. Pour être moins vulnérable aux attaques extérieures ;
4. Les profits sont utilisés pour :
 - a. La multiplication des publications ;
 - b. Assurer des salaires largement supérieurs à la moyenne, ce qui concerne l'ensemble des employés (et non en ce qui concerne les dirigeants) ;
 - c. Assurer l'extension, dans un but politique, de l'entreprise ;
5. Il n'y a pas de surprofits. Cela est très important, parce que cela implique :
 - a. L'exclusion de la possibilité de tout bailleur de fonds classique (ex : impossibilité de trouver un prêt hypothécaire même sur mon propre appartement !) ;
 - b. La méfiance des banques [...] ;
 - c. La réticence des fournisseurs (ex. : refus du Gaz de France du prêt habituel de 8000 F. (!) pour le financement du chauffage central du 44...) (c'est-à-dire une véritable répression au niveau financier, beaucoup plus grave et imparable que la répression visible).
6. Donc extrême vulnérabilité de l'entreprise. Dans le même temps où sa gestion est guidée par des impératifs qui ne sont pas primordialement ceux de la rémunération de l'argent investi, où elle s'efforce de pratiquer une politique de

salaires « progressiste », elle est à la merci des aléas de sa seule trésorerie et ne peut compter sur aucune aide extérieure.²⁸⁷

À bien des égards, ces choix organisationnels que l'on aurait tort de réduire à une *posture* – la réflexion du traitement salarial accordé aux employés, par exemple, s'inscrit dans une politique sociale ambitieuse – relèvent du sacerdoce. La secondarisation du profit au nom des convictions de la maison apporte en effet son lot de « contraintes » volontaires, comme on parlerait de littérature à contraintes, pour la structure. Très attaché à son indépendance politique et commerciale, Maspero doit faire preuve de persévérance et d'imagination pour allier la nécessité d'engranger des fonds et le maintien d'une autonomie décisionnelle. La création de l'Association des amis des éditions Maspero, le 23 juin 1973, composée d'auteurs et de proches de la maison, repose sur un système de solidarité neutre qui va totalement en ce sens²⁸⁸. Intitulé « Les Éditions Maspero doivent continuer ! », un bulletin d'adhésion réalisé à cette occasion rend bien compte de la démarche. Après avoir rappelé les condamnations et le pillage de livres dont le libraire-éditeur fait l'objet, le document en appelle au « soutien politique », au « soutien matériel », à la mise en œuvre de « toute action (signatures, colloques, débats) susceptible de promouvoir ces objectifs ». Un inventaire non exhaustif de ces initiatives est révélateur d'un sens de la débrouillardise militante capable d'aller chercher son public où qu'il se trouve : vente de livres Maspero lors de manifestations politiques, congrès universitaires, stages d'été, marchés ; organisation d'une « Semaine du livre d'avant-garde » dans les villes universitaires ; intégration des livres Maspero dans les bibliographies destinées aux élèves et aux étudiants ; publicité faite à certains titres du catalogue en fonction de l'actualité politique et sociale ; contacts avec la presse sympathisante. Ce qui est en jeu, selon les rédacteurs, n'est rien d'autre que « la liberté d'expression dans notre pays », à laquelle concourt Maspero en publiant des ouvrages qui n'auraient pu voir le jour ailleurs.

²⁸⁷ François Maspero, « Encore une fois sur le rôle de la Librairie Maspero et de ceux qui y travaillent », 8 mai 1971, Archives La Découverte. Extrait d'un texte explicatif d'une dizaine de pages cité par Camille Joseph, *Les Éditions La Découverte. La gestion d'un héritage éditorial*, Thèse présentée pour l'obtention du grade de docteur de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Gisèle Sapiro, 2010, pp. 84-85.

²⁸⁸ Document reproduit dans Bruno Guichard, Julien Hage et Alain Léger (dir.), *François Maspero et les paysages humains*, *op. cit.*, pp. 137-138. À noter que cette stratégie de promotion du livre et de propagande par le livre était déjà celle de l'Action française et de sa Nouvelle Librairie Nationale dont il a été question plus haut : « La Nouvelle Librairie Nationale met à la disposition des ligueurs et de tous les amis de l'Action française, des catalogues, des prospectus détaillés pour les ouvrages les plus importants, des affiches dites papillons destinées aux libraires et aux salles de réunion. » (*Almanach de l'Action française*, 1910, p. 99.)

On peut se demander néanmoins dans quelle mesure l'impossibilité théorique à recourir au soutien d'une instance extérieure ne se double pas d'une impossibilité pratique, conséquence des choix posés par Maspero, et ne relève donc pas *aussi* d'une servitude involontaire. L'énergie solidaire qui est produite autour de la maison montrant rapidement ses limites, Maspero doit de toute façon se mettre en quête d'un bailleur de fonds. C'est en la personne de Patrick Lescure, riche héritier de la dynastie des électroménagers Seb, et de sa société Molimen, que François Maspero va trouver son salut. L'homme présente en quelque sorte le profil idéal de mécène éditorial, puisqu'il se tient à distance des affaires courantes, ne conçoit pas son intervention autrement qu'en termes de soutien financier, et qu'il ne se préoccupe au fond pas de l'idéologie marxiste de la maison au-delà de ce que l'y incite sa fibre contre-culturelle. Graphiste ayant pris part aux mouvements pacifistes et antinucléaires à Paris, il a été également été objecteur de conscience en 1970-1971, a contribué à la création du Parc des Cévennes et s'est investi dans la formation à l'artisanat traditionnel²⁸⁹. En devenant actionnaire majoritaire des éditions Maspero, Patrick Lescure n'en bouleverse pas moins profondément la nature de la maison. Si elle ne s'accompagne pas nécessairement d'un silence comme chez Pauvert, cette arrivée nécessite que soit interrogé le sens donné à l'*indépendance* par les différents partenaires, étant donné que « l'image » publique de Maspero semble indissociable de son « indépendance » :

Rendre compte aux actionnaires, c'est-à-dire aux propriétaires de l'entreprise, restait formel ; le directoire étant également propriétaire des actions, il était en dernier ressort son propre patron.

Aujourd'hui la majorité des actions de l'entreprise ayant été acquise par la société Molimen, il y a changement de propriétaire.

L'image des Éditions Maspero a toujours été liée étroitement dans l'esprit du public à la notion d'indépendance – indépendance tant économique que politique [...] ; qu'on le veuille ou non, cette notion d'indépendance est elle-même étroitement liée à la personne de son animateur ; il y a donc lieu, à notre avis, dans la mesure où celui-ci passe du statut de propriétaire à celui de mandataire, de bien définir avant toutes choses le sens que les uns et les autres, mandants et mandataires, donnent à cette notion d'« indépendance » de la société Librairie François Maspero.

Sur le plan des principes, le directoire attend de la société Molimen, s'exprimant par l'instance qu'elle a souhaité instaurer, c'est-à-dire la majorité qu'elle détient dans le Conseil de surveillance, une définition claire des buts de sa présence dans

²⁸⁹ Camille Joseph, *op. cit.*, pp. 122.

la société Maspero, des modalités de cette présence et de la manière dont elle entend intervenir dans la vie de la société.²⁹⁰

Quel fut l'impact des apports de la société Molimen sur Maspero ? S'ils lui permirent de survivre un temps, ils ne fournirent guère de solution durable à la maison. Aussi, lorsque *Le Monde* parti à la rencontre de François Maspero en 1982 annonce en tête d'article lui avoir demandé de « retracer son “aventure” d'éditeur indépendant²⁹¹ », c'est d'une histoire achevée qu'il est question. Dès 1979 en effet, le Cedetim (Centre de recherche sur les questions de développement et du Tiers monde, structuré autour de François Gèze et Bruno Parmentier) a joué un rôle décisif au sein des éditions Maspero, mais de manière déjà résolument tournée vers l'avenir : la poursuite et la redéfinition du catalogue sous le nom de La Découverte, en 1983, Maspero ayant obtenu de pouvoir reprendre son nom.

5.5. Des indépendants sans collectif

Après le retrait de Maspero et l'éviction de Pauvert, le tournant des années 1970 et 1980 apparaît à bien des égards comme la fin d'une époque, que connaissent au même moment les sciences humaines avec les disparitions successives de Roland Barthes (1980), Jean-Paul Sartre (1980), Jacques Lacan (1981), Raymond Aron (1983) et Michel Foucault (1984). D'un côté comme de l'autre, se développe une pensée crépusculaire, fondée sur l'idée d'un âge d'or révolu, propice aux mythologies les plus hyperboliques. De ces mythologies relèvent assurément les portraits d'éditeurs de François Dosse qui, tout en accordant une grande importance à la véracité historique, en viendraient presque à faire passer pour des *olympiens* au sens d'Edgar Morin²⁹² les acteurs de cette génération perdue. Christian Bourgois, José Corti, Claude Durand, Paul Flamand, Claude Gallimard, René Julliard, Robert Laffont, Jérôme Lindon, François Maspero, Maurice Nadeau, Charles Orengo, Jean-Jacques Pauvert, Françoise Verny, que ces « hommes [sic] de l'ombre » aient succombé ou non aux sirènes de l'édition commerciale, peu importe : tout se passe comme si la mémoire collective devait retenir de cette page de l'histoire éditoriale qu'elle mit en présence des êtres exceptionnels à la destinée exceptionnelle. Êtres dont le savoir-faire, comme reçu des dieux, amène à conclure paradoxalement qu'il restait encore de l'humain, en ce temps-là, sous l'économie. François Dosse justifie comme suit le choix de ses éditeurs et editrice :

²⁹⁰ Rapport du directoire au conseil de surveillance, 3 avril 1976, Archives La Découverte. Cité par Camille Joseph, *op. cit.*, pp. 124-125.

²⁹¹ Article publié dans *Le Monde*, 26 mars 1982, pp. 16-17, retranscrit dans Bruno Guichard, Julien Hage et Alain Léger (dir.), *François Maspero et les paysages humains*, *op. cit.*, p. 265.

²⁹² Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957.

Ils ont tous en commun d'avoir vécu un moment de grâce de l'édition, celui des années 1960 qui a vu l'explosion de la diffusion du livre, la naissance du livre de poche, l'âge d'or des sciences humaines. Ils ont tous traversé les « Vingt Glorieuses », les années 1960-1970, au cours desquelles la quantité de livres produits a doublé, ainsi que le nombre de nouveaux titres. [...]

La traversée que l'on propose ici de ce moment de mutation qu'ont été les années 1960-1970 laisse apparaître l'importance des personnalités, la richesse des possibles et l'extraordinaire diversité sous l'uniformisation au sommet et le « panurgisme » qui semble déjà gagner la profession. À une échelle d'analyse qui prend les acteurs au sérieux et suit l'itinéraire de chacun dans ce monde de l'édition, on ne peut qu'être saisi par l'importance du tempérament individuel, par le poids des choix, adhésions, résistances et refus de l'éditeur.²⁹³

Deux générations d'éditeurs indépendants

Ce n'en est pas moins au sein de cette mouvance éditoriale qu'apparaissent les premiers *éditeurs indépendants* au sens contemporain du terme. Ceux-ci ont construit leur trajectoire dans la foulée de l'essor et du déclin rapide de petites maisons au sortir de la guerre – disparition de K éditeur, de Charlot et des éditions du Point du jour en 1949, mise en vente du Sagittaire en 1951. Émergeant de manière concomitante à la rationalisation du monde de l'édition, les différentes maisons portées par Pauvert, Losfeld ou Maspero ne servent pas seulement de modèle à des *indépendants* à venir, mais en représentent pleinement la première mouture. Celle-ci se démarque des suivantes par le caractère éminemment morcelé de sa population, étant principalement représentée par des francs-tireurs à la fois proches et lointains, dans leurs visées et dans leurs méthodes, du cœur de l'institution éditoriale. Il est en effet frappant de constater à quel point la bipolarisation du champ éditorial de l'époque semble se jouer dans un mouchoir de poche, tant les interactions entre grands éditeurs et *indépendants* sont fréquentes. Aussi, la préservation de leur indépendance nous paraît tenir à bien peu de chose, suivant que tel ou tel montage financier, tel ou tel partenariat commercial, s'avère finalement payant ou ruineux pour le plus faible des acteurs engagés dans ces processus.

En termes de périodisation, nous pourrions distinguer deux grands moments de l'*édition indépendante*, deux grandes générations ou cycles. Le premier est représenté par les éditeurs dont il vient d'être question, qui ne survivront bien souvent pas aux années 1980. Le second tend à s'affirmer avec les éditeurs nés dans les années 1990 et 2000. Entre les deux, une maison comme Actes Sud, fondée en 1978, qui amorce la deuxième vague de l'édition indépendante avec dix ou vingt ans d'avance sur les

²⁹³ François Dosse, *Les Hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014, pp. 8 et 11.

autres éditeurs, et surtout portée par un tout autre modèle de croissance. La génération des Losfeld, Pauvert et Maspero se constitue sur fond de rabattage des cartes à la Libération, d'un imaginaire de la pureté et de la clandestinité, en réaction à des transformations du paysage éditorial qui n'ont pas encore donné leur pleine mesure. Face à ces dernières et en raison de la perception naissante (c'est la représentation du monde éditorial en tant qu'*oligopole à frange* qui se prépare) de l'espace éditorial comme un système centralisé, fermé et inégalitaire, à ramifications couvrant toutes les étapes de la filière, ils sont les premiers *indépendants* à ne plus seulement s'inscrire dans une généalogie esthétique ou idéologique, incarnée par un Plon dans l'entre-deux-guerres ou un Minuit au sortir de la Seconde Guerre mondiale, mais dans la bifurcation prise par la notion en régime industriel, et dans laquelle se sont illustrées les industries cinématographique et musicale.

Un modèle anglo-saxon ?

À ces modèles qui ont très certainement joué un rôle, entre autres sources d'inspiration, dans la cristallisation du terme *indépendant*, il convient d'ajouter la situation du marché de l'édition anglo-saxonne, déjà connue au minimum des professionnels et du lectorat spécialisé francophone de l'époque. Dans un dossier de *La Quinzaine littéraire* paru à la fin du mois de septembre 1970, un article de l'éditeur John Calder (« Trusts et éditeurs »), sorte d'André Schiffrin anglais avant l'heure, donne à peu près tous les codes de compréhension des avancées récentes du système éditorial mondial : « Il y a en Angleterre 1400 éditeurs, mais sur les 300 qui possèdent une certaine importance, écrit-il, la plupart sont la propriété de banques, de groupes financiers, de chaînes de journaux, de compagnies de télévision et à un degré de plus en plus important d'éditeurs américains²⁹⁴. » Calder établit une corrélation entre la nécessité de dégager des profits et les enchères irrationnelles, stimulées par les agents littéraires, dans la fixation du montant des avances. Selon lui, ces avances par définition irrécupérables ont fait perdre leur « indépendance » à plus d'un éditeur. Il en résulte un marché à double face, constitué d'un côté de maisons d'édition familiales et de presses universitaires, et de l'autre de grands groupes à la production conformiste, dirigés par de jeunes cadres dynamiques dont « beaucoup [...] ne sont pas particulièrement intéressés par des livres et n'en lisent jamais²⁹⁵ ». Situation qui risque d'évoluer en défaveur des indépendants, en raison notamment de l'incapacité des éditeurs à collaborer :

Il est également dommage que les éditeurs anglais n'aient pas songé à s'entraider.
[...] En vérité, la plupart des éditeurs anglais se regardent avec envie ou antipathie,

²⁹⁴ John Calder, « Trusts et éditeurs », *La Quinzaine littéraire*, septembre 1970, p. 17.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

et l'échec d'un collègue provoque plus souvent la joie que le regret. Il est à craindre que cette situation malsaine s'aggrave. Vers 1980, il n'existera plus probablement que trois ou quatre grands groupes d'éditeurs, à côté de quelques éditeurs indépendants – y compris, je l'espère, moi-même – et qui continueront à remplir leur rôle. Nous pouvons également espérer que l'État se chargera de quelques entreprises éditoriales pour des motifs culturels, mais les dangers d'une édition d'État sont évidents. Je regrette [que] je sois obligé de tracer un tableau aussi pessimiste de l'édition d'un des pays les plus importants dans le domaine intellectuel, mais aucune éclaircie n'est visible, même pour les plus optimistes.²⁹⁶

Les éditeurs français ont-ils entraperçu leur avenir dans les analyses les plus sombres du marché anglo-saxon ? Il semble peu contestable que ce fut le cas, de la même manière qu'elles guideront la réflexion sur le livre numérique. L'analyse des marchés étrangers, dont la variante alarmiste est généralement celle qui a circulé le mieux, contribue comme on le verra à orienter les discours prospectifs sur le marché du livre français, dont l'horizon à dix ou vingt ans paraissait déjà se donner à lire par ailleurs. C'est ainsi que la conception duale du marché éditorial, entre des *majors* et des *indés*, est entrée très tôt dans les schèmes mentaux des acteurs et observateurs, avant même que se réalisent les transformations lourdes de l'édition française des années 1980, en raison de la triple influence du cinéma, de la musique et de cette édition internationale.

Vers un mouvement indépendant

Le témoignage de John Calder mobilise en outre deux paramètres du monde du livre qui nous paraissent essentiels dans la caractérisation des premiers éditeurs indépendants : l'inaction de l'État et l'isolement des éditeurs.

Concernant l'absence de politique protectionniste en faveur de l'édition traditionnelle, il est à noter en effet que les prémices de l'*indépendance* s'effectuent en dehors de toute action volontariste des pouvoirs publics. L'État manque encore au casting du phénomène indépendant, alors qu'il sera amené à y jouer un rôle de compensation dans le paradigme indépendant accompli.

Autre trait définitoire de cette première génération éparse d'indépendants, qui nous ramène à la citation de Pauvert mentionnée en début de section, l'isolement des éditeurs en l'absence de structures de rassemblement autour de l'*indépendance*. Si nous avons rencontré plusieurs occurrences de ce rapport très individualiste à l'indépendance, un même constat d'impossibilité à se socialiser pourrait être fait pour K éditeur (1945-1949), ce « bateau-pirate, chargé à ras bord de poésie, d'humour, d'un certain nihilisme et d'un sens de la provocation non

²⁹⁶ *Ibid.*

moins certain²⁹⁷ », qui n’a certes pas eu la longévité des éditeurs cités, mais dont le positionnement à la croisée de l’avant-garde, du surréalisme et de l’édition clandestine – y sont notamment publiés George Bataille, Antonin Artaud, Benjamin Péret, Jacques Vaché –, en fait un équivalent dans la subversion. Lorsqu’Alain Gheerbrant²⁹⁸, son fondateur, se dit « trop indépendant [dans un sens que l’on devine antérieur] pour avoir jamais adhéré à aucune sorte de groupe²⁹⁹ », prime encore l’individualisme dont ne semble pas pouvoir se départir cette génération³⁰⁰.

Il faut néanmoins imaginer ces éditeurs heureux de travailler ensemble dans certaines circonstances. On voit bien en effet que des réseaux de solidarité existent au sein de la filière. Profitant de la floraison d’éditeurs critiques à travers le monde, Maspero s’inscrit ainsi dès ses débuts dans un réseau d’échanges de manuscrits avec La Cité en Suisse, Complexe en Belgique, Feltrinelli, Einaudi et les Editori Riuniti du Parti communiste en Italie, la revue *Konkret* en Allemagne, Cuadernos para el diálogo, Editorial 62 et Anagrama en Espagne, Fondo de Cultura Económica et Siglo XXI au Mexique, les éditions de la *New Left Review* en Angleterre, celles de la *Monthly Review*, Grove Press et les éditions Pantheon (André Schiffrin) aux États-Unis³⁰¹. De la même manière, une fois rompu le contrat passé avec Pierre Seghers, Maspero développe un outil de distribution collective dans les années 1960, dirigé par Jean-Philippe Talbo-Bernigaud, autour duquel graviteront Pierre-Jean Oswald, Anthropos, Robert Morel et de nouveau La Cité – jusqu’où jour, en 1975, où les

²⁹⁷ Alain Gheerbrant et Léon Aichelbaum, *K éditeur*, Cognac, Le Temps qu’il fait, 1991, pp. 9-10.

²⁹⁸ Poète et explorateur se réclamant à la fois de Rimbaud, de Lautréamont, de Dada, du Surréalisme, Alain Gheerbrant a publié dans la clandestinité *Le Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret et *Histoire de l’œil* de Georges Bataille sous le nom imaginaire de « Poésie et Révolution », domiciliée à Mexico, avant de s’établir en SARL sous le nom de K Éditeur en 1945 – un an après la création de la librairie La Hune par son frère Bernard. La maison a pu compter dès ses débuts sur la collaboration de Pierre Faucheux pour le graphisme. Sur le plan de la commercialisation, elle s’appuie essentiellement sur la vente par courtage (livre moderne et bibliophilie d’avant-garde), qui sera étendue à la Suisse, à la Belgique et à l’Angleterre, cependant que le frère d’Alain, ouvre La Hune. Quant aux finances, les tirages de tête ont permis d’écouler la production à prix raisonnable. Gheerbrant dirige l’expédition Orénoque-Amazone entre 1948 et 1950. Il sera également le co-directeur avec Jean Chevalier du célèbre *Dictionnaire des Symboles* paru en 1969 chez Robert Laffont.

²⁹⁹ Alain Gheerbrant et Léon Aichelbaum, *K éditeur*, *op. cit.*, p. 25.

³⁰⁰ Auquel on pourrait raccrocher encore André De Rache, éditeur belge de poésie que rencontre Gérard Pons dans les années 1960 : « André De Rache était d’un abord franc. “Je suis un indépendant” m’a-t-il dit au début de notre premier entretien. » Propos de Gérard Pons, dans « L’éditeur André De Rache et le monde des créateurs », Catalogue de l’exposition réalisée par la Bibliothèque publique de la Communauté française (Brabant wallon), sous le haut patronage du Ministère de la Communauté française, avec la collaboration de la Province de Brabant, du Ministère de la Communauté flamande et du Musée de la photographie à Charleroi, Nivelles, septembre 1989, non paginé.

³⁰¹ Julien Hage, « Une brève histoire des librairies et des éditions Maspero (1955-1982) », *art. cit.*, p. 100.

éditions Maspero rejoindront Sodis³⁰². Ces rapprochements fondés sur des opportunités commerciales ou par convergence de vues idéologiques sont toutefois sans commune mesure avec l'esprit de solidarité et de mutualisation qui sera prôné lors des phases ultérieures de l'indépendance éditoriale.

³⁰² Jean-Philippe Talbo-Bernigaud, « L'édition et la diffusion », dans Bruno Guichard, Julien Hage et Alain Léger (dir.), *François Maspero et les paysages humains*, *op. cit.*, p. 30.

Chapitre 3

La rationalisation de l'édition industrielle comme matrice de l'éditeur indépendant

L'histoire de l'édition indépendante est indissociable de l'histoire de l'édition à caractère industriel. Bien que l'on puisse faire remonter la rationalisation de la production du livre à l'invention de l'imprimerie au XV^e siècle, sans compter en amont ce que les *scriptoria* les plus « fordiennes » disaient déjà d'une organisation du travail de reproduction³⁰³, ce sont les transformations des structures et des techniques de l'édition opérées dans le lointain sillage de la deuxième révolution du livre (la reproduction à grande échelle et cadence rapide, contemporaine de la révolution industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle) et au seuil de la troisième (le livre numérique, opérationnel dès les années 1990 pour le public professionnel et le grand public) qui vont déterminer l'avènement de la catégorie sociale de l'*éditeur indépendant*. Ces mutations qui se font jour aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale résultent à la fois d'un perfectionnement des procédés et d'une intensification de la division du travail issue de la révolution industrielle, en même temps que de l'informatisation progressive de la chaîne du livre, dont le livre numérique constitue en quelque sorte la forme la plus intégrée.

Nous voudrions tenter de caractériser dans ce chapitre les grands paramètres qui entrent en jeu dans la rationalisation du monde de l'édition. En nous inspirant de transformations décelées par Jean-Marie Bouvaist au milieu des années 1980³⁰⁴, nous avons établi un répertoire de six phénomènes : 1) la concentration horizontale ; 2) la diversification éditoriale ; 3) l'industrialisation de la production et de la distribution ; 4) la gestion ; 5) l'organisation des métiers ; 6) les structures de l'actionnariat. Ces transformations sont dans une large mesure interdépendantes. À titre d'exemple, la structure actionnariale des groupes, en fonction de ses objectifs de croissance et de rentabilité, peut intensifier n'importe quel autre pôle de l'ensemble. De même, une politique fondée sur la diversification éditoriale peut se traduire par

³⁰³ Sur cette division du travail, voir Jean Vezin : « La copie d'un texte d'une certaine ampleur était une œuvre de longue haleine [...]. La nécessité de faire vite dans certains cas conduisit tout naturellement à répartir la transcription d'un volume entre plusieurs copistes travaillant simultanément. Pour ce faire, le chef d'atelier confiait à chacun des scribes placés sous son autorité un certain nombre de cahiers prélevés sur le manuscrit qui servait d'*exemplaire* avant de le reproduire » (« La répartition du travail dans les "scriptoria" carolingiens », dans *Journal des savants*, 3, 1973, p. 212).

³⁰⁴ Jean-Marie Bouvaist, « Tendances d'évolution dans les structures de l'édition française », *Communication et Langages*, 69, 1986, pp. 100-115.

des achats d'actifs éditoriaux (concentration horizontale). Ce que l'on désigne sous le nom de *rationalisation du monde de l'édition* procède de la combinaison de ces phénomènes. En durcissant les conditions d'accès aux circuits du livre, mais également de vie et de développement en leur sein, ils dessinent en creux la figure de l'éditeur indépendant.

1. Un processus en trois temps

Bien que les transformations du monde du livre dont il vient d'être question se soient réalisées en mouvement continu, on peut identifier trois phases distinctes dans ce processus de rationalisation.

La première, qui s'étend de la relance éditoriale d'après-guerre jusqu'à la fin des années 1970, pose la plupart des jalons de l'édition industrielle qui s'épanouira au XXI^e siècle : constitution de groupes, développement de l'appareil de distribution, montée en force des pratiques de gestion au sein des entreprises. Elle s'achève au cours d'une décennie en laquelle de nombreux observateurs du monde de l'édition voient un moment d'aboutissement et de transition. Selon Jean-Marie Bouvaist, l'année 1971 est une date charnière, marquée d'un côté par la rupture du contrat de distribution passé entre Gallimard et Hachette (laquelle entérine la prolifération des centres de distribution associés à des maisons d'édition ou à des groupes), et de l'autre par la réforme des statuts du Syndicat national des *éditeurs*, qui prendra désormais pour nom le Syndicat national de *l'édition*³⁰⁵ – avec tout ce que cela suppose sur le plan de l'anonymisation des structures, de la faillite partielle de la figure de l'éditeur romantique, bref du passage d'un corps d'artisans et de spécialistes à un secteur d'activité. Pour Fabrice Piault, une même distinction peut être établie entre les années 1970, qu'il place sous le signe de la *rationalisation*, et les années 1980, qui seront celles de l'*hyperconcentration*³⁰⁶. Tout aussi décisive est l'année 1975 sous la plume d'Olivier Bessard-Banquy, pour ce qu'elle dit du régime médiatique au sein duquel les maisons d'édition littéraires vont désormais s'affronter. Il pointe cette année-là la concomitance de deux événements « dérisoires » mais hautement « symboliques³⁰⁷ » : la mort de Gaston Gallimard et le début d'*Apostrophes*, l'émission notoirement prescriptive de Bernard Pivot, qui marquent le *terminus post quem* de son *Industrie des Lettres*.

La deuxième phase de cette périodisation débute en 1980. Signe que quelque chose a eu lieu, la nostalgie qu'éveille dans les mémoires et témoignages le souvenir

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁰⁶ Fabrice Piault, « De la "rationalisation à l'hyperconcentration" », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, pp. 629-639.

³⁰⁷ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des Lettres*, Paris, « Pocket », coll. « Agora », 2012, pp. 17-18.

des deux décennies qui précèdent. On peut rattacher à ce mouvement, dans sa veine la plus savante et scientifique, la création en 1988 de l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine). Selon Pascal Fouché, celle-ci a été déterminée par les grands mouvements de concentration éditoriale : nombre d'archives d'éditeurs absorbés dans des groupes étaient menacées de disparaître, et l'idée a donc germé de les rassembler³⁰⁸. Ce travail de conservation a contribué à une légitimation *a posteriori* de l'édition « indépendante » du passé et, plus largement, à une reconnaissance de la fonction créatrice de l'édition.

Par-delà le travail scientifique conduit à l'IMEC, les premières décennies de l'après-guerre passent alors – c'est la fin des Trente Glorieuses, le temps du rappel à l'ordre faisant suite aux chocs pétroliers de 1973 et 1979 – pour un âge d'or du monde de l'édition au cours duquel se sont multipliées les collections de poche et où les sciences humaines ont connu un succès sans précédent. Ces dernières ont bénéficié en effet de l'amélioration des appareils de diffusion-distribution, de l'essor de disciplines nouvelles ou ajustées à de nouveaux enjeux (linguistique, psychanalyse, sociologie), et de la fécondité d'intellectuels à la fois médiatiques et respectés, stimulée par l'accroissement du public étudiant dans l'enseignement supérieur³⁰⁹. Les années 1960-1970 ont été celles d'un « Cercle des éditeurs disparus », pour reprendre l'expression forgée par Pierre Belfond en 1991, faisant observer avec regret que si un portrait de groupe des jeunes éditeurs avait été tiré par un photographe en 1966, il serait impossible de le reproduire vingt-cinq ans plus tard : non qu'ils soient morts (à l'exception d'Éric Losfeld, Pierre Seghers et Jean-Jacques Nathan), mais parce qu'« ils se sont en quelque sorte volatilisés³¹⁰ ». Pour Olivier Le Naire, meneur d'entretiens avec des éditeurs français qui avaient fait leurs premières armes dans ces mêmes années, elles correspondent à des « temps héroïques », au cours desquels « la vie d'éditeur était plus douce et l'environnement culturel plus favorable qu'aujourd'hui³¹¹ ». Outre l'érosion du lectorat et la concurrence d'autres médias, les années 1980 voient surtout se produire un déplacement des forces en présence dans le monde du livre. Alors que les capitaux de l'édition étaient principalement restés

³⁰⁸ Pascal Fouché, « De la recherche sur le livre d'hier à aujourd'hui », intervention dans le cadre du cycle de rencontres organisé par Olivier Bessard-Banquy, Université Bordeaux Montaigne, 18-19 mars 2019.

³⁰⁹ Sur cet âge d'or, voir Rémy Rieffel, « L'édition de sciences humaines et sociales », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, *op. cit.*, pp. 89-117.

³¹⁰ Pierre Belfond, « Le Cercle des éditeurs disparus », *Le Monde*, 22 mars 1991. Belfond cite dans l'ordre : Éric Losfeld, Pierre Seghers, Jean-Jacques Nathan, Jean-Jacques Pauvert, André Balland, Jean-Pierre Ramsay, Jean-Claude Lattès, Claude Tchou, Robert Laffont, Jean-Claude Simoën, Claude Nielsen, Frédéric Ditis, Jean-Pierre Delarge, Pierre Bordas, Jacques Bertouin, Georges Herscher, Geoffrey Staines, François Maspero, Jean-Paul Mengès et Olivier Orban.

³¹¹ Olivier Le Naire, *Profession éditeur : 8 grandes figures de l'édition contemporaine racontent*, Paris, Imec éditeur, 2011, p. 15.

jusque-là aux mains des éditeurs et patrons du secteur, la captation des principaux groupes d'édition par des groupes industriels bouleverse l'économie du livre. D'un côté, le numéro un de l'édition, le groupe Hachette, rejoint Matra en 1980 (groupe Lagardère) ; de l'autre, le numéro deux, les Presses de la Cité, passe dès 1986 entre les mains de la Générale Occidentale, de la Compagnie Générale d'Électricité, avant de tomber dans l'escarcelle de Havas-Vivendi. Ce nouvel actionnariat intensifie la politique de rachat, l'internationalisation des structures, l'intégration du livre au sein de grands pôles multimédias.

La troisième et dernière phase s'ouvre au tournant du siècle. Elle fait l'objet, comme la deuxième, de caractérisations dramatiques établies par contraste avec la période qui la précède. Selon André Schiffrin, les années 1980 et 1990 ont été sinon un âge d'or, du moins des décennies au cours desquelles le duopole Hachette et Groupe de la Cité a tempéré ses excès par le maintien de valeurs propres au monde du livre : « Les grands groupes, considère-t-il, s'ils étaient dans une logique de profit, avaient aussi conscience qu'il leur fallait être compétitif dans le domaine intellectuel et produisaient beaucoup d'excellents livres³¹². » Le moment du basculement survient très exactement en 2002 selon Schiffrin : galvanisé par ses premiers succès, Jean-Marie Messier, patron de Vivendi, a multiplié les acquisitions en vue de constituer un empire international, mais ce dernier s'effondre sur lui-même. À la fin de la même année, Hachette reprend la totalité de son concurrent, Vivendi Universal Publishing, ce qui débouche sur un monopole sans précédent dans le secteur de l'édition et de la distribution.

2. Aspects de la rationalisation éditoriale

2.1. La concentration horizontale de l'édition

Bien que la concentration éditoriale soit considérée comme un des aspects les plus saillants des mutations de l'industrie du livre, il faut garder à l'esprit qu'elle ne suffit pas à expliquer la rationalisation à l'œuvre dans la seconde moitié du XX^e siècle, *a fortiori* sous sa seule forme *horizontale* (rapprochement d'entreprises caractérisées par une même activité dans la chaîne de production). Qui plus est, le processus de concentration, que l'on peut faire remonter sans difficulté au XIX^e siècle – où l'essor de Michel Lévy frères et de Garnier frères, d'un Fayard ou d'un Flammarion doit beaucoup à l'absorption de concurrents³¹³, suivant une logique qui sera aussi celle

³¹² André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole. L'édition sans éditeurs, suite*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 10.

³¹³ Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008, p. 353.

de Hachette lors de la célèbre reprise du fonds Hetzel en 1914 –, n’a rien de spécifique à la période et traverse l’histoire moderne de l’édition, en particulier dans ses moments de crise.

Un phénomène structurel

À contre-courant de ce que la plupart des observateurs et acteurs éditoriaux percevaient alors comme une transformation globale du système éditorial, le caractère inéluctable et proprement structurel de la concentration éditoriale a été formellement établi par Lewis A. Coser, Charles Kadushin et Walter W. Powell dans leur analyse du marché éditorial américain publiée en 1982³¹⁴. Loin de constituer une détérioration récente des conditions d’exercice de la profession éditoriale, les acquisitions et les fusions, mais aussi les trusts³¹⁵, y étaient déjà monnaie courante un siècle plus tôt et ce, comme le précisaient les sociologues, en raison de la nature même du marché du livre : d’un côté, la quasi-absence de barrières à l’entrée du secteur favorise l’émergence continue de nouveaux acteurs en marge des structures existantes³¹⁶ ; de l’autre, la faible croissance générale du secteur, dont l’économie repose en outre sur la production de prototypes au succès incertain, conduit à miser sur la croissance externe en vue d’augmenter rapidement ses parts de marché.

Il convient toutefois de nuancer, avec François Rouet, l’idée selon laquelle le secteur de l’édition serait un marché dénué d’organisation de l’offre³¹⁷. Si le succès de chaque livre demeure hypothétique, la compétition éditoriale s’effectue en réalité dans des sous-espaces concurrentiels. Il peut s’agir de livres liés à un besoin : éditions de classiques du domaine public, livres scolaires chevillés à un programme ; ou il peut s’agir de catégories associées à un thème ou à un genre : livres pratiques, dictionnaires, livres d’actualité, livres scientifiques tributaires de l’évolution des connaissances, mais aussi littérature en raison de toutes les segmentations dont celle-ci fait l’objet. Par ailleurs, l’innovation éditoriale ne peut être pensée qu’en relation à l’imitation éditoriale. Celle-ci consiste essentiellement à suivre les tendances et les

³¹⁴ Lewis A. Coser, Charles Kadushin & Walter W. Powell, *Books. The Culture and Commerce of Publishing*, New York, Basic Books, 1982. Réédité en 1985 par University of Chicago Press.

³¹⁵ Ainsi de l’American Book Company (ABC), un « *book trust* » qui, entre 1890 et 1967, a contrôlé jusqu’à 93 % du marché des manuels scolaires aux États-Unis. Lewis A. Coser, Charles Kadushin & Walter W. Powell, *op. cit.*, p. 22.

³¹⁶ Pour illustrer la faiblesse de ces coûts d’entrée dans le monde de l’édition, Bernard Guillou et Laurent Maruani comparent la situation du marché du livre à celle de la presse (souvent dotée d’imprimeries intégrées) et de la télévision (lourds investissements en matériel, achat de droits). Voir B. Guillou et L. Maruani, *Les stratégies des grands groupes d’édition. Analyse et perspectives, Cahiers de l’économie du livre*, hors-série 1, 1991, p. 15.

³¹⁷ François Rouet, *Le Livre. Mutations d’une industrie culturelle*, 3^e édition, Paris, La Documentation française, 2007, pp. 18-25.

modes, ou à tenter de répéter les succès éditoriaux dans des formes plus ou moins dégradées. Au cœur de cette dialectique se trouve le *concept éditorial* impliquant, à l'image de la collection « Découvertes Gallimard », une articulation entre un contenant (caractéristiques physiques) et des contenus. Un autre exemple de *concept éditorial*, qui a constitué un véritable *segment* et que les « Découvertes » ont d'ailleurs tenté de dépasser en intégrant des illustrations, est la collection « Que sais-je ? » (1941) des PUF. Nombre d'éditeurs à la recherche de ventes sûres ont voulu remettre en cause sa suprématie dès les années 1980 : « Repères » (La Découverte), « Compacts » (Bordas), « Optique » (Hatier), « 128 » (Nathan), « Fondamentaux » (Hachette), « Coursus » (Armand Colin), « Dominos » (Flammarion), « Bref » (Le Cerf)³¹⁸.

Dans cet écosystème sont particulièrement convoitées de jeunes structures entrées très facilement sur le marché, mais qui se sont montrées incapables de financer leur développement, ainsi que des structures plus anciennes en difficulté ou à tout le moins mises en vente³¹⁹. Ces dernières ne se montrent que plus attractives si elles disposent d'un fonds actif, rentable, source de retour sur investissement dont la sûreté tranchera avec l'imprévisibilité des inédits. Ainsi, la rareté des ressources disponibles au sein du champ éditorial conduit les structures éditoriales à user de stratégies de captation au sens le plus tangible du terme, absorptions de capitaux accumulés qui porteront rarement sur des ressources symboliques pour elles-mêmes : peu de rachats ont lieu par pur souci de philanthropie ou dans le but de renforcer son image de marque. C'est moins la *légitimité* fondamentale des entreprises visées qui est en jeu que leur *valeur* globale sur le marché, que cette valeur soit directement (capital économique) ou indirectement (capital symbolique convertible) commerciale. Ajoutons enfin que la théorie défendue par Coser, Kadushin et Powell postule l'existence de cycles faisant alterner de longues périodes de concentration et homogénéisation de la production, et de courtes poussées de compétition et de créativité, suivant en cela l'hypothèse de Richard A. Peterson and David G. Berger pour le domaine musical³²⁰.

L'essor de la concentration en France

Si profondément inscrite qu'elle soit dans les structures du marché éditorial, la concentration n'a pas connu un développement aussi précoce en France qu'aux États-Unis, en dépit des stratégies d'occupation du territoire mises en œuvre dès 1852 par Hachette avec ses Bibliothèques de gare ou lors de son adoption du statut

³¹⁸ Fabrice Piault, *Le Livre : la fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995, p. 83.

³¹⁹ Lewis A. Coser, Charles Kadushin & Walter W. Powell, *op. cit.*, pp. 22-29.

³²⁰ Richard A. Peterson and David G. Berger, « Cycles in Symbol Production : The Case of Popular Music », *American Sociological Review*, 40, 2, avril 1975, pp. 158-173.

de société anonyme en 1919, opérations qui touchent davantage à une intégration *verticale* de la filière : ce tournant stratégique, isolé et précurseur, témoigne d'un pari sur l'avenir de la part de Hachette qui, à l'opposé des opérations de conservation d'un patrimoine familial, cède une partie de son capital à la Banque de Paris et des Pays-Bas (1920) avant d'être cotée en Bourse (1922) et de rassembler les capitaux nécessaires aux Messageries Hachette³²¹. Pour le reste, le champ éditorial demeure dans un état de stabilité dans l'entre-deux-guerres.

Il faut attendre la Libération pour que se fassent sentir de premières grandes restructurations du paysage éditorial portées par les leaders Hachette et Gallimard – provisoirement seul dans la place, en raison de la léthargie dans laquelle sont tombées les éditions Denoël et Grasset, mais bien vite rattrapé par Minuit et Le Seuil, Julliard et Laffont, et bien entendu Les Presses de la Cité –, l'un à vocation multi-catégorielle, l'autre circonscrit à la sphère littéraire, multipliant les rachats de fonds en vue de poursuivre leur croissance dans un contexte marqué, au sortir de la guerre, par la fragilité de nombreuses maisons d'édition de création ancienne ou récente. La période a vu se créer en effet un grand nombre de structures qui, dans la droite ligne du principe d'apparition/disparition consubstantiel au secteur et énoncé plus haut, ont connu une existence éphémère.

Pour une partie de cette génération, les compromissions de leurs aînés sous l'Occupation ont pu apparaître un temps comme une opportunité : la possibilité d'un renouvellement du paysage éditorial au nom de l'intégrité des conduites éditoriales sous l'Occupation. Espoirs de courte durée toutefois en raison, d'une part, de la prompte remise sur pied des enseignes d'avant-guerre. Outre les ressources accumulées avant la guerre et les stratégies mises en œuvre à la Libération, une maison comme Gallimard se trouvera favorisée sur un point crucial : les quantités de papier accordées par l'État à chaque éditeur. Celles-ci étant calculées en fonction des tonnages utilisés dans l'entre-deux-guerres, les nouveaux éditeurs se trouveront *de facto* défavorisés. Selon Jean-Yves Mollier, une maison née sous l'Occupation et dans la résistance comme Minuit aurait été oubliée sans l'intervention de Malraux auprès du ministre de la Production³²². Espoirs de courte durée, d'autre part, en raison du manque de moyens des nouveaux entrants. Tel est le cas, parmi eux, d'Edmond Charlot, éditeur dans les années 1930 à Alger d'Albert Camus, de Max-Pol Fouchet, de Joseph Kessel, ou encore des traductions de Federico Garcia Lorca et d'Alberto Moravia. En 1945, c'est à Paris que la maison se pose en rivale des éditeurs établis en décrochant successivement le prix Renaudot avec Henri Bosco (1945) et Jules Roy (1946), puis le prix Femina avec Emmanuel Roblès (1948). Le

³²¹ Jean-Yves Mollier, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII^e au XX^e siècle », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 126-127, 1999, p. 30.

³²² Voir *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 149.

succès s'accordera toutefois mal avec la trésorerie de l'éditeur : « Faute d'une solide réserve de financement, faute d'assurances, malmené par ses rivaux, en butte à la férocité et à la jalousie de vieilles maisons, il sombra³²³ », écrira Jules Roy dans ses mémoires.

La suprématie de Hachette et Gallimard entourés de structures de petite taille est d'une importance déterminante dans la formation de l'*éditeur indépendant*. La multiplication des acquisitions conduit à produire l'image de l'éditeur « farouchement » indépendant suivant l'expression consacrée, dont les traits vont se dessiner par opposition aux éditeurs qui, plutôt que de tomber au combat, se sont livrés à l'ennemi, à la concurrence. À l'irréprochabilité des conduites sous l'Occupation sur le terrain politique, vient répondre un imaginaire de la résistance commerciale qui ne sera pas exempt d'une dimension morale.

La pieuvre et la banque centrale

Au cours de ces années 1950, le processus de concentration reste de l'ordre du renforcement des catalogues. Sous l'impulsion de Claude Gallimard, la maison arrivée au stade de la deuxième génération familiale développe un sens appuyé de l'assimilation. Celle-ci peut prendre la forme de la récupération d'auteurs, comme Jean Genet (1950 ; éditions Robert Marin, *L'Arbalète*), Nathalie Sarraute (1953 ; Robert Marin) et Eugène Ionesco (1954 ; Éric Losfeld)³²⁴. Gallimard se signale à la même époque par des stratégies d'intégration plus subtiles, à l'image du recrutement de René Bertelé (éditions Le Point du Jour, 1946) à la tête de la collection « Le Point du Jour » en 1949, qui va permettre à la maison d'inscrire Jacques Prévert à son catalogue. Une lettre de Paulhan à Gaston Gallimard ne laisse aucun doute sur le caractère prémédité de l'opération : « Il tient Prévert (et, par amitié, aura des textes de Michaux). Bertelé est sympathique et droit. Pourquoi, au lieu de Florence [Gould], ne prendriez-vous pas l'affaire en mains ? On lui confierait les publications rapides : *Art brut*, *Cahiers de la Pléiade*, "Tracts", tout en lui laissant une indépendance apparente³²⁵. » Enfin, Gallimard procède également à des rachats de structures éditoriales qui lui confèrent désormais le statut de groupe : rachat de Denoël en 1951, de la moitié des parts de La Table ronde en 1957, du Mercure de France en 1958.

³²³ Jules Roy, *Mémoire barbares*, « Le Livre de poche », 1991 [1989], p. 395, cité dans Michel Puche, *Edmond Charlot, éditeur. Bibliographie commentée et illustrée*, Pézénas, Domens, 1995, p. 14.

³²⁴ Anne Simonin, « L'édition littéraire », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945, op. cit.*, pp. 40-43.

³²⁵ Lettre de Jean Paulhan à Gaston Gallimard, citée par Alban Cerisier et Pascal Fouché, « Un siècle d'édition », dans A. Cerisier et P. Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition (1911-2011)*, Paris, BNF / Gallimard, 2011, p. 45. Cette lettre fait partie de la *Correspondance* de Gaston Gallimard et Jean Paulhan publiée la même année chez le même éditeur.

Comme le fait remarquer Alban Cerisier, la reprise de Denoël témoigne déjà d'une autre logique d'acquisition. Il ne s'agit pas ici en effet de s'appropriier indirectement les droits de Louis-Ferdinand Céline, lequel les avait déjà remis à la NRF, mais bien de prendre le contrôle d'un label connu en vue de lui donner une nouvelle direction et un second souffle³²⁶.

Certains éditeurs n'en cherchent pas moins à conserver leur indépendance et leurs acquis par tous les moyens. Tel est le cas de Pierre Seghers, créateur sous l'Occupation de la collection « Poètes d'aujourd'hui » (1944), petits volumes à bas prix comportant présentation de l'auteur et choix de textes, et dont le premier numéro, consacré à Paul Éluard, atteindra les 300 000 exemplaires vendus au début des années 1970. Trop attaché à son autonomie, Seghers n'accepte pas l'invitation de Gaston Gallimard, à la Libération, à poursuivre sa collection au sein de la maison, quitte à devoir fonder sa propre structure de diffusion, L'Inter, en 1945 ; de même, tout en étant membre du Parti communiste français jusqu'en 1953, il ne donnera pas suite à la proposition de Louis Aragon de rejoindre la maison régie par le parti, les Éditeurs Français Réunis³²⁷.

Depuis les années 1930, la société Hachette est connue sous le nom de « *trust vert* », de la couleur de ses enseignes et de ses camions³²⁸, en particulier dans la presse de gauche. L'expression de « *pieuvre verte* » figurera quant à elle en titre d'un pamphlet de Gabriel Enkiri, militant CFDT et employé pour les bibliothèques de gare et du métro, en 1972³²⁹. La politique du groupe Gallimard ne semble guère avoir fait les frais d'une métaphore tentaculaire et conquérante. Quand la maison se trouve élevée au rang de « banque centrale de la littérature³³⁰ » sous la plume de Philippe Sollers, ce sont davantage les caractéristiques d'un sanctuaire que celles d'une base militaire qui seront mises en avant, considérant au fond que Gallimard est un pôle d'attraction et de conservation, là où Hachette se situerait du côté de la captation. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Sollers, dans son texte, qualifie également la maison centenaire (et néanmoins plus jeune que Hachette) de « paquebot ». Il ne fait plus de doute en effet que la maison Gallimard, à la Libération, se pose en pôle de prédilection des auteurs confirmés, ce à quoi participent sa politique de « droit de suite »,

³²⁶ Alban Cerisier, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, Paris, « Découvertes Gallimard », 2011, p. 97.

³²⁷ Anne Simonin, « L'édition littéraire », *art. cit.*, pp. 38-39.

³²⁸ Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008, p. 52.

³²⁹ Gabriel Enkiri, *Hachette la pieuvre. Témoignage d'un militant CFDT*, Paris, Éditions Gît-le-Cœur, 1972.

³³⁰ Philippe Sollers, « La banque centrale », *L'Obs*, 8 février 2011. Le contexte de cette expression fixée à l'occasion du centenaire de la NRF est le suivant : « Avec la nuit, la “banque centrale de la littérature”, paquebot romanesque géant, largue ses amarres et flotte, à travers les siècles, sur des heures liquides. À son poste de commandement amiral, Antoine, l'heureux propriétaire des lieux, a d'ailleurs, sur sa cheminée, une maquette de bateau à voile. » Chronique reproduite ultérieurement dans Philippe Sollers, *Littérature et politique*, Paris, Flammarion, 2014.

celle de réédition d'œuvres complètes, et la promesse aux auteurs d'un meilleur traitement commercial. Assise sur un catalogue prestigieux, dont les contrats lui garantissent la propriété durable, la famille Gallimard est particulièrement bien placée pour entrer dans une *économie de l'enrichissement* au sens où l'ont définie Luc Boltanski et Arnaud Esquerre³³¹, par une exploitation des œuvres de son fonds en interne ou au travers de cessions précautionneusement accordées. Il serait toutefois naïf de voir en Gallimard, comme le montrent les exemples cités plus haut, une maison agissant sans le vouloir comme un aimant, sans jamais véritablement prendre une part active à son développement. Ce que confirmera la vague d'acquisitions à laquelle elle procèdera à la fin du siècle : L'Arpenteur (1988), Le Promeneur (1991), Futuropolis (1994), La Table Ronde (1998), P.O.L (2003), Joëlle Losfeld (2003), Verticales (2005), Alternatives (2006), et bien entendu le groupe Flammarion (2012), la plus importante absorption de son histoire.

Hachette, de son côté, a renforcé ses positions en littérature populaire et de genre dans les décennies d'après-guerre (Grasset, 1954 ; Fayard, 1958, Fasquelle, 1959 ; Stock, 1961 ; Le Masque, 1971 ; Marabout, 1976). Plus orienté dans ses choix vers le livre de grande diffusion que Gallimard, le groupe confirme par ces acquisitions sa volonté de gagner du terrain en littérature générale, sans renoncer toutefois

³³¹ Alors que *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (L. Boltanski et Ève Chiapello, Gallimard, « NRF Essais », 1999) s'était penché sur la plus-value travail au départ d'une importante documentation en management, *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (L. Boltanski et Arnaud Esquerre, 2017) interroge une autre forme d'extraction du profit, la plus-value marchande, théorisée cette fois au départ de la littérature de marketing. *L'économie de l'enrichissement* s'applique aux domaines des arts et de la culture, du patrimoine et du tourisme, de l'industrie du luxe, bien souvent unis depuis le début du siècle par des liens financiers, dans lesquels les auteurs perçoivent une forte tendance à « l'exploitation d'un gisement qui concerne le passé » (p. 11). L'économie de l'enrichissement renvoie d'une part à l'enrichissement d'une marchandise déjà là, par association à des récits, ou de marchandises nouvelles dont la valeur sera indexée au passé (artisanat, label « bio », vintage, etc.), de l'autre au fait de s'adresser aux acheteurs fortunés qui, en s'en portant propriétaire, s'enrichiront plus encore. En cela, elle intensifie l'opposition ancienne entre une consommation de produits standardisés, commercialisés en nombre élevé par la grande distribution, et celle de produits sciemment conçus à distance de la production de masse et dont la valeur ne relève pas prioritairement d'un usage, mais d'un récit. Dans cette perspective, l'accroissement de la valeur d'un objet naît précisément de son « enrichissement », qui pourra être réalisé sur le plan physique (les auteurs citent le cas d'un logement ancien dont les poutres seront rendues apparentes) et/ou culturel, ce qui suppose dans les deux cas « le recours à un dispositif narratif afin de sélectionner, dans la multiplicité phénoménale, certaines des différences que présente une certaine chose, différences considérées comme particulièrement pertinentes et qui doivent donc, à ce titre, être privilégiées et mises au premier plan dans les discours qui en accompagnent la circulation » (p. 27). Différences qui détermineront donc aussi l'identité de la marchandise. Dans le domaine qui nous occupe, il faut selon distinguer deux grandes modalités pratiques de l'économie de l'enrichissement. Si un acteur établi Gallimard peut en jouer sur tous les tableaux, les jeunes éditeurs indépendants, ne disposant que de peu de ressources accumulées, devront le plus souvent travailler, en discours ou en paratexte, par association d'objets et de pratiques contemporaines à des références nobles du passé.

aux créneaux dans lesquels il est actif, comme le scolaire, ce qui le situe loin de son concurrent. Pour reprendre la typologie de Bernard Guillou et Laurent Maruani, Hachette est un éditeur multispécialiste, là où Gallimard reste encore dans une large mesure un éditeur spécialisé³³² – tendance contre laquelle iront ses développements dès les années 1970, on y reviendra.

Hachette est talonné de près dans ses développements par les Presses de la Cité, fondées en 1944 par Sven Nielsen et qui, tôt entrées en bourse (1956), vont parvenir en quelques décennies seulement à rivaliser avec le groupe bien installé. Société editrice de Georges Simenon, elles acquièrent coup sur coup la Librairie académique Perrin en 1959 (vulgarisation historique), Solar en 1960 (livre pratique), les éditions GP en 1961 (jeunesse), Fleuve Noir en 1963 (roman policier), les maisons littéraires Plon, Le Rocher et Julliard en 1965, puis Garnier en 1983, Bordas, Gauthier-Villard et Dunod en 1985 (scolaire et formation professionnelle), Dalloz en 1989 (juridique), Robert Laffont et sa filiale Interforum en 1990, ou encore le groupe Masson-Belfond en 1994, aussi précieux dans le domaine littéraire que médical. À quoi le groupe Hachette ripostera avec Lattès en 1981 (littérature), les Deux Coqs d'or et Gautier-Languereau en 1991 (jeunesse), Hatier en 1996 (scolaire), ou encore Hazan en 1997 (livre d'art).

Acheter du temps

Par rapport à Gallimard, les méthodes d'Hachette puis des Presses de la Cité tendent à l'occupation globale du territoire éditorial. Le cadre plus ou moins généraliste, plus ou moins industriel, dans lequel s'intègrent ces acquisitions entraîne-t-il une différence de nature entre elles ? Pourrait-on établir un partage au sein des logiques de rachats qui permettrait de les classer, des plus fondées aux plus opportunistes ? Ce sont là des questions auxquelles il serait difficile d'apporter une réponse univoque. Partir du principe que les rachats d'un Gallimard seraient forcément plus respectables, plus respectueux à l'égard d'une éthique de la profession, tiendrait en effet du raccourci autant que du parti-pris, comme le montrent les exemples cités plus haut. Et encore faudrait-il pouvoir déterminer ce qui, entre le maintien de la direction et des équipes, la permanence d'un fonds, le respect d'une ligne éditoriale, est susceptible d'entrer en comparaison sur un plan moral.

Il est en tout cas certain que ces formes de concentration ne pourraient être ramenées à un seul schéma explicatif. Quel qu'en soit le promoteur, le rachat d'une structure éditoriale peut être motivé par des raisons diverses, allant de la captation d'un livre, d'un auteur, d'un catalogue, d'une marque, à celle de ressources professionnelles – titres, droits, privilèges, attributions, agréments, entrées, moyens, pouvoirs, soit l'ensemble des acquis pratiques d'une maison –, orientations qui pourront

³³² Bernard Guillou et Laurent Maruani, *Les stratégies des grands groupes d'édition*, *op. cit.*, pp. 86-88.

bien sûr se combiner dans les faits. Dans cet espace transactionnel à facteurs multiples, et à condition de laisser de côté toute dimension morale, ces opérations peuvent être distinguées dans le rapport qu'elles entretiennent au *temps*, selon que cette denrée rare des industries culturelles se trouve captée à des fins d'accélération du développement (*gain de temps*, approche économique, pragmatique), ou pour ce temps lui-même, valorisé comme tel (*temps accumulé*, approche symbolique). Entre la bonne affaire lucrative et le rachat comme sauvegarde pure – dont le sens sera d'autant plus fort que la *dépense* passera pour « improductive³³³ » –, il existe un grand nombre de situations intermédiaires en effet dans lesquelles le temps de travail accumulé est soumis à des revalorisations à la carte. Le fait par exemple que le groupe Hachette veille à porter la mention « Maison d'édition depuis 1949 » au fronton du site Marabout lui permet certes de conférer à l'un de ses labels à potentiel commercial un critère d'*authenticité*. Mais en dehors d'un nom, d'une date, et de la permanence de certains genres (les loisirs domestiques surtout, de la cuisine au jardinage, du bien-être à la psychologie), la gestion de l'héritage éditorial de Marabout n'accorde pour ainsi dire aucune place à son histoire :

Marabout est un éditeur du groupe Hachette Livre. Leader sur le marché du livre pratique, son catalogue est réputé pour sa diversité, son excellence et son accessibilité à tous les goûts et tous les portefeuilles. Dans tous ses domaines d'activité, Marabout propose de nombreux titres toujours au top des ventes et se démarque par sa capacité d'innovation et de renouvellement.³³⁴

À ce titre, le maintien de Marabout au sein de groupe Hachette n'exploite que partiellement le prestige accumulé par le label historique, auquel il ne sera jamais associé de récit au passé³³⁵. Il en va tout autrement de la gestion de Futuropolis, relancé en 2004 par Gallimard, sur le site duquel une rubrique « Le catalogue historique » placée sur le même pied que le catalogue, revient sur les dates qui ont fait la maison, agrémentées de couvertures et d'archives photographiques³³⁶. Or la reprise de cette maison, nous le verrons plus loin, ne s'est pas moins faite dans la

³³³ En référence aux formes improductives de la *dépense* (luxue, deuils, guerres, cultes, monuments, jeux, spectacles, arts, perversion sexuelle) et du *sacrifice* chez Georges Bataille, et de leur singulière opposition au « principe économique de la balance des comptes ». Voir Georges Bataille, *La Notion de Dépense*, Paris, Éditions Lignes, 2011, p. 12.

³³⁴ Présentation de Marabout sur le site Marabout.com, 2019.

³³⁵ Conformément toujours aux principes d'une *économie de l'enrichissement* : « Une dimension centrale de l'industrie du luxe est de reposer sur des marques. Ces dernières peuvent être rachetées par des groupes pour le prestige qu'elles apportent, en tant qu'actifs immatériels, même dans les cas où leur solde n'étant pas bénéficiaire doit être compensé par d'autres produits du même groupe, ou dans le cas où ces marques sont celles de commerces qui ont cessé toute activité mais dont le nom peut être racheté et remis en circulation en l'associant à un récit du passé » (Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, *op. cit.*, p. 36).

³³⁶ Structure de la page d'accueil et de la section « Catalogue historique » du site Futuropolis.fr.

douleur avec la redéfinition en profondeur de ses objectifs éditoriaux, le départ de son fondateur Étienne Robial et une longue mise en sommeil.

2.2. La diversification éditoriale

La constitution de pôles généralistes devient sinon l'horizon préférentiel des éditeurs – il existera jusqu'à nous des groupes d'édition *spécialisés* comme Lefebvre-Sarrut (édition juridique), Humensis (recherche, éducation et vulgarisation scientifique) ou Delcourt (bande dessinée) –, en tout cas le modèle de développement le plus commun des groupes cherchant à tenir le haut du pavé commercial en ayant la librairie générale pour principal débouché.

Cas de Gallimard

La trajectoire faisant figure de cas d'école est celle de Gallimard, passé avec prudence et régularité du statut de maison littéraire au rang de groupe généraliste. Suite aux rachats d'après-guerre, la maison a d'abord exploré la piste de la diversification interne dans le périmètre de la littérature générale : création de la « Série Noire » (polar, 1945) ; développement de dérivés de la « Bibliothèque de la Pléiade » (1931/1933) autour de l'« Encyclopédie de la Pléiade » (1956) ; création de la collection « L'Univers des formes » venue concrétiser le projet d'André Malraux en coédition avec Hachette et exploitée à l'échelle internationale (1960) ; participation à l'essor des Sciences humaines avec la « Bibliothèque des Sciences humaines » (1966) et la « Bibliothèque des Histoires » (1971) ; conversion au livre de poche avec « Idées » (1962, suite au refus de Hachette d'étendre le « Livre de poche » aux essais), « Poésie/Gallimard » (1966) et surtout « Folio » (1972). Cette dernière sert de colonne vertébrale à toute une série de sous-collections (« Folio essais », « Folio histoire », « Folio actuel », en remplacement de la collection « Idées », 1985) et collections approchantes : format semi-poche dans « Tel » (1976) et « L'Imaginaire » (1977) pour les essais et les classiques littéraires trop peu vendeurs pour entrer dans l'économie du poche ; gros volumes souples sur papier fin de « Quarto » (1995) comme lieux de mémoire des œuvres, Pléiade sans le sacré ni la critique à la manière des « Bouquins » (1979) de chez Laffont (qualifiée elle-même de « Pléiade du pauvre ») ; ouvrages adressés aux plus jeunes en « Folio Junior » (1977). Ces derniers jettent un pont entre le format de poche et le département jeunesse (1973) qui marque une première inflexion par rapport à l'ancrage initial de la maison³³⁷.

³³⁷ À noter que des publications liées à la littérature de jeunesse avaient déjà été réalisées chez Gallimard à partir de 1934, autour des travaux graphiques de Brice et Nathalie Parain (Natalia Tchelpanova) et des missions éditoriales de Jacques Schiffrin, d'ascendance russe. Voir Alban Cerisier, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, op. cit., p. 129. C'est à ce même ouvrage que nous nous référons pour la datation des créations de collections et départements.

Fin du siècle, les volumes richement illustrés de la collection « Découvertes Gallimard » (1986) donnent un nouvel élan thématique et grand public au créneau encyclopédique de la maison, que poursuivent avec une même inventivité graphique les grands volumes de textes illustrés sous la marque « Futuropolis » (1988) et les « Guides Gallimard » (1992) dans le secteur de l'édition touristique – et cependant que le noyau dur « NRF » de la maison coiffe d'autres genres à travers « NRF Essais » (1988) et « NRF biographies » (1988, prolongement de « Leurs Figures »). Après cette longue phase de diversification interne, l'absorption de Flammarion en 2012 constitue la première diversification par acquisition à grande échelle opérée par le groupe. Quoique distincte dans ses méthodes, celle-ci n'entre pas véritablement en conflit avec l'image forgée au cours des décennies. À côté des apports venus consolider les grandes orientations du catalogue en littérature générale, l'arrivée décisive de Casterman dans le giron de la holding Madrigall permet non seulement d'entrevoir de belles perspectives dans le domaine de la bande dessinée, mais de le faire sur des bases nobles puisque Casterman bénéficie, depuis les années 1980, du surnom de « Gallimard de la bande dessinée³³⁸ ». Étiquette que les éditions Futuropolis s'étaient déjà elles-mêmes attribuées avec l'approbation du public³³⁹, et qui tend une fois de plus à démontrer, en dehors de toute considération morale, que l'expansion dans la diversification de Gallimard se signale par la grande cohérence de ses choix. Cet épisode témoigne aussi de la capacité du groupe à faire passer son image avant la manifestation de ses intérêts.

Enjeux économiques de la diversification

L'élargissement du spectre de la production vise à augmenter la rentabilité des groupes au-delà des secteurs occupés au préalable et dans lesquels un plafond semble avoir été atteint. La diversification trouve aussi à s'expliquer par une double stratégie de répartition des risques (au cas où une année serait défavorable à un secteur, lecture pessimiste) ou de maximisation des chances (lecture optimiste) de faire advenir un best-seller, quel qu'en soit le secteur.

³³⁸ En 2012, Casterman inclus depuis 1999 dans le groupe Flammarion est vendu par Rizzoli Corriere della Sera (RCS, propriétaire de Flammarion depuis 2004) au plus offrant, qui n'est autre que le groupe Gallimard. Le rachat de Flammarion, qui comporte par ailleurs Fluide Glacial, apporte à Gallimard, dans une dynamique d'accumulation de capital symbolique, un label de choix, en phase pour l'essentiel avec sa politique d'auteurs. De son côté, Casterman favorise le renforcement de Gallimard sur le terrain de la bande dessinée – déjà occupé depuis la reprise intégrale des Éditions Futuropolis en 1993 et leur relance en 2004 avec la collaboration des Éditions Soleil (puis en solitaire), suivis du lancement en 2007 de la collection « Fétiche » – avec Charlotte Gallimard à la direction et Benoît Mouchart à la direction éditoriale en bande dessinée.

³³⁹ Voir Christian Rosset, *Éclaircies sur le terrain vague. Mise à nu*, Paris, L'Association, 2015, p. 155.

Pour en rester au cas de Gallimard, il est clair que sans cet effort de variation, l'histoire de la maison orientée adultes n'aurait pas connu le succès que l'on sait lors la publication (dès 1998) de la série *Harry Potter*, qui s'est élevée à plus de 10% du chiffre d'affaires total de la structure³⁴⁰. En outre, la diversification offre aux groupes de gérer en interne les possibilités de transposition le cas échéant, autonomie qui s'avère beaucoup plus rentable qu'en situation de cession des droits – d'où le fait qu'il n'est plus de grand groupe d'édition sans collection de poche. Pour un seul auteur ou œuvre, Gallimard propose un grand nombre de variantes en usant de tous les ressorts du paratexte : modulations de format, de pagination, de sommaire, de prix, de complexité d'un appareil critique ou encore de design, afin de toucher un large public dans ses segmentations les plus fines. C'est ainsi que les écrits de Saint-Exupéry coexistent non seulement aujourd'hui, du plus au moins accessible, en Folio, dans la « Blanche », en « Quarto » et dans la « Bibliothèque de la Pléiade », mais que l'on retrouve également *Le Petit Prince* en « Folio Jeunesse », sous forme de bande dessinée réalisée par Joann Sfar en 2008 dans la collection « Fétiche », adaptation elle-même déclinée en « Folio BD », sans compter un album tiré du film de Mark Osborne sorti en 2015.

Enjeux idéologiques de la diversification

Essentiellement conçue à des fins d'optimisation de la rentabilité du groupe, en dépit du fait que ces systèmes d'adaptation intégrée peuvent parfois donner lieu à une créativité digne d'intérêt, la diversification peut se fonder aussi sur des critères d'ordre idéologique. La formation du groupe Média Participations, bien avant de devenir le n°1 de l'édition de bande dessinée en Europe puis de faire l'acquisition du groupe La Martinière en 2017 (dont Le Seuil), a d'abord été mue par le projet de diffuser les valeurs du catholicisme auprès de la jeunesse. Dans les années 1980, la holding de droit belge, qui va s'installer dans l'immeuble mythique du Lombard à Bruxelles, est encore identifiée à la société française « Groupe Ampère pour l'édition », du nom de la rue parisienne où elle est installée. Cette société actionnaire de Média Participations a été créée en 1985 par l'avocat français Rémy Montagne. La composition de l'actionnariat du groupe, de même que la personnalité et les intentions du fondateur, ont fait couler beaucoup d'encre : se trouvent dans ses capitaux les fédérations d'associations catholiques Famedia et Cofedu, néerlandaises toutes les deux, les sociétés d'assurance Malieveld (Pays-Bas) et Tene Reassurance (Luxembourg), liées l'une et l'autre au groupe Axa, ainsi que la Société générale (France). Quant à Montagne, septuagénaire au moment des faits, marié à la sœur de François

³⁴⁰ Bertrand Frayssse et Anna Rousseau, « Harry Potter est loin de disparaître », *Challenges*, 12 juillet 2007.

Michelin qui lui-même a épousé la sœur de l'avocat, il a remporté les élections législatives de 1958 sous l'étiquette MRP face à Pierre Mendès France, dans le département de l'Eure, avant d'être nommé secrétaire d'État à l'action sociale dans le gouvernement de Raymond Barre sous la présidence Giscard d'Estaing. Militant catholique, il avait été aussi secrétaire national de l'Union patriotique des organisations de jeunesse et président de l'Association catholique de la jeunesse française. Mais ce sont surtout ses positions ultraconservatrices – à la fin des années 1970, il aurait voté contre les lois sur la contraception et l'avortement tout en se déclarant pour le maintien de la peine de mort³⁴¹ – qui ont amené le magazine progressiste *Témoignage chrétien* à lui consacrer, le 23 novembre 1987, un article au titre révélateur : « La toile d'araignée des cathos de droite ». En cause, la triple allégeance de Rémy Montagne au cardinal Lustiger, au mouvement catholique de renouveau de la tradition conservatrice « Communion et Libération » et au pape Jean-Paul II, Ampère et Média Participations semblant chargés de ramener à l'orthodoxie une presse catholique française dominée par Bayard Presse et son journal *La Croix*, d'orientation démocrate-chrétienne³⁴².

Montagne réunit des fonds colossaux et prend possession en quelques années – à côté de la constitution d'un pôle de diffusion-distribution – d'un grand nombre d'enseignes : Le Lombard, le groupe Gedit (construit au départ de Desclée dans les années 1970, avec des enseignes telles que Desclée, Signe de Piste, Le Sarmant, Gamma, Mame, Le Chalet, Les Éditions universitaires, mais dissocié de son imprimerie), Dargaud, les Éditions Fleurus, Sofida (et ses filiales Droguet-Ardant et Tardy). Autant d'enseignes actives en jeunesse, en bande dessinée, dans l'édition religieuse ou encore situées entre « le profane et le religieux », selon une expression forgée au sein du groupe lui-même³⁴³. Viendront les éditions Dupuis, rachetées en 2004 après que Média Participations a manqué de peu Casterman cinq ans plus tôt, lequel entrera pour un temps, on l'a dit, chez Flammarion.

Les craintes exprimées ne pourront toutefois pas être rattachées à des faits, car loin d'évangéliser la jeunesse, Média Participations fonctionnera plus à la rentabilité qu'à la ferveur idéologique. Ce sont davantage les penchants naturels du jeune public en matière de divertissement que des valeurs qui guideront un groupe toujours plus enclin à se poser en pôle multimédia (presse, audiovisuel, jeux vidéo, numérique). Ce revirement témoigne bien de ce que, dans l'édition industrielle, le champ idéologique (religieux en l'occurrence) n'exerce plus qu'une faible influence

³⁴¹ François Camé et Sélim Nassib, « Au nom d'Ampère, de la BD et du Saint Esprit », *Libération*, 26 janvier 1989.

³⁴² Voir Fabrice Piault, « Ampère : identification d'un groupe », *Livres Hebdo*, 42, 12 octobre 1987 et « Le groupe Médias Participations se donne un P-DG », *Livres Hebdo*, 46, 14 novembre 1988, p. 77.

³⁴³ Marianne Hendrickx, « L'ombre de la croix », *Tendances*, 16 février 1989, p. 11-12.

dans l'élaboration des catalogues. Il en allait déjà ainsi dans les années 1960, lors de la constitution du groupe de Sven Nielsen, où cohabitaient sans difficulté les sulfureux SAS de Gérard de Villiers, des ouvrages politiques de droite et la collection de poche « 10/18 », située à gauche quant à elle³⁴⁴. Il en ira de même de la collection « Zones » (2007), au sein du groupe numéro deux de l'édition française, Editis, qui s'accommodera aussi bien des attendus retours sur investissement des actionnaires du groupe que de la publication des ouvrages de Michel Pinson et Monique Pinson-Charlot dont *Le Président des Ultra-riches, Chronique du mépris de classe dans la politique d'Emmanuel Macron* en 2019.

Ce qui pourrait passer à la fois pour un refus du prosélytisme et une absence de censure interne témoigne bien de ce que le champ éditorial, tout du moins dans sa sphère de grande production, oppose assez peu de résistance aux impératifs économiques. Qu'elle soit de gauche ou de droite, novatrice ou standardisée, toute orientation est bonne à prendre s'il se trouve un public pour consommer ses produits. Mais ce libéralisme dont faire preuve l'édition industrielle ne neutralise pas les formes institutionnelles de la censure, au travers des normes qu'elle défend et contribue à imposer. Si décisives soient-elles, les idées alternatives et progressistes ne trouveront grâce aux yeux des éditeurs les plus commerciaux qu'aussi longtemps qu'elles feront partie des modes et des tendances. Autrement dit, dans la courbe haute correspondant à la phase d'institutionnalisation maximale d'un thème, d'un mouvement ou d'une cause – plus rarement aux temps héroïques où ces idées étaient aux mains d'une poignée de précurseurs.

Enjeux intellectuels et esthétiques de la diversification

Il ne faut pas perdre de vue enfin que la diversification peut répondre à des objectifs d'ordre intellectuel et esthétique. Cette visée se rencontre en particulier dans de petites et moyennes structures d'édition. Pour n'en prendre qu'un exemple très représentatif, on peut se tourner vers l'architecture du catalogue Allia, indépendant fondé en 1982 par Gérard Berréby. S'il est difficile de rattacher à la maison à un ou à des segments éditoriaux particuliers, ce n'est pas que les textes publiés seraient inclassables ou hybrides, mais que la logique éditoriale revendiquée par cette maison repose sur la collection de textes en fonction de ce qu'ils *disent*, et non de ce qu'ils *sont* génériquement. Présenté sous la forme d'un petit livre de plus de 300 pages, le catalogue général de la maison est d'ailleurs l'un des plus singuliers de l'édition française, puisque son classement ne répond à aucun critère de genre ou de classement alphabétique : les ouvrages s'y répartissent par grandes périodes qualifiées de manière subjective, et apparaissent comme autant de chapitres du grand

³⁴⁴ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 415.

livre, comme autant de sections de la grande bibliothèque Allia (« À propos de l'héritage antique », « Le dix-huitième siècle : entre les Lumières et l'incendie », « La fin d'une époque : les conditions du vrai », etc.). Il en ressort que le positionnement de la maison est *nécessairement* généraliste, diversifié, guidé par la multiplicité formelle des textes qu'elle promeut :

Parmi les ouvrages que personne ne trouvait bon d'éditer, nous avons naturellement choisi ceux qui nous ont plu : pour les informations qu'ils nous ont apportées sur leur époque et sur la nôtre, pour les conclusions qu'ils en ont tirées, pour leur sensibilité particulière manifestée à cet égard, pour la forme aussi que leurs auteurs ont cru bon de leur donner. Bien sûr, notre goût personnel est un critère éminemment subjectif, qui ne saurait, pas plus que le précédent, garantir l'intérêt général d'un livre. Toutefois, nous ne nous illusionnons guère sur l'originalité de nos goûts, qui se sont formés dans un mode de vie malheureusement commun à beaucoup de nos contemporains, de même que certaines de nos aspirations à en changer. Il est donc tout à fait naturel que nos choix subjectifs rencontrent ceux de lecteurs pour lesquels nous publions ; et cela nous convient. [...]

Le lecteur sera peut-être surpris de la disposition de notre catalogue. La liste des ouvrages que nous publions s'y trouve en effet ordonnée selon un mode peu habituel dans un catalogue d'éditeur, mais qui résulte simplement des précédentes raisons qui nous ont incités à les publier. L'ordre y est d'abord historique. Il tient compte ainsi du mouvement qui les a suscités, permis, et dans lequel ils se sont trouvés engagés. La Grammaire d'Arnauld et Lancelot en 1660, les écrits de Casanova à la fin du XVIII^e siècle, l'esthétisme d'Oscar Wilde un siècle plus tard ou les textes présituationnistes des années cinquante, par exemple, tirent de cette disposition leur meilleure justification, leur propre critique, et leur signification pour le lecteur actuel.³⁴⁵

Bien que le principe général de la diversification à vocation intellectuelle ou esthétique soit proche des autres formes de diversification, à savoir ne pas se limiter à un domaine éditorial, on ne peut s'empêcher d'y voir une pratique relevant d'autre chose. Ce type de diversification ne se montre en effet que partiellement capable de propulser ses acteurs dans des économies complémentaires, tant les multiples voies qui sont prises demeurent attachées à l'unité même du projet, à l'éclectisme de son éditeur ou de sa marque. De même, la notion de texte inclassable, situé « à la frontière des genres » comme on le dit souvent, se montre largement contre-productive du point des classements opérés en librairie. Tant et si bien que le mot de *diversification* n'est sans doute pas celui qui convient le mieux à ce genre de pratique. Une même remarque pourrait être faite au sujet de la concentration horizontale. Afin d'illustrer les choses par un exemple très concret, on aurait de quoi hésiter à ranger sous cette appellation, dans le domaine de la bande dessinée alternative, la « fusion » des labels

³⁴⁵ Catalogue de la bibliothèque Allia, 2008, pp. 3-4.

Fréon (fondé par Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Olivier et Denis Deprez) et Amok (fondé par Yvan Alagbé) en 2002 sous le nouveau nom de Frémok – aussi orthographié FRMK. Y voir une *joint-venture* serait aussi peu approprié lexicalement que de qualifier le groupe Hachette de collectif.

2.3. L'industrialisation de la production et de la distribution

Dans les années 1960 et 1970, la logistique est devenue un enjeu majeur du monde éditorial. Ses implications économiques jouent un rôle de premier ordre sur la reconfiguration du paysage éditorial en termes de concentration et de regroupement des structures, en raison non seulement des avantages procurés aux éditeurs et groupes qui parviendront à s'en équiper de manière autonome, mais aussi des adaptations rendues nécessaires par les coûts de fonctionnement et par le seuil de rentabilité de ces dispositifs.

Économie de la concentration verticale

Fondamentalement, la concentration verticale (intégration ascendante ou descendante) a pour principal objectif de limiter les coûts de transaction d'un maillon à l'autre de la chaîne du livre. La possession d'un outil de diffusion-distribution est déterminant quand on sait qu'environ 16 % du prix public d'un livre lui échoit (52 % si l'on y ajoute la part du libraire³⁴⁶). L'intérêt porté à la diffusion ne tient pas à ces seules économies directes et apparaît également comme un gage d'autonomie. Le fait de confier sa distribution en externe n'offre pas toutes les garanties en matière de stratégies commerciales concertées et adaptées – en fonction de la politique générale du diffuseur, de ses capacités du moment, de sa foi en tel ou tel projet qui peut être en discordance avec celle de l'éditeur –, sans compter que le fait de s'en remettre à un tiers, lequel peut éventuellement appartenir à la concurrence, peut impliquer la divulgation d'informations sensibles. Il ne faut pas oublier en effet qu'en plus de disposer de statistiques de vente, le diffuseur-distributeur reçoit plusieurs mois à l'avance, en vue de la « travailler », la programmation éditoriale de ses éditeurs, accompagnée de tous les arguments commerciaux qui en font la force.

Une grande circularité gouverne l'industrialisation de l'édition et celle de la distribution, la première appelant la seconde et réciproquement, dans la recherche d'un équilibre toujours difficile à atteindre. Le développement d'importants pôles de distribution est à la fois une cause et une conséquence directe de l'industrialisation de la production éditoriale qui, en réclamant d'alimenter un outil logistique

³⁴⁶ Christian Robin, « La Gestion – Les composantes du prix du livre », dans Bertrand Legendre (dir.), *Les Métiers de l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2012, p. 326.

performant, rend difficilement viables de petits centres attachés à chaque maison ou label. En raison même des équipements et forces vives qu'elle engage, la distribution à caractère industriel est donc par définition tournée vers l'extérieur, la prise en charge du catalogue d'autres éditeurs constituant la seule façon d'amortir les investissements consentis.

À ce titre, le poids de la distribution dans les mouvements de concentration éditoriale ne doit pas être sous-estimé, car dans l'absorption de structures réside une des façons les plus directes de donner de la matière à la machine logistique. Aux causes déjà évoquées de la diversification éditoriale, il convient donc d'ajouter des facteurs liés aux stratégies des groupes d'édition actifs dans le secteur de la distribution. À l'inverse, la distribution peut elle-même constituer un objet de convoitise et d'échange. Le rachat de Julliard en 1965 par les Presses de la cité trouve ainsi à s'expliquer aussi par l'outil de distribution de l'éditeur, Sequana. Et c'est à nouveau la distribution qui motive la prise de participation du groupe Hachette au sein de Marabout qui connaît de graves difficultés – la moitié des parts de Marabout SA en 1975, qu'elle obtient auprès de la banque Bruxelles Lambert, avant de devenir seul propriétaire des « Nouvelles Éditions Marabout » en 1983. En faisant l'acquisition de Marabout, Hachette tire diversement avantage de la situation. En premier lieu, il neutralise un concurrent de taille dans le domaine du livre de poche ; en deuxième lieu, il met la main sur une marque très populaire et la recycle d'abord du côté des livres d'initiation à la micro-informatique et des guides de voyage ; en troisième lieu enfin et surtout, Hachette délocalise l'entreprise en banlieue liégeoise pour en faire un centre de distribution de l'ensemble de son groupe sur la Belgique. Ce qui permettra à Jean-Paul Michaud, alors directeur général de ces Nouvelles Éditions Marabout, de déclarer à un journaliste en 1992 : « Marabout est une société belge ! Marabout a toujours son siège social en Belgique. Vis-à-vis des filiales d'Hachette, dont nous dépendons, nous avons des rapports de simple capitalisme³⁴⁷ ». C'est cette structure qui, en 2002, prendra le nom de Dilibel et assurera, à côté d'Interforum Benelux, filiale de distribution d'Editis, l'essentiel des exportations françaises sur le territoire belge.

De même, il existe des liens étroits entre la prolifération des collections de poche, dont chaque éditeur ayant atteint une taille critique raisonnable souhaite se doter, et le développement, soutenu par les progrès de l'informatique, d'un système d'appareils sophistiqués de distribution – on parle alors de *distributique*. Le livre de poche n'est toutefois guère le seul support qui justifie de tels investissements : de manière générale, ce sont toutes les formes d'industrialisation de la production qui sont ici concernées, qu'il s'agisse de volumes imprimés en grande quantité d'exemplaires et commercialisés à tous les niveaux de la librairie (best-sellers disponibles

³⁴⁷ Benoit Grevisse, « La sagesse du Marabout », dans *La Libre entreprise*, 15 février 1992, p. 3.

en librairie traditionnelle comme en grandes surfaces), ou des ouvrages destinés aux clubs de livres qui connaissent un grand succès dans l'après-guerre autour du Club français du livre (1946) en particulier.

La formation d'un paysage en France

Parmi les précurseurs, on retrouve une fois encore le groupe Hachette dont les Messageries comporteront, à la Libération, les labels du groupe et des éditeurs extérieurs tels que Gallimard, Ferenczi ou la Librairie des Champs-Élysées³⁴⁸. Hachette ne s'en tient cependant pas à la distribution de livres, puisqu'il se situe à hauteur de 49 % du capital des Nouvelles messageries de la presse parisienne depuis la seconde guerre mondiale, et qu'il possède toujours, prolongement lointain de son réseau de Bibliothèques de Gare (1852), bon nombre de points de vente dans des lieux de passage stratégiques (Relais H, bientôt Relay). Autant d'indices qui feront dire à François Rouet que « le rôle de distributeur [...] est peut-être, en dernier ressort, le "métier" fondamental d'Hachette, avant même l'édition³⁴⁹ ». Et qui se confirmeront dans l'intérêt porté par Hachette à tous les supports déclinés du livre, du « Livre de poche » (1953) au livre audio (Audiolib, 2007), et bien entendu lors de la création d'un pôle de diffusion-distribution du livre numérique (rachat de Numilog en 2008, rétrocession de l'entreprise à son fondateur Denis Zwirm en 2012, puis poursuite du développement d'un outil de distribution numérique en interne), à laquelle Actes Sud, La Martinière Groupe et Madrigall répondront par la création de la plateforme Eden Livres en 2009.

La dégradation des relations entre Hachette et Gallimard est à l'origine de la création du pôle de diffusion-distribution et de la principale collection de poche du second, preuve que les enjeux logistiques sont capables de faire bouger les structures du monde éditorial. La prise de distance de Gallimard survient alors que les deux éditeurs ont déjà scellé ou projeté de nombreux accords³⁵⁰ : lancement conjoint en 1952 du Club du meilleur livre (auquel répondront avec le club France Loisirs, en 1970, les jeunes Presses de la Cité soutenues par le groupe allemand Bertelsmann) ; proposition rejetée par Gallimard de fusionner Denoël et Fasquelle, Tel et Le Chêne, et de se partager Grasset en 1953 ; coédition déjà citée autour de « L'Univers des formes » (1960) ; accords de distribution surtout du catalogue Gallimard par Hachette, de même qu'une alimentation régulière du « Livre de poche »

³⁴⁸ Annie Favier et Pascal Fouché, « La Distribution », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, *op. cit.*, p. 717.

³⁴⁹ François Rouet, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, 3^e édition, Paris, La Documentation française, 2007, p. 44.

³⁵⁰ Alban Cerisier, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, *op. cit.*, pp. 97-101.

par les titres de Gallimard (qui atteindront la somme de 510 titres du fonds) ; lancement en 1957 de la collection « Le Livre de Poche Classique » en compte à demi (282 classiques en 1970). Tant les dissensions sur « Le Livre de poche » (pour rappel, la collection « Idées » de Gallimard était déjà née de l'absence d'essais dans la collection de Hachette) que les conditions de plus en plus avantageuses pour Hachette (augmentation de la rémunération, baisse des obligations³⁵¹) dans la commercialisation de Gallimard conduisent néanmoins ce dernier à fonder le centre de distribution Sodis en 1971, rejoint par le CDE (Centre de diffusion de l'édition) en 1974. Entre les deux, la création de la collection « Folio », dans laquelle Gallimard va pouvoir rapatrier progressivement les titres du « Livre de Poche » et qui compte tout de même, pour ses deux premiers exercices (1972-1973), la somme astronomique de 486 titres publiés³⁵².

La création de CDE-Sodis et de « Folio » ne peut être totalement imputée à un conflit. Elle tient lieu aussi d'une adaptation nécessaire de la part de Gallimard à son environnement concurrentiel immédiat, bon nombre d'éditeurs s'étant entre-temps risqués sur l'un et à l'autre de ces terrains. Il y a d'un côté le formidable essor des collections de poche qui se sont développées en France dans le sillage de Hachette : « J'ai Lu » (Flammarion, 1958), « Presses Pocket » (Presses de la cité, 1962), « Garnier-Flammarion » (Flammarion, 1964), puis « Folio » (Gallimard, 1971) pour ce qui est de la littérature. L'essai n'est pas en reste avec « 10/18 » (Plon), la « Petite bibliothèque Payot » (Payot) et bien entendu « Idées » (Gallimard) en 1962, puis « Médiations » (Denoël-Gonthier, 1963), la « Petite collection Maspero » (Maspero, 1967) et « Points » (Le Seuil, 1970). En dehors des cas où ces collections se mettent à publier des inédits – ce sera notamment le cas de « 10/18 » – ou des lieux de vive concurrence que sont les rééditions du domaine public, l'identité véritable de ces collections procède uniquement par reproduction du ou des labels auxquels elles sont censées apporter une seconde vie, et encore ne le font-elles que pour un corpus limité aux meilleures ventes. Il en ressort donc qu'elles participent pleinement à la diffusion d'un corpus et d'une image qui ne peuvent que profiter à l'économie de leurs catalogues parents. Il y a d'un autre côté la structuration d'importants pôles de diffusion-distribution chez les principaux concurrents de Gallimard. L'histoire en est dense et complexe, mais en voici quelques jalons importants³⁵³ :

³⁵¹ Plus spécifiquement, Hervé Serry fait état de la faiblesse des remises accordées par Hachette aux libraires, de défaillances dans l'approvisionnement, de la lenteur et de l'inexactitude des comptes, du peu de représentants associés à la NRF, et du refus de faire entrer certains ouvrages au « Livre de poche ». Voir Hervé Serry, « Un siècle de commercialisation du livre », dans A. Cerisier et P. Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition (1911-2011)*, *op. cit.*, p. 174.

³⁵² Alban Cerisier et Pascal Fouché, « Un siècle d'édition », dans *Ibid.*, p. 56.

³⁵³ Voir Annie Favier et Pascal Fouché, « La Distribution », *art. cit.*, pp. 717-719.

- création de la Société intercontinentale du livre par Pierre Seghers en 1946 (rebaptisée L'Inter en 1954) et de Sequana par René Julliard et Robert Laffont en 1948 ;
- Diffusion Denoël en 1958, chargée de la distribution des filiales de Gallimard (Mercure de France, La Table Ronde), ainsi que de Minuit, cependant que la maison-mère reste distribuée par les Messageries Hachette ;
- face à Hachette, les Presses de la Cité (1944) peuvent compter quant à elles sur les Messageries du Livre fondées en 1926 par Sven Nielsen (avant même que ne germe en lui l'idée d'un groupe éditorial), lesquelles vont pouvoir, comme chez Hachette, accueillir les éditeurs du groupe au fil de ses diverses acquisitions ;
- séparation de Julliard et de Laffont en 1963, donnant lieu d'une part à une Nouvelle Société Sequana (chez Julliard) et à Forum (chez Laffont, associé à Albin Michel et à Stock) ;
- création de Sodis par Gallimard et d'Inter-Forum (1971) suite au rachat en 1969 de Seghers par Laffont ;
- coexistence des Presses de la Cité Diffusion et de la Nouvelle Société Sequana en 1971 (après l'intégration en 1965 des éditions Julliard au groupe), qui reprendront le nom de Messageries du livre lors de leur fusion en 1973 ;
- création de Seuil Distribution en 1981, Union-Distribution (UD) chez Flammarion en 1983 et Dilisco par Magnard en 1988 ;
- fusion en 1992 des Messageries du Livre et d'Interforum (appellation toujours en vigueur aujourd'hui) au sein du Groupe de la Cité ayant acquis les éditions Robert Laffont ;
- naissance en 2004 de Volumen au sein du groupe La Martinière / Le Seuil, fondé la même année, par rapprochement de leurs pôles de distribution respectifs (Diff'Edit et Seuil Distribution).

Le poids de la distribution

Dans les années 1970, les outils de diffusion-distribution des deux premiers groupes en taille de l'édition française, Hachette et Les Presses de la Cité, assurent la commercialisation de deux tiers de la production éditoriale. Loin de se borner à un formatage de la production en amont et à la structuration de l'offre présentée au lecteur en aval, ceux-ci vont être également en mesure d'exercer leur influence sur des aspects économiques de la filière du livre, qu'il s'agisse des conditions appliquées aux autres maillons de la chaîne (édition, librairie) ou même de la fixation

des prix pour le lecteur-consommateur. Après 2002, Dilibel et Interforum Benelux, les filiales belges de distribution d'Hachette et Editis, sont ainsi parvenus à maintenir artificiellement une « table » (surcoût) sur le prix de leurs ouvrages, alors que s'était évanouie, avec l'entrée en vigueur de l'euro et la fin des risques liés au change, le dernier argument en faveur de celle-ci – l'autre étant les frais de douane, supprimés de longue date – et qu'un Arrêt ministériel annonçant la fin de la table avait été publié le 7 juin 1987. Alors que la « table » était à l'origine une mesure d'État destinée à soutenir la librairie, le « *mark-up* » qui a suivi s'est effectué à ses dépens : suspicion du lecteur à l'égard des étiquettes de surpris apposées sur les livres et attribuées aux libraires, concurrence des enseignes françaises pour les points de vente transfrontaliers, puis, surtout, concurrence d'Amazon pour l'ensemble des libraires à partir du moment où il est devenu plus avantageux pour un lecteur belge, en l'absence de frais de port et de *mark-up*, de s'approvisionner auprès d'Amazon. La résistance de Dilibel et Interforum à la critique émanant de tous les horizons du secteur³⁵⁴ – à laquelle les deux structures ont essentiellement opposé des arguments peu vérifiables et d'autant moins acceptés par la profession que les livres français distribués en Belgique par d'autres structures de distribution le sont, eux, sans supplément de prix pour le lecteur – a servi si besoin était de révélateur du grand poids de la distribution dans l'interprofession.

³⁵⁴ Au niveau interprofessionnel, le Conseil du Livre se saisit plusieurs fois de la question, recommandant « d'œuvrer en faveur d'une harmonisation des prix du livre entre la Belgique et la France » (avis n°31, mai 2002), recommandation réitérée en octobre 2009 (avis n°39). Du côté des auteurs, un collectif composé de Jean-Baptiste Baronian, Philippe Blasband, Francis Dannemark, François Emmanuel, Vincent Engel, Thomas Gunzig, Xavier Hanotte, Jacqueline Harpman, Armel Job, Caroline Lamarche, Ariane Lefort, Jean-Luc Outers, Benoît Peeters, Grégoire Polet, Jean-Philippe Toussaint et Jean-Pierre Verheggen se prononce pareillement le 5 mars 2008 dans *Le Soir* : « Nous, auteurs belges publiés en France, nous ne comprenons pas pourquoi nos livres, comme tous ceux des écrivains du monde entier, se vendent plus chers à Bruxelles, Liège, Namur ou Charleroi qu'à Paris, Bordeaux, Toulouse, Strasbourg ou Marseille. » Voir aussi l'intervention remarquée de Claude Cherki, ex-directeur général du Seuil, dénonçant en 2003 « l'absurdité » de l'opération (entretien avec Guy Duplat, « Oui au prix unique du livre, mais non à la table », *La Libre*, 21 février 2003). La question du *mark-up* est passée en 2006, suite au dépôt d'une plainte du Syndicat des libraires francophones de Belgique (SLFB), aux mains du Conseil de la Concurrence. Arguant que le maintien d'un *mark-up* serait le fruit d'une entente et d'un abus de position dominante de la part de deux distributeurs-importateurs (Interforum Benelux et Dilibel), la plainte a été jugée sans fondement en octobre 2009 par l'Auditorat du Conseil de la Concurrence. Après deux recours en appel, le Syndicat des libraires francophones de Belgique a reçu un double rejet de la part du Conseil en septembre 2010, classant définitivement l'affaire. La véritable sortie de la table a été rendue possible par le Décret relatif à la protection culturelle du livre du 19 octobre 2017. Celui-ci a non permis l'instauration d'un système de « prix unique du livre » en Belgique mais aussi une disparition progressive de la table, actée le 1^{er} janvier 2021.

2.4. Les techniques de gestion au cœur des métiers

La systématique des transformations qui viennent d'être évoquées se fonde sur l'installation d'une pensée du calcul au sein des structures d'édition, qui se cristallise au cours des années 1960 dans la figure du *contrôleur de gestion*. Celle-ci ne doit pas être confondue avec les fonctions liées au marketing opérationnel et à la publicité, autrement dit à la promotion : recrutés d'abord au titre de conseillers, ses représentants érigés en cadres des grandes maisons d'édition, en relation étroite avec le *management*, se sont vu confier l'évaluation des risques en amont des décisions et des stratégies éditoriales.

Un bras-de-fer conceptuel

L'introduction du contrôle de gestion dans la sphère éditoriale a exacerbé la concurrence entre deux visions du monde. Ce conflit peut être rattaché à l'affrontement historique entre *artistes* et *managers* décrit par Ève Chiapello, dans lequel des acteurs portés par l'inspiration opposent aux tenants de la raison économique des arguments relevant de la « critique artiste »³⁵⁵. Chacune de ces visions repose sur un certain nombre de croyances, de sorte que l'on ne pourrait pas situer l'une plus que l'autre du côté de la vérité. On observe ainsi d'une part la défense de ce que Stéphanie Chatelain-Ponroy et Samuel Sponem nomment un « mythe rationnel »³⁵⁶, tirant sa légitimité de ce que les chiffres seraient nécessairement garants de vérité et d'objectivité ; de l'autre, face à des méthodes de gestion qui n'ont bien souvent de scientifique que l'ambition, la défense d'un mode de création éditorial associé à la figure de l'*homo editor*³⁵⁷ pour reprendre l'expression de Philippe Schuwer.

Il convient bien entendu de ne pas trop charger artistiquement la barque de ce profil. L'opposition dont il est question survient également dans des secteurs tels que le livre d'art, les dictionnaires et encyclopédies, le livre scolaire, le livre scientifique, dont les éditeurs n'ont généralement que peu à voir avec la figure de l'éditeur-artisan reliant seul ses volumes à la main. Il ne s'agit pas uniquement d'une lutte de David contre Goliath, de lettrés vivant d'amour et d'eau fraîche à des gestionnaires ayant les pieds sur terre, mais plus largement de luttes entre une conception plutôt économique-commerciale et une conception plutôt éditoriale-culturelle des choses,

³⁵⁵ Critique artiste dont l'ouvrage constate l'affaiblissement depuis les années 1980 en raison d'une plus grande proximité de la logique du management et de la logique de l'art. Voir Ève Chiapello, *Artistes versus Managers, Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Éditions Métailié, 1998.

³⁵⁶ Stéphanie Chatelain-Ponroy et Samuel Sponem, « Le contrôle de gestion comme savoir légitime. Étude sur la fabrique d'un mythe rationnel. », dans *Comptabilité, contrôle et société. Mélanges en l'honneur du Professeur Alain Burlaud*, Vanves, Éditions Foucher, 2011, pp. 191-202.

³⁵⁷ Philippe Schuwer, « L'*Homo editor* », *Communication et langages*, 88, 1991, pp. 24-30.

d'un conflit engageant la responsabilité de *tous* les éditeurs, tous secteurs confondus, dans leurs prises de décision et dans leurs missions de création éditoriale³⁵⁸. À ce titre, l'ascension des contrôleurs de gestion et diplômés de HEC – c'était déjà le cas de Robert Laffont –, issus de l'industrie, du secteur bancaire et de la finance, renverse la hiérarchie des rôles. C'est d'ailleurs ce renversement qui permet d'expliquer qu'aujourd'hui encore, les éditeurs issus de formations en Lettres ou en communication, pouvant difficilement se prévaloir de compétences acquises en management ou en économie, se heurtent à un plafond de verre et figurent parmi les éléments les plus vulnérables des forces vives du système éditorial.

Comme le font remarquer Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, le pouvoir de décision des *managers* entre de même en conflit avec la logique de transmission familiale, avec les savoirs et compétences acquis ou hérités dans le cas des grandes dynasties éditoriales – fondées dans le meilleur des cas sur les valeurs attachées à un nom et à un patrimoine. Là aussi, le *management* apparaît comme un facteur d'instabilité des structures : « Si l'édition familiale n'est pas toujours, loin de là, la panacée, surtout lorsque les héritiers n'ont pas le "chromosome éditorial", les plans de carrière des nouveaux cadres dirigeants, qui gèrent leur carrière avant tout, ne sont pas un idéal³⁵⁹ ».

Une politique de déclassement

Jusqu'aux années 1950, selon Jean-Marie Bouvaist, les familles qui se trouvaient dans la nécessité de recruter pour des postes à responsabilité en dehors de leurs rangs se tournaient vers des « jeunes gens bien élevés, dynamiques et intelligents qui voulaient "faire de l'édition"³⁶⁰ » et à qui suffisait dès lors une formation sur le tas. Ce n'est qu'au cours des années 1960-1970 que les « *managers venus d'ailleurs* », comme il les nomme, ont été systématiquement associés à un cursus scolaire (beaucoup de juristes ou comptables), avant d'être placés par les groupes d'édition à des postes stratégiques³⁶¹. Philippe Schuwer, qui réserve tout un chapitre à la

³⁵⁸ Philippe Schuwer en appelait à la création d'un « code des usages » de l'éditeur qui permettrait de le reconnaître comme un « créateur à part entière » et de lui garantir des droits équivalents à ceux des directeurs de collection externes. Ce projet lui semblait d'autant plus pressant que la montée en force des gestionnaires-dirigeants lui paraissait aller dans le sens d'une instabilité des emplois. *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁵⁹ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, Paris, Ministère de la Culture / La Documentation française – Sofedis, 1989, p. 22.

³⁶⁰ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, Paris, Cercle de la Librairie, 1991 [1986], p. 268. Jean-Marie Bouvaist note que l'importance de l'origine sociale a pu se relâcher dans les années 1960, un éditeur (qu'il ne nommera pas) visant un lectorat populaire ayant recruté volontairement parmi les classes en ascension pour des postes de commerciaux.

³⁶¹ À l'époque où Fabrice Piault publie *Le Livre : la fin d'un règne* (1995), les exemples sont nombreux : à la tête du Groupe de la Cité, le P-DG Christian Brégou et le directeur général Bertrand Éveno, qui ont

fonction de contrôleur de gestion dans son ouvrage *Éditeurs aujourd'hui* (1987), confirme cette chronologie en considérant lui aussi que le suivi économique et organisationnel des maisons reste très sommaire aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. La gestion gagne véritablement les esprits dans les années 1960 et va tôt faire de convaincre des éditeurs « vivant ce recyclage tel un rite initiatique d'où émergerait quelque vérité inédite³⁶² » :

Vers 1960, des managers ont eu le sentiment que l'édition avait traversé quelques siècles d'improvisation. Non pas éditoriale, trop de chefs-d'œuvre ou de simples succès avaient jalonné près de cinq siècles. Non pas commerciale, des exploits et performances avaient subvenu à leurs promoteurs. Certains avaient bâti des maisons et d'autres, déjà, des empires. Mais ces nouveaux dirigeants pensaient que de tels talents relevaient d'une compétence possible en d'autres temps, ceux où une géniale intuition incarnait les données immédiates de la conscience et du commerce éditorial.

Il n'est pas faux de dire qu'un taylorisme éditorial rampant s'est infiltré. Certes le taylorisme, dans l'industrie, a près de soixante ans. Mais le souci d'une mesure de la rentabilité, lié à l'organisation de l'entreprise dans toutes ses dimensions, a pris ce délai pour atteindre l'édition.³⁶³

De cet anachronisme supposé des techniques éprouvées, on trouve encore une fois un écho fidèle, vingt ans plus tard, dans la relance des Nouvelles Éditions Marabout. Placé à la direction générale de l'entreprise par Hachette, le Français Jean-Paul Michaud, issu de Printemps-Prisunic, lie pareillement modernisation des équipements et des pratiques à la professionnalisation de l'édition en Belgique, dans un témoignage empreint de condescendance : « jusqu'ici, tout le monde a eu la vie assez douce et [...] traîne toujours la hantise de voir l'édition mêlée à des concepts aussi vulgaires que le marketing, la gestion, le management et l'informatique. Je n'hésite pas à dire que l'édition, chez vous, en est restée à la période du haut Moyen

fait leurs armes en dehors de la filière, ont évincé en 1991 le professionnel de l'édition éducative Jean-Manuel Bourgois ; la même année, Jean-Louis Lisimachio a été placé à la direction d'Hachette Livre en lieu et place de Jean-Claude Lattès. Parallèlement, de grands patrons de branches et structures d'édition ont alors une formation commerciale : Jacques Goupil (J'ai Lu) comme spécialiste du marketing, Patrice Maubourguet (Larousse) comme diplômé de l'École supérieure de commerce de Paris et détenteur d'un Master of Business Administration de Columbia, Agnès Touraine (grande diffusion Hachette : poche et jeunesse) issue de la Occidental Petroleum Corporation et du cabinet de conseil en stratégie McKinsey, Claude de Saint-Vincent (Dargaud-Lombard) pour son diplôme en HEC et son expérience de directeur commercial d'Air France, Christophe Bynendik (Dunod) en tant que diplômé de Sciences-Po et porteur d'un DEA en économie internationale, Dominique Maillotte (dirigeant les aspects moins éditoriaux de la distribution du Groupe de la Cité) étant quant à lui polytechnicien et passé par Elf Aquitaine, Spie Batignolles et Auchan (*op. cit.*, pp. 202-203).

³⁶² Philippe Schuwer, *Éditeurs aujourd'hui*, Paris, Éditions Retz, 1987, p. 49.

³⁶³ *Ibid.*, p. 41.

Âge³⁶⁴. » De leur côté, les éditeurs « ancien système » tireront souvent de la bureaucratisation de l'édition un sentiment de déclassement. En témoigne ce propos de l'éditeur Éric Losfeld, dans lequel il développe la montée en force d'une génération d'« éditeurs technocrates³⁶⁵ » :

Quand je reprendrai (si je reprends !) mes activités d'édition, je ne le pourrai plus de la même manière. L'édition a tellement évolué en dix ans que mon ancienne formule est devenue anachronique. [...] Les lecteurs, les jeunes en particulier, se plaignent du prix des livres. Normal, l'édition est devenue industrielle. On ne trouve plus guère de ces imprimeurs artisans qui savaient imprimer des ouvrages à mille exemplaires, en maintenant un prix de revient tellement bas que le prix de vente pouvait rivaliser avec celui des « best-sellers » tirés à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. Une maison d'édition de quelque importance emploie facilement de trois cents à quatre cents personnes encadrées par une cinquantaine de spécialistes. Les charges sociales, l'entretien, les locaux, les notes de frais viennent s'ajouter aux frais de fabrication et aux droits d'auteurs, et font du livre un objet luxueux pour toute une génération sans grandes ressources. [...] La distribution est passée sans transition de la manche de lustrine à l'ordinateur [...]. On nous annonce la mécanisation intégrale, généralisée, automatisée, robotisée, bref, la déshumanisation.³⁶⁶

Le poids de la gestion dans la conduite des affaires

Cela étant, qu'en est-il au juste de l'incidence de la gestion sur la conduite des affaires éditoriales ? Dans sa thèse consacrée aux rapports entre gestion et contenus des livres, Christian Robin inventorie une série de comportements possibles adoptés par les responsables éditoriaux au contact des gestionnaires et des outils de gestion. Selon lui, les décisions les plus susceptibles d'être prises dans ce contexte sont les suivantes³⁶⁷ :

³⁶⁴ Propos cités dans « Le Livre dans tous ses états », dossier du magazine *Intermédiaire, l'Hebdomadaire des Cadres*, 8, 26 février 1991, p. 2.

³⁶⁵ Éric Losfeld, *Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1991 [1979], p. 93.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 216-220.

³⁶⁷ Christian Robin, *La gestion et le contenu des livres. Essai d'analyse de l'impact de l'usage des outils de gestion économique et financière sur les contenus des livres publiés en France, 1980-2001*, Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la dir. de Bernard Miège, Université Stendhal – Grenoble 3, 2002, pp. 100-105 (pagination du document informatique qui nous a été remis par l'auteur). À noter que Robin énumère les principaux objets du contrôle de gestion éditorial : a) le risque financier (déterminer l'investissement financier requis par le livre au moyen d'un budget de trésorerie) ; b) le risque commercial (calcul du seuil de rentabilité, du point mort) ; c) l'espérance de marge dégagée (calcul du compte d'exploitation prévisionnel que Philippe Schuwer voit apparaître dans l'édition, chez Hachette, au cours des années 1970, cf. *Éditeurs aujourd'hui*, op. cit., 1987), pratique d'entreprises qui se soucient moins du financement de leurs projets que du gain potentiel, projets jugés en fonction de leur capacité de contribution à la marge globale de l'entreprise ; d) la rentabilité financière

- a) un ajustement des coûts au niveau des tarifs (droits d'auteurs, rémunération des prestataires de création), des caractéristiques techniques du livre (format, papier, méthode d'impression, façonnage) et de l'organisation du processus de création éditoriale (hausse de la productivité par personne au sein de l'équipe, automatisation par l'informatique de certaines tâches) ;
- b) la recherche de nouveaux débouchés (circuits de vente, exploitations secondes, coproductions, avec tout ce que ces dernières supposent en fait de lissage des contenus) ;
- c) l'élimination plus rapide de certains projets, contrebalancée toutefois par le désir, chez les responsables éditoriaux, de s'en tenir à une « cohérence éditoriale » ;
- d) une standardisation par développement de collections (établissement d'une charte aisément reproductible) et de limitation des formats (optimisés et constants, afin d'obtenir les meilleurs prix auprès des prestataires) ;
- e) une limitation mentale (autocensure *a priori*) ;
- f) une baisse générale de la qualité, par simplification des procédures ;
- g) un arrêt de la création au profit des projets les plus commerciaux ou, dans sa variante la plus drastique, du seul achat de droits de titres qui ont déjà fait leurs preuves et du recours au packaging.

En conclusion, Christian Robin souligne toutefois que les craintes associées à la gestion n'ont pas lieu d'être : « Des ouvrages lourds paraissent toujours, explique-t-il, y compris dans les grands groupes. La créativité n'a pas disparu, au contraire³⁶⁸. » Plus encore, selon lui, la gestion contribuerait au « renforcement du rôle de l'éditeur dans les deux sens du terme », et il faudrait moins craindre une « édition sans éditeur » qu'une « édition sans auteur³⁶⁹ ». Ce point de vue singulier³⁷⁰ dont le

(calcul du rapport de la marge avec l'investissement financier, taux de rentabilité, qui correspond au raisonnement de l'investisseur) ; e) le coefficient multiplicateur (permettant d'établir le prix de vente d'un livre à partir de son prix de revient), pp. 106-108.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 225.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 224.

³⁷⁰ En soi, le point de vue de Christian Robin n'est pas de valoriser à tout prix la gestion, mais de rétablir une forme de vérité par rapport à la pratique éditoriale, par-delà les non-dits qui entourent la profession et la tendance à réduire le secteur à ses enseignes les plus lettrées. Son propos s'applique néanmoins en priorité aux structures ayant atteint certaine taille critique : « Dans notre vie professionnelle, nous avons souvent remarqué des attitudes ambivalentes envers l'utilisation de la gestion dans le secteur de l'édition. D'un côté, nous avons un refus d'admettre que l'édition est une activité économique et qu'à cet égard elle est soumise aux mêmes règles que les autres secteurs de l'économie. [...] De l'autre (et souvent pour les mêmes personnes), la gestion devient *L'outil* prépondérant à l'aune de laquelle tout est jugé, tous les

mérite est de nuancer la doxa qui associe parfois de manière excessive la rationalisation de l'édition et la baisse de diversité culturelle, se fonde néanmoins sur une étude des pratiques éditoriales dans les secteurs du livre de jardinage et des dictionnaires thématiques, domaines que l'on peut difficilement rabattre sur l'édition de création au sens classique du terme. À ce titre, parler de *créativité* pour en faire le support des « ouvrages lourds » – livres ambitieux dans leur conception iconographique, technique, dans leur pagination, dans leur angle d'attaque – ne suffit aucunement à nier le rôle joué par la gestion dans la remise en cause du principe même de risque éditorial. Comme le dira d'ailleurs Hervé de la Martinière dans *Le Point* du 22 janvier 2004, aux lendemains du rachat des éditions du Seuil, « il n'y a pas de honte à être rentable sur chaque titre ».

Il est important de ne pas dissocier la gestion, nous semble-t-il, du tropisme d'une édition sans erreurs, vieux rêve de l'algorithme capable de défier les lois du hasard et qui fait les choux gras des vendeurs de recettes d'écriture (« *We think the bestseller-ometer has the potential to change how we write, publish and read new fiction*³⁷¹ »). Il ne faut pas perdre de vue non plus que des pratiques telles que la *coproduction* et le *packaging*, ainsi que les formes particulières d'édition qui leur sont associées, sont à la fois le produit de la rationalisation de l'édition et une réaction, selon Philippe Schuwer, à la crise de 1974³⁷². Selon lui en effet, la coédition (« fille de l'édition traditionnelle³⁷³ ») s'est dirigée à cette époque de l'accord conclu *a posteriori* avec des éditeurs vers des accords de « coimpression », puis vers des accords de coproduction proprement dite (laquelle « renverse le processus créatif³⁷⁴ »), avec tout ce que ces opérations peuvent supposer en fait de lissage pour se conformer au marché international. De même, c'est en 1975 qu'auraient commencé à se multiplier les *packagers*, nouvelle catégorie d'éditeurs dont la particularité sera de constituer une équipe légère (un éditeur-promoteur, quelques collaborateurs attachés à la fabrication et à

autres aspects semblant relégués au second plan. On retrouve ce type de raisonnement pour une autre face de la vie de l'édition qu'est l'utilisation du marketing. » (Christian Robin, *Pratiques de gestion éditoriale du livre à Internet*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, p. 9).

³⁷¹ Jodie Archer et Matthew L. Jockers, *The Bestseller Code*, Londres, Allen Lane, 2016, p. 201.

³⁷² Comme le résumera Hélène Buzelin, « la coédition est à la fois le moteur et l'expression d'un régime de surproduction internationale » (voir « Les contradictions de la coédition internationale : des pratiques aux représentations », dans *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (G. Sapiro dir.), *op. cit.*, p. 46).

³⁷³ Philippe Schuwer, *Traité de coédition et de coproduction internationales*, Paris, Promodis, 1981, p. 206. Ces questions font l'objet d'autres développements dans ces ouvrages de l'auteur : *L'Édition internationale. Coéditions et coproductions*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 1991, et *Traité pratique d'édition*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2002.

³⁷⁴ *Ibid.* À noter que Philippe Schuwer n'est pas totalement hostile à la coproduction, dont il veille à bien souligner les potentialités : « Si co-concevoir aboutit à une neutralisation de l'originalité, de la hardiesse, si l'aseptisation l'emporte sur l'imagination, alors le pari est vain. [C'est dans] la démarche et les résultats qu'on peut espérer. »

la conception graphique, et surtout de nombreux de travailleurs extérieurs en *free-lance*) autour d'un projet qu'elle ne signera pas et qui ne verra le jour qu'en cas d'accords passé avec un éditeur américain ou anglais, suivi de coéditeurs rencontrés dans les foires et salons³⁷⁵.

S'il est excessif d'affirmer que ces pratiques éditoriales, nées de la volonté de minimiser les risques et d'éviter les pertes, ne peuvent donner lieu qu'à des produits formatés, sans intérêt, elles n'en paraissent pas moins inadaptées à certains types de projets, lesquels se trouveront mécaniquement rejetés à la marge du marché. Mais il est tout aussi vrai que des principes de gestion correctement appliqués favorisent le développement de projets coûteux, et de ce fait même à haut risque, qui n'auraient aucune chance de voir le jour en régime de montage approximatif des dossiers. Sans même parler ici des fonds initiaux disponibles, cette ressource qui fait généralement défaut aux plus petites structures les condamne à ne pas s'aventurer sur le terrain des projets à lourd investissement. À se limiter à des formats légers, compatibles avec leur horizon des possibles.

2.5. L'organisation des métiers

L'intégration du *contrôleur de gestion* est le fruit d'une division accrue du travail au sein des métiers de l'édition, division du travail à laquelle elle va concourir à son tour. L'adoption de règles issues du *management* touche à l'organisation interne des entreprises d'édition qui pourront s'en trouver profondément restructurées, *a fortiori* suite aux rachats de maisons d'édition par des groupes dont la priorité sera de rationaliser les effectifs, de réduire la polyvalence, d'éviter les doublons, de mettre de côté les départements moins rentables. Ce mouvement de spécialisation – comme l'avait été, plus d'un siècle plus tôt, la séparation des fonctions d'éditeur, de libraire et d'imprimeur –, trouve à se réaliser au moment même où, en sens inverse, les forces centrifuges de l'intégration verticale tendent à rassembler des fonctions qui s'étaient autonomisées les unes par rapport aux autres : édition, distribution, librairie, mais également imprimerie à considérer les développements récents de l'impression à la demande, dont les machines s'installent dans les entrepôts des grands distributeurs³⁷⁶. La complexité de ces rassemblements n'est assurément pas sans effets sur la segmentation des effectifs.

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 137-140.

³⁷⁶ L'impression à la demande (type d'impression numérique pouvant descendre à l'unité, à la différence de l'impression « à court tirage ») s'est développée initialement chez des imprimeurs tels que Jouve, en vue notamment de concurrencer les imprimeurs d'Europe de l'Est. Il apparaît aujourd'hui que plusieurs diffuseurs-distributeurs s'équipent à leur tour. Parmi ceux-ci, Interforum (groupe Editis) dispose d'une unité d'impression dans ses entrepôts à Malesherbes. La production à l'unité est déclenchée lors de la commande d'un libraire (exemplaire unique). Mais le service proposé aux éditeurs permet également de produire des exemplaires en plus grande quantité, qui viendront alimenter de façon préventive les stocks

Bien des spécialisations naissent des opportunités offertes par le marché, en lien souvent avec l'évolution technologique de la filière. À titre d'exemple, l'introduction de l'informatique à partir de 1965 dans le monde éditorial ouvre de nombreuses perspectives (gestion des comptes clients, des mouvements de stocks, des droits d'auteurs ; accélération du traitement des données ; mise en place de prévisions³⁷⁷) et fait entrer du même coup de nouvelles catégories de spécialistes au sein des structures. Il existe par ailleurs des liens ténus entre l'intégration d'outils informatiques et la naissance du *marketing* stratégique éditorial, reposant sur l'analyse et le croisement de données chiffrées³⁷⁸. La relance du marché international aux lendemains de la guerre, qui va véritablement s'épanouir dans les années 1960, constitue une autre forme de diversification des compétences : parallèlement à la mise sur pied de lieux d'échanges dédiés (foires et salons), de mécanismes d'aide spécifique, il se crée des profils d'« agents de l'intermédiation³⁷⁹ » toujours plus spécialisés et professionnalisés (agents littéraires, responsables des cessions de droits, traducteurs), auxquels les groupes d'édition à base internationale donneront un cadre dans les années 1980. De manière plus subtile, la généralisation des illustrations en couleur au-delà du seul cas du livre d'art est à l'origine du recrutement de documentalistes-iconographes dès les années 1950, phénomène qu'il convient de rattacher à la place accordée aux femmes dans le monde du livre.

Alors que leur recrutement se limitait dans l'entre-deux-guerres à des postes de secrétaires ou d'assistantes éditoriales, peu valorisées dans leur rôle, l'essor de ces nouveaux métiers contribue à une première féminisation organisée de la filière. Sont notamment engagées des diplômées de l'École du Louvre et de l'Institut d'Art et d'Archéologie³⁸⁰, retenues à la fois pour leurs compétences documentaires, leur culture de l'image, et leur « sens relationnel » avec les photographes et les agences. Le recrutement de femmes en tant qu'agent de liaison et de communication se confirme dans les années 1960 et 1970 avec le développement surtout de la fonction d'attachée de presse, qui reste encore aujourd'hui très peu masculinisée jusque dans

du distributeur. Les avantages de ce type d'appareillage sont nombreux : réduction des stocks et dès lors des loyers demandés aux éditeurs, maîtrise de l'espace par les distributeurs, garantie de ne jamais tomber en rupture. Il constitue enfin un argument de poids dans le recrutement d'éditeurs en demande de ce type de service. Voir Hervé Hugueny, « Dossier Industries graphiques : l'hégémonie du court tirage », *Livres Hebdo*, 16 novembre 2018.

³⁷⁷ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, Paris, Cercle de la Librairie, 1991, pp. 15-16.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁹ Gisèle Sapiro, « Introduction », dans *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (G. Sapiro dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 11.

³⁸⁰ Philippe Schuwer, *Éditeurs aujourd'hui*, p. 112.

son nom, mais aussi de déléguées pédagogiques, responsables des droits étrangers ou agents littéraires³⁸¹.

Depuis, la féminisation des métiers du livre s'est accrue dans les fonctions proprement éditoriales, mais elle peut être l'expression de deux phénomènes antagonistes. D'un côté, le nombre d'éditrices et d'assistantes éditoriales pourrait être le signe d'une plus grande parité dans l'industrie du livre. De l'autre, la féminisation de la profession pourrait dénoter un rééquilibrage des forces dans le monde du livre. Comme le faisait remarquer Philippe Schuer en 1987, « peu d'entre elles sont [...] présentes aux postes clefs dans les services commerciaux, dans les cellules de marketing, dans les directions financières et leurs satellites, le contrôle de gestion³⁸² ». La tendance observée indiquerait alors que la fonction éditoriale a perdu de sa centralité, diluée dans un faisceau de métiers où domine l'économie. Confrontée à une multiplicité d'ordres, d'avis et de conseils, soumise à la politique du plus grand dénominateur commun, la fonction éditoriale revêt en effet, bien souvent, un caractère bureaucratique, à mi-chemin du secrétariat et de la représentation.

Est-ce à dire qu'il n'y aurait plus de pouvoir décisionnel des éditrices et des éditeurs au sein des groupes ? Malgré ce qui vient d'être dit et le grand *turnover* qui caractérise ces entreprises, la formule serait excessive. Même dans les institutions les plus avancées sur le plan de l'organisation interne, il se trouve encore des personnalités charismatiques, valorisées en raison de tout ce qu'elles apportent en fait de talent et d'image à l'entreprise, de perpétuation des mythes. Un constat pareillement établi par Agnès Gayraud pour l'industrie musicale :

Le fait même que des noms surnagent ainsi dans l'histoire de la fabrique *industrielle* des tubes nuance leur caractère industriel et la dépersonnalisation qui découle de leur fabrication collective et rationalisée. De Carole King ou Graham Gouldman à Max Martin ou Dr Luke, la fabrique pop ne peut pas, même au climax d'une division du travail systématisée, se passer de « génies » qui insufflent leur vision à ses fabriques. Ce faisant, on passe, dans le récit de la pop, d'un auteur génial identifié à l'auteur-compositeur (le *singer-songwriter*) à un génie-réalisateur de l'ombre qui change en voix d'or tous les interprètes qui passent entre ses mains.³⁸³

Les organigrammes

Du côté de la sphère éditoriale, la démultiplication des labels et collections au sein des groupes, le nombre de publications à gérer au sein de grands départements, donne lieu à une hiérarchisation plus précise des fonctions et des responsabilités. Sous la *direction éditoriale* (stratégique, en contact avec la direction générale),

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 113-114.

³⁸² *Ibid.*, p. 117.

³⁸³ Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018, p. 333.

informée par des *directeurs* ou *conseillers littéraires*, évoluent des *responsables d'édition*, ayant eux-mêmes à gérer les *assistants éditoriaux* (ou *secrétaires d'édition*) qui ont en charge la réalisation la plus concrète des ouvrages (préparation de copie, contacts avec les auteurs et graphistes pour tout ce qui a trait aux textes, demandes d'autorisation de reproduction, rédaction de textes à caractère informatif, gestion du planning, etc.)³⁸⁴. À ce découpage hiérarchique des fonctions éditoriales, il convient bien sûr d'ajouter tout ce que la complexification des procédures et la quête d'efficacité engendrent en fait de segmentation du corps professionnel au sein des organigrammes. Outre les gestionnaires dont il a été question, on pense ici aux niveaux de responsabilité dans les domaines de l'administratif, de la sphère juridique, des cessions de droits, de la fabrication et du marketing.

Ces deux derniers niveaux de fonction se trouvent quelquefois désignés du nom d'éditeur *senior* et *junior*, suivant la tendance à l'anglicisation des noms de métiers. Évolutions qui peuvent se montrer contreproductives dans la chaîne du livre la plus traditionnelle, en raison toujours des conflits de valeurs entre mondes, mais qui parleront en revanche à une frange importante du monde professionnel à l'international et/ou dans des catégories éditoriales peu soumises aux mythologies littéraires (livre pratique, éducation, édition professionnelle). Ce jargon inaccessible aux non-initiés se développe en particulier pour les fonctions liées au *management*, à la gestion comptable et au marketing. Indépendamment de l'esprit de sérieux qu'elles sont censées procurer aux entreprises, le fait de reprendre les catégories de ces milieux facilite l'identification des postes en contexte de recrutement. Afin de rendre les choses plus parlantes, nous reproduisons ci-dessous une offre d'emploi publiée, par le groupe belge Lemaitre (2010, Thibault Léonard) suite à son rachat en 2017 des éditions Mardaga (1966). Le groupe se compose de la maison d'édition spécialisée en sciences humaines Mardaga, de Lemaitre *Publishing* (courts textes éducatifs et informatifs) et du label SoRomance, dont les noms disent quelque chose de la culture d'entreprise du groupe, articulés à une structure de diffusion numérique du nom de Primento. Thibault Léonard, « Founder & CEO », est diplômé de la London School of Economics et de la Solvay Business School, et valorise une expérience de travail à Londres et en Chine. Quant à la fonction, il s'agit d'un poste de « Chief Financial Officer » (CFO) en vue « d'accélérer le développement international des activités de Lemaitre Publishing », groupe qui est dit connaître « une très forte croissance » et cherche « à renforcer son management » :

Vos responsabilités : Le futur CFO aura à cœur d'organiser, de réaliser et de mener à bien les activités dans les domaines suivants :

³⁸⁴ Sur ces dénominations, voir Bertrand Legendre, « La Sphère éditoriale », dans B. Legendre (dir.), *Les Métiers de l'édition*, op. cit., pp. 73-100.

Stratégie : Être à l'écoute du marché et construire un réseau de partenaires potentiels en collaboration avec le fondateur (actuel CEO) ; Définir la vision stratégique de l'entreprise en collaboration avec le fondateur ; Partager cette vision stratégique avec l'équipe et la traduire en un plan d'actions ; Identifier les opportunités d'acquisitions (national et international), négocier et structurer l'intégration des nouvelles entités ; Suivre et adapter l'exécution de ce plan ;

Opérationnel : Assurer la gestion financière des différentes sociétés ; Optimiser la performance des équipes ; Superviser les projets stratégiques ; Mettre en place les *dashboards* nécessaires au suivi opérationnel des activités et des finances ; Assurer un partage de cette information avec les personnes concernées ; Sélectionner et gérer les différents fournisseurs ; En collaboration avec le fondateur, gérer la relation avec les investisseurs ;

Acquisition : *Pré-acquisition* : Réaliser les analyses financières et stratégiques spécifiques aux sociétés et marchés ciblés pour l'acquisition ; Réaliser l'audit des sociétés candidates ; Assurer la prise en charge des activités relatives au financement de l'acquisition, à l'optimisation fiscale, à la contractualisation ; En collaboration avec le CEO, mener les négociations ; *Post-Acquisition* : S'immerger dans la réalité de l'entreprise acquise afin d'en comprendre toutes les subtilités business ; En collaboration avec le responsable des RH, assurer l'intégration fluide des équipes (anciennes et nouvelles), la mise en place d'une culture commune... ; Assurer la prise en charge des activités dans les domaines suivants : administratif, logistique (stock, bureau, etc.), rationalisation, *best practices*, gestion des *stakeholders*, etc.

Votre profil : *Le candidat idéal se retrouvera dans le profil ci-dessous* : Convaincu par les technologies digitales et l'internet ; Expérience de 3 à 5 ans en audit financier et/ou *merger & acquisition* et/ou conseil ; Affinité avec le monde littéraire et la lecture ; Ambitieux pour la société dans laquelle il s'investit ; Ouvert à la prise de risque ; Culture de l'excellence ; Persévérance et combativité. On n'abandonne pas tant qu'il n'y a pas une bonne raison ; Orientation résultat et capacité à livrer des projets, Familier avec les méthodes *Lean et Agile* ; Pragmatique ; Apte à travailler en délégation avec une équipe autonome ; *Quick learner* ; Disposé à voyager ; Langues : FR et EN. L'Espagnol est un plus.³⁸⁵

Les professionnels du numérique

Pour en revenir à l'apparition de métiers à la faveur des transformations de la chaîne du livre, la numérisation et le livre numérique ont assez logiquement fait émerger de nouveaux professionnels (*responsables du développement numérique, chargés de projet d'édition numérique*), en raison des perspectives de débouchés du numérique, de la méconnaissance stratégique de la plupart des acteurs de l'édition en ce domaine

³⁸⁵ Offre d'emploi publiée sur le site de Primento, 2018.

et du niveau de compétence technique requis dans la fabrication et la commercialisation des contenus. À ces éléments de fracture technique du numérique se superposent des phénomènes de fracture culturelle, souvent vécue dans une perspective générationnelle, qui conduit certains éditeurs à miser sur les acquis encyclopédique (qualifiés tantôt de *culture numérique*, de *culture geek* ou de *pop-culture*) de leurs futurs assistants éditoriaux. Nouvelles recrues aux responsabilités limitées, mais capables de nourrir le projet éditorial, de servir d'intermédiaires entre des labels et la réalité d'une communauté de lecteurs, de garantir la justesse de la proposition commerciale. Un bon exemple de ces cas particuliers de recrutement, qui rejouent sous un autre angle la recherche de compétences spécifiques requises dans l'édition spécialisée, est donné dans cette offre d'emploi de 404 éditions (groupe Edisi), emblématique de l'exploitation d'une culture « geek » et portant très explicitement sur la fonction d'« Assistant d'édition geek H/F – CDI » :

L'entreprise : 404 Éditions, c'est la seule maison entièrement dédiée à la culture geek, dans son sens le plus large ! Guides pratiques sur les jeux vidéo, fanfictions, ou livres de stars 2.0, 404 éditions se veut résolument différente.

Descriptif : Nous recherchons un(e) passionné(e) de la culture geek, un(e) incollable sur les phénomènes d'internet, un(e) fan de séries, un(e) amateur de jeux vidéo... pour rejoindre l'équipe éditoriale de 404 Éditions. Sous la direction des éditrices en charge du développement de la marque, vous lancerez et suivrez des projets éditoriaux (principalement illustrés), de différentes natures : documents et guides, fictions, témoignages, papeterie...

Vous serez notamment en charge de : Réaliser le suivi éditorial de vos projets : suivi des auteurs, mise au point du texte, création de textes ou de jeux, préparation de copie, *brief* des graphistes, mise au point des épreuves successives (envoi aux auteurs, report des corrections) jusqu'aux fichiers finaux ; Lire des publications en anglais et faire des fiches de lecture ; Faire réaliser les couvertures, le contenu graphique et la mise en page des ouvrages ; Rédiger les quatrièmes de couvertures, argumentaires commerciaux et matériel promotionnel ; Participer à l'élaboration du programme éditorial ; Participer aux réunions éditoriales ; Assurer une veille marché et une veille concurrentielle permanentes.

Profil : De formation supérieure, vous avez une première expérience significative dans l'édition de livres de pour la jeunesse ou de livres illustrés, et vous maîtrisez les techniques d'édition et les outils informatiques. Vous lisez et vous exprimez aisément en anglais. Un goût prononcé et une très bonne connaissance de la culture geek et internet sont indispensables pour ce poste. Vous êtes organisé(e), savez mener de nombreux projets de front, et avez le goût du contact et des échanges.³⁸⁶

³⁸⁶ Offre d'emploi publiée sur LinkedIn, 2019. Il faut saluer ici la mémoire de Lola Salines, créatrice avec Lucie Levron du projet 404 éditions, qui a trouvé la mort le 13 novembre 2015 au Bataclan, deux mois

Fondé pour concurrencer Editis sur ce terrain, le label « Hachette Heroes » procède de manière similaire avec un poste d'« Éditeur Junior (0-5 ans d'XP) ». Le processus de recrutement pousse la démarche un peu plus loin au vu des efforts stylistiques consentis par le département des ressources humaines. L'offre d'emploi adopte en effet un ton visant davantage la connivence (au risque, peut-être, d'une infantilisation des candidats), que renforcent des références à la culture populaire savamment choisies et placées :

Hachette Heroes est un pôle d'édition pop-culturel. Nous avons pour vocation d'éditer des livres ayant trait au cinéma classique et d'animation, aux jeux vidéo & aux comics. Nous sommes la maison des grandes licences (Disney, Star Wars, Marvel, Assassin's Creed) et des auteurs phares de la scène geek. Notre catalogue se déploie dans le beau livre, le livre d'activité, le livre de cuisine ainsi que le loisir créatif.

Afin de dissimuler à vos proches vos superpouvoirs et de mieux vous intégrer dans la vie civile, vous avez suivi une formation supérieure en Édition/Lettres et disposez, de fait, d'une aisance orthographique et rédactionnelle de compétition. Nonobstant votre parfaite maîtrise des outils dits « de bureautique » (Suite Office) et votre capacité de travail en *squad* sans faille, vous disposez des *skills* suivants : Maîtrise de la chaîne éditoriale et graphique, de l'idée au BAT ; Contrôle total du temps (et de fait, des plannings) ; Vision par-delà la vision, permettant de détecter de nouveaux talents/auteurs ; Projection mentale, afin de créer de nouveaux formats en collaboration avec le service fabrication et le service artistique ; Vous êtes atteint du S.A.E.L. (Spectre d'Amour Éditorial Large) : vous aimez le livre dans sa globalité, du titre de coloriage au livre d'art.

Profil : Et comme la rédaction de cette annonce l'implique subtilement par les anglicismes employés de manière abusive, oui, vous parlez parfaitement la langue de ce fameux petit sorcier de Godric's Hollow. Et nous ne parlons pas du Fourchelang.³⁸⁷

avant le lancement de la maison. Collègues chez Gründ, les éditrices avaient présenté le projet au groupe Editis et envisagé de se répartir les fonctions comme suit : Lola Salines éditrice, Lucie Levron assistante. Comme elle s'en explique dans un entretien accordé au site Babelio le 21 mars 2016, c'est seule que Lucie Levron a dû se lancer dans l'aventure. Aujourd'hui encore, un hommage est rendu à la fondatrice dans le descriptif de la maison sur le site de 404 : « Lola menait une double vie : éditrice le jour, joueuse de roller-derby la nuit, et surtout geek à plein temps, dans cet univers, et dans tous les autres. Son idée, c'était de réunir ici, sous une même marque, tout ce que la culture geek fait de plus cool, et de vous remplir les yeux de paillettes. La team 404 a perdu son capitaine, mais les officiers restent debout pour continuer l'aventure et vous proposer le meilleur de la culture geek. »

³⁸⁷ Offre d'emploi du groupe Hachette, 2019.

Un nouvel esprit du capitalisme

Ces quelques exemples témoignent non pas de ce que l'industrie du livre se serait récemment convertie au capitalisme (le portrait que donne Jean-Yves Mollier des années 1880-1920 en est déjà une illustration aboutie³⁸⁸), mais de ce que le discours managérial qui s'est diffusé au sein des structures s'est rigoureusement plié à ses canons et plus encore à ceux d'un « *nouvel esprit* » du capitalisme pour reprendre le paradigme élaboré par Luc Boltanski et Ève Chiapello³⁸⁹. L'organisation interne des grandes structures et groupes intègre en effet ici comme ailleurs, sans qu'une quelconque « sacralité » du livre vienne y faire obstacle, un modèle de justification de ce que les auteurs nomment une « Cité par projets » – motivation des travailleurs fondée sur un apparent démantèlement des hiérarchies, sur une valorisation du travail en réseau, de la flexibilité, de la mobilité, de l'autonomie, de l'innovation, sur la prise en considération des désirs individuels et de la réalisation de soi. Ces méthodes ne sont pas sans lien avec des évolutions constatées dans le statut des employés, la rationalisation des ressources humaines ayant entraîné la satellisation hors les murs de tâches autrefois jugées fondamentales.

S'il est établi de longue date que les opérations de relecture (correcteurs) et de mise en page (graphistes) sont régulièrement confiées à des prestataires extérieurs, de même que certaines opérations de promotion (attachées de presse travaillant pour plusieurs labels), il n'est pas rare à présent de trouver sur le marché des éditeurs « indépendants » (au sens d'éditeurs *free-lance*, par opposition aux employés) auxquels des maisons d'édition pourront faire occasionnellement appel au cas par cas, par projet, en fonction de la programmation. Dans le cas de structures éditoriales répondant volontiers à des marchés publics, sans aucune certitude préalable d'obtention dudit marché, le système permet de réduire au maximum l'équipe des permanents et d'éviter toute perte dans le traitement des salaires, suivant une logique qui n'est pas sans faire écho, toutes proportions gardées, au modèle économique du *packaging*. Cette atomisation des emplois n'est évidemment pas sans conséquences sur la capacité d'organisation des travailleurs de l'édition face à la réalité de leurs conditions effectives de travail, dans un secteur où la critique artiste semble bien souvent masquer, en définitive, le développement tout aussi nécessaire d'une critique sociale.

Il est tout à fait significatif de ce point de vue qu'un seul ouvrage consacré à ces questions ait accompagné les transformations du monde de l'édition au cours des dernières années : *Édition, l'envers du décor* (2009) de Martine Prosper, secrétaire

³⁸⁸ Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988.

³⁸⁹ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1999.

générale du Syndicat national Livre-Édition CFDT. Il demeure à notre connaissance l'unique source de référence publique et un peu médiatisée qui ait pris à bras-le-corps les dérives liées à l'emploi de « faux indépendants³⁹⁰ » (indépendants à facturation d'un seul client) ou au recours structurel à des stages comme « emploi déguisé³⁹¹ ». Martine Prosper fait également état du peu de leviers accessibles aux travailleurs d'un secteur caractérisé à la fois par son aura, par la rareté de ses emplois et par l'exploitation du désir et du prestige d'y prendre part, tout en soulignant que c'est peut-être bien du côté de la petite édition que, par « incompetence » ou « malhonnêteté », se rencontrent les pires conditions de travail (absence de prise en considération de la Convention collective nationale de l'édition et du code du travail ; paiement de cadres au barème ou sous le barème d'employés ; licenciements pour faute grave afin d'éviter les indemnités³⁹²).

2.6. La structure actionnariale des groupes

Les facettes de la rationalisation éditoriale analysées jusqu'à présent mettent en lumière des jeux d'interactions qui ont pu tendre, avec des résultats très contrastés dans les faits, à un sentiment de perte d'autonomie dans le chef des éditeurs. En favorisant la polarisation des structures au sein de grands pôles éditoriaux, la concentration horizontale de l'édition a placé un certain nombre d'éditeurs en relation de dépendance à des groupes. De même, l'industrialisation de la distribution a conduit toute une série d'acteurs à mettre le destin de leurs catalogues entre les mains d'entreprises de diffusion-distribution appartenant parfois à la concurrence, en raison d'une tendance forte à l'intégration verticale de la filière. Les transformations observées du côté des professions, dans la lutte engagée pour le pouvoir au sein des maisons d'édition entre des acteurs formés au *management* et à la gestion d'un côté, et des représentants des métiers du livre de l'autre, introduisent quant à elles une autre forme de dépossession marquée du sceau de l'extériorité. Ces « managers venus d'ailleurs », comme les nommait Jean-Marie Bouvaist, ont en effet pour particularité de se trouver dans un dedans-dehors qui ne permet pas encore tout à fait de se figurer que l'édition aurait « échappé à l'édition³⁹³ », pour reprendre la formule de Fabrice Piault. Ce cap, ce sont indéniablement les mutations opérées dans la nature de l'actionnariat des structures et groupes d'édition, aux alentours de 1980, qui vont permettre de le franchir. Les prises de participation et acquisitions qui en découlent construisent la représentation schématique d'un paysage éditorial soumis

³⁹⁰ Martine Prosper, *Édition, l'envers du décor*, Paris, Lignes, 2009, pp. 53-55.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 62.

³⁹² *Ibid.*, pp. 72-73.

³⁹³ Fabrice Piault, *Le Livre : la fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995.

à une force extérieure, le pouvoir économique, que d'aucuns assimileront à une perte d'autonomie du secteur dans son ensemble.

Une perte d'autonomie inéluctable

Si l'on a beaucoup écrit sur les manœuvres dont le secteur de l'édition aurait fait l'objet, le renouvellement du profil actionnarial de toute une série de structures et de groupes – à commencer par les représentants du « duopole » de l'édition française qui se structure dans les années 1980 autour de Hachette et des Presses de la Cité – ne s'est pas forcément effectué à leurs dépens ni contre leur gré, mais s'est comme trouvé appelé par l'industrialisation du monde du livre opérée par les éditeurs eux-mêmes au cours des décennies précédentes. La conception d'ouvrages coûteux, les forts tirages des titres exposés à d'importantes mises en place, les équipements en diffusion-distribution, ainsi que le poids d'organigrammes toujours plus fournis et complexes – ceux-là mêmes dont Éric Losfeld déplorait le caractère bureaucratique – ont réclamé de la part des éditeurs conquérants des capitaux que les seuls fonds familiaux et les ressources des entreprises ne pouvaient fournir. La recherche d'apports financiers extérieurs apparaît dans ce cas comme une façon de franchir des obstacles qui ne sont plus des barrières à l'entrée, mais qui agissent « comme des barrières à la mobilité et à la diversification³⁹⁴ », dans des secteurs tels que l'édition professionnelle et éducative ou le multimédia.

L'entrée en bourse de Hachette et des Presses de la Cité n'est ici que la forme la plus anonymisée des stratégies d'augmentation du capital des entreprises en vue d'accroître ou de maintenir leurs positions au sein d'une chaîne du livre industrialisée, ce qui a pu fragiliser à certains moments la structure de leur actionnariat. Un acteur tel que Gallimard lui-même, réputé pour avoir toujours accordé une grande importance à son indépendance financière, a dû faire face dans les années 1990, suite au décès de Claude Gallimard (1991) et aux querelles de succession qui ont suivi, à l'entrée au sein de son capital de BNP (12,5 %), de Havas déjà impliqué dans l'édition autour de CEP-Groupe de la Cité (ex-Presses de la Cité, 12,5 %), et de l'éditeur italien Einaudi intégré en 1994 dans le groupe Mondadori (10 %). La décennie passe pour avoir été exemplaire en fait de récupération des actions éparpillées auprès de ces actionnaires et d'autres de moindre importance, la famille pouvant se prévaloir de détenir 98 % du capital de la maison en 2003 à travers la holding Madrigall. Si la rationalisation éditoriale favorise la porosité du capital des structures, il est évident qu'elle ne détermine pas en revanche la nature des actionnaires, laquelle dépend de phénomènes économiques globaux dépassant de loin les enjeux du monde éditorial. Le fait que les éditeurs aient dû dépendre au

³⁹⁴ Bernard Guillou et Laurent Maruani, *Les stratégies des grands groupes d'édition*, *op. cit.*, p. 27.

fil du temps de banques, de groupes éditoriaux, d'industriels, de groupes de communication ou de fonds d'investissement s'inscrit dans une histoire globale qui, en retour, contribue à modeler les contours du monde éditorial en raison des comportements propres à chacun de ces acteurs.

Sans surprise, c'est une nouvelle fois le groupe Hachette qui donne le coup d'envoi³⁹⁵. En 1980, le groupe industriel Matra (Mécanique Aviation Traction) dirigé par Jean-Luc Lagardère, Paribas et le groupe de presse de Daniel Filipacchi (autour de *Paris Match*, *Photo*, *Lui*, *Newlook*, *Playboy*) s'empare de 83 % (41 % pour le seul Matra) des actions dispersées du groupe. L'objectif est de constituer, conformément à l'image d'une industrie globale et internationale de la communication emblématique de la période, de grands pôles fondés sur une grande variété de médias et de services, où le livre aurait un rôle important à jouer : *a*) dans la mesure où les éditeurs sont propriétaires de contenus (fiction, essais, manuels) qui pourraient faire l'objet d'adaptations sur d'autres supports³⁹⁶ ; *b*) dans la perspective de réaliser des produits nativement multi-supports (multimédia) ; *c*) dans l'idée de développer des contenus adaptés à l'édition « électronique », bientôt numérique, tantôt dans le secteur professionnel (bases de données juridiques, médicales, etc.), tantôt dans le domaine privé du savoir et de l'éducation³⁹⁷.

Le rachat témoigne par ailleurs d'une double évolution au sein du marché³⁹⁸. D'un côté, ce ne sont plus uniquement de petits éditeurs qui se trouvent pris dans la dynamique des fusions et acquisitions, mais de très grandes maisons, voire des groupes ; de l'autre, les acteurs aux manettes de la concentration, situés à l'extérieur et au-delà du monde du livre, contribuent à aligner la situation du marché éditorial français sur celui des autres pays, où des groupes tels que Time Warner, Paramount, Pearson, Reed et Maxwell dans les pays anglo-saxons, Wolters Kluwer et Elsevier

³⁹⁵ L'histoire de ces groupes est un passage obligé des analyses contemporaines de l'édition. Nous nous référons en particulier pour les dates à Bernard Guillou et Laurent Maruani, *Les stratégies des grands groupes d'édition*, *op. cit.* ; François Rouet, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, *op. cit.* ; Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir*, *op. cit.* ; Jean-Yves Mollier (dir.), *Où va le livre ?*, *op. cit.* ; Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, *op. cit.*

³⁹⁶ Jean-Marie Bouvaist cite Robert Laffont qui, déjà en 1973, qualifiait d'*éditeur d'œuvre* l'éditeur attentif à suivre un projet dans ses multiples adaptations. Voir J.-M. Bouvaist, « Tendances d'évolution dans les structures de l'édition française », *art. cit.*, p. 110.

³⁹⁷ Fabrice Piault (*Le Livre : la fin d'un règne*, *op. cit.*, pp. 154-166) consacre de belles pages aux projets de dictionnaires et encyclopédies réalisés par le duopole dans les années 1990 : *Robert électronique*, *Encyclopédie électronique Bordas*, Larousse sur CD-Rom d'un côté, *Axis* et Dictionnaire Hachette multimédia de l'autre. Pour une présentation plus systématisée de l'état du marché de l'édition électronique à la même époque, voir Daniel Garric et Jean-Michel Oullion, « L'édition électronique », dans *L'Édition française depuis 1945* (P. Fouché dir.), *op. cit.*, pp. 409-421. Sur les enjeux ultérieurs du secteur, Marin Dacos et Pierre Mounier, *L'édition électronique*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010.

³⁹⁸ Bernard Guillou et Laurent Maruani, *Les stratégies des grands groupes d'édition*, *op. cit.*, pp. 10-11.

aux Pays-Bas, Bertelsmann en Allemagne, Mondadori en Italie, constituent déjà des empires. La configuration de l'édition française se rapproche dès lors de la situation de l'édition anglo-saxonne, à la différence près que cette dernière a connu une vague de concentration industrielle dans les années 1960, de grandes entreprises informatiques et électroniques (parmi lesquelles General Electric, IBM ou Xerox) ayant vu dans l'édition le partenaire idéal d'un marché à construire autour des ordinateurs et logiciels à destination des écoles puis des foyers. Ce n'est qu'au retrait de ces industriels que l'actionnariat s'est réorienté vers la communication, là où il s'agit de la première visée rencontrée en France³⁹⁹.

Si l'évolution du groupe Hachette est d'une grande linéarité ensuite (fusion de Matra et Hachette en 1992, constitution de Lagardère Groupe en 1996), celle de son principal concurrent, les Presses de la Cité, est d'une complexité qui appelle à la synthèse. Alors que leurs actions se trouvent éparpillées depuis la mort de Sven Nielsen en 1976, les Presses de la Cité font l'objet en 1986 d'une OPA de la part de Jimmy Goldsmith, à la tête du conglomerat de la Générale Occidentale (Amora, La Pie qui chante, *L'Express*, *Le Vif*) qu'il cède dès l'année suivante à la Compagnie générale d'électricité. En 1988, les Presses, qui occupent alors la deuxième place de l'édition française, fusionnent sous le nom de « Groupe de la Cité » avec le numéro trois, la Compagnie européenne de publications (CEP-Communication), spécialisée dans la presse économique et financière, détentrice de Larousse et Nathan, et filiale depuis 1976 de l'agence de presse et de publicité Havas. Dix ans plus tard, en 1997, Havas prend le dessus sur les actionnaires, et c'est sous l'impulsion de son propre nouvel actionnaire majoritaire, la Compagnie générale des eaux (CGE) dirigée par Jean-Marie Messier, que l'agence va donner un nouvel élan au Groupe de la Cité. Bientôt rebaptisé Vivendi, le conglomerat de la CGE dont les principales activités se situent dans l'environnement, le transport, l'immobilier, les télécommunications (Cegetel), l'exploitation cinématographique (UGC), brigue une expansion internationale qui l'amène notamment reprendre en 2000, avec le concours de Canal+, le groupe canadien Seagram (empire des eaux alcoolisées cette fois, articulé aux vins et à de grandes marques de spiritueux, mais surtout propriétaire d'Universal), cependant que le Groupe de la Cité pris dans ces grands remaniements reçoit le nom de Vivendi Universal Publishing (VUP).

³⁹⁹ *Ibid.*, ainsi que Jean-Yves Mollier, « L'évolution du système éditorial français depuis *L'Encyclopédie* de Diderot », dans J.-Y. Mollier, *Où va le livre ?*, Paris, La Dispute, 2007, p. 30.

Les opérations de concentration décrites jusqu'à présent, dont l'essentiel se déroule au cours des vingt dernières années du siècle, répondent d'une logique industrielle encore assez classique et cohérente. Quoiqu'inclus au sein de conglomérats dans des proportions relativement marginales (en 1998, la part d'Hachette-Livre au sein du chiffre d'affaires du groupe Matra-Hachette est évaluée à 6%, contre 8,7 % pour Havas Publications Edition au sein de Vivendi), les groupes d'édition nourrissent les projets de grands pôles de communication réunissant médias et nouvelles technologies, et constituant la clé, dans l'esprit de leurs promoteurs, de compétitions se déroulant désormais à l'échelle mondiale.

Les effets de ces acquisitions sur la structure du marché éditorial doivent être soulignés, car loin de constituer un aboutissement, le changement de propriétaire des groupes d'édition accentue en retour les opérations de concentration auxquelles ils se livrent. Parallèlement aux rachats franco-français qui se poursuivent, ce sont les acquisitions menées à l'étranger qui retiennent le plus l'attention en raison de leur nouveauté et de leurs proportions – sans commune mesure avec le développement d'un Taschen par exemple, parti de Cologne à la conquête du monde, au début des années 1980, dans le domaine du livre de luxe de masse⁴⁰⁰. Hachette se porte acquéreur en 1988 des éditions Grolier (États-Unis), Salvat (Espagne), Orion, Cassel et Octopus (Grande-Bretagne), avant de se tourner vers l'Italie, le Japon ou la Pologne, visant en particulier le secteur des dictionnaires et encyclopédies⁴⁰¹. De leur côté, les Presses puis le Groupe de la Cité investissent pour commencer dans deux clubs de livres britanniques en 1987, le Book Club Associates et le Leisure Circle, et axent dans les années leur développement sur l'éducation au travers de Chambers et Harrap's (Grande-Bretagne), Anaya (Espagne), Atica et Scipione (Brésil), Aique (Argentine), et enfin Houghton Mifflin (États-Unis) en 2001, ce qui place alors le Groupe de la Cité / VUP au troisième rang mondial, derrière Pearson et Bertelsmann, et devant le groupe Hachette.

Dans le sillage de la concentration conglomérale, dont le mode de fonctionnement reste la domination d'un ou plusieurs secteurs d'activité, l'édition se heurte bientôt à un autre type de contrôle financier. Jean-Yves Mollier en perçoit la trace dans l'actionnariat de Vivendi Universal puis d'Editis, comportant respectivement, à titre majoritaire, des fonds de pension et des fonds d'investissement. Cette arrivée marque selon lui un tournant dans l'histoire des groupements éditoriaux, pris dans un mouvement de *financiarisation* du monde économique conçue – à l'inverse de la

⁴⁰⁰ Voir Adam Biro, Laurence Golstenne et Alain Nave, « Le livre d'art », dans *L'Édition française depuis 1945* (P. Fouché dir.), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 203.

⁴⁰¹ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, p. 417.

logique industrielle – dans la diversification des avoirs et la création de valeur pour l'actionnaire, avec tous les risques que cette nouvelle configuration pourrait présenter pour la stabilité des structures⁴⁰². Christian Robin apporte d'intéressantes précisions terminologiques relatives à ces questions, en faisant remarquer que le *contrôle financier* se rapporte assez indistinctement, en français, à la propriété financière (*qui*) et à la gestion, au contrôle de gestion (*comment* ; *financial control* en anglais). Quand on parle de contrôle financier, c'est généralement au sens de propriété. Par ailleurs, il rappelle que la *financiarisation* revêt diverses acceptions dont les plus communes sont : *a*) une discordance entre les intérêts des propriétaires (profits rapides à taux élevé de rentabilité) et ceux des producteurs ; *b*) l'accroissement du nombre de sociétés cotées en bourse, et donc soumises à un contrôle managérial lorsque les actions sont dispersées ; *c*) la part croissante d'acteurs financiers (fonds de pension et fonds d'investissement anglo-saxons en particulier) parmi les actionnaires de ces sociétés. L'analyse proposée par Jean-Yves Mollier, de même que par la plupart des observateurs du monde éditorial, semble assez nettement reposer sur le chaînage de ces propositions. Or Christian Robin fait remarquer à juste titre que des fonds de pension ont une politique d'investissement fondée sur le long terme, là où des propriétaires indépendants font montre au contraire d'empressement et de grandes exigences en matière de rentabilité⁴⁰³.

Si elle n'est pas devenue la norme absolue, étant donné que plusieurs modes de contrôle financier vont continuer à coexister⁴⁰⁴, la financiarisation du marché de l'édition a été largement commentée dans le cadre des opérations ayant fait suite au démantèlement de Hachette en 2003. Pour bien en comprendre les tenants et aboutissants, il faut remonter quelque peu en arrière, un an plus tôt : incapable d'amortir les trop nombreuses acquisitions auxquelles il s'était prêté, Jean-Marie Messier a été contraint de quitter le groupe Vivendi après l'avoir mis au bord de la faillite. Vivendi Universal Publishing est vendu d'un seul tenant à Hachette, ce qui place le marché de l'édition française en situation de monopole. Passent en effet sous sa coupe 65 % de la distribution, 98 % des dictionnaires, 82 % des livres scolaires, 52 % des livres

⁴⁰² Jean-Yves Mollier, « Les stratégies des groupes de communication à l'orée du XXI^e siècle », dans *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (G. Sapiro dir.), *op. cit.*, pp. 35-36. Développements qui se fondent en partie sur un article d'Antoine Rebiscoul, directeur The Goodwill Company (Saatchi & Saatchi) : « Le jeu de dupes autour de l'économie de l'immatériel. L'effet Moebius de la financiarisation sur les droits de propriété », dans *Mode de recherche*, 5, Paris, Institut français de la mode, janvier 2006.

⁴⁰³ Voir C. Robin, « Conditions de production et contenus, tenir compte de la complexité des productions culturelles », dans *Les Industries de la culture et de la communication en mutation* (Philippe Bouquillion et Yolande Combès, dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 66-67.

⁴⁰⁴ Outre le tropisme de la communication globale et la financiarisation, Jean-Yves Mollier fait référence au contrôle à caractère idéologique, prenant le cas de Média Participations. Comme dit plus haut, il est néanmoins difficile de réduire à une visée idéologique les stratégies d'un groupe dont la priorité semble résider aujourd'hui dans la rentabilité de ses marques.

de poche et 45% de la littérature générale⁴⁰⁵. En 2003 néanmoins, la Commission européenne saisie pour une action *antitrust* par les directions des éditions Gallimard, du Seuil et de La Martinière casse le rachat intégral de VUP – devenu Editis entre-temps – par le groupe Hachette. Elle n’en ouvre pas moins la voie à d’autres rachats d’envergure et à de nouvelles formes d’appétit pour les groupes. Le repreneur des 61 % remis en vente à la demande de la Commission sera Wendel, fonds d’investissement du baron Ernest-Antoine Seillière, également connu alors pour être le président du Medef (Mouvement des entreprises de France). Dans la foulée, le rapprochement du Seuil et de La Martinière au cours de leurs voyages à Bruxelles pour se rendre à la Commission européenne débouche lui aussi sur une acquisition, d’autant plus particulière que c’est La Martinière, le plus petit des deux acteurs, qui va dominer les opérations avec l’appui de financiers (à commencer par la famille Wertheimer, propriétaire de la marque Chanel). Editis et le Groupe La Martinière, respectivement n°2 et 3 du marché éditorial français, passent ainsi sous le contrôle de fonds de placement.

Ironie du sort : dix ans après la revente d’Editis au groupe espagnol d’édition, d’audiovisuel et de communication Planeta en 2008, son ultime repreneur en 2018 n’est autre que Vivendi, remis sur les rails par le milliardaire Vincent Bolloré. Rien n’indique toutefois que ce soit là le dernier sursaut du monde de l’édition française. En 2020, l’entrée du groupe Vivendi à hauteur de 10,6 % dans le capital du groupe Lagardère, propriétaire de Hachette en difficulté⁴⁰⁶, laisse entrevoir un scénario plus rocambolesque encore : avec le retour de Vivendi à la tête d’Editis, avec sa prise de participations au sein du groupe Hachette Lagardère, pourrait-on revivre le choc de 2002 avec des rôles inversés ? Pour le journaliste Emmanuel Schwartzenberg, un démantèlement de Lagardère est envisageable, une partie échéant à Vivendi (qui se poserait en un nouvel acteur tout-puissant des médias, un nouveau Bertelsmann), l’autre au groupe LVMH de Bernard Arnault⁴⁰⁷, venu lui aussi au secours de Lagardère en prenant possession d’un quart de sa holding⁴⁰⁸. Ce ne sont là que des spéculations, un autre genre de spéculation, mais qui s’accordent particulièrement bien à la volatilité de l’édition industrielle.

⁴⁰⁵ André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole. L’édition sans éditeurs, suite*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 13.

⁴⁰⁶ Jérôme Lefilliâtre, « Lagardère appelle Bolloré à la rescousse, à ses risques et périls », *Libération*, 21 avril 2020.

⁴⁰⁷ Emmanuel Schwartzenberg, « Lagardère à la veille du grand partage », *Médiapart*, 27 avril 2020.

⁴⁰⁸ Dominique Liesse, « Bernard Arnault au secours d’Arnaud Lagardère », *L’Écho*, 25 mai 2020.

Chapitre 4

Le sens du collectif : conditions sociales et logistiques du mouvement indépendant

L'émergence et le développement d'un mouvement indépendant nécessitent plus qu'un repoussoir. Après une première phase au cours de laquelle des *indépendants* évoluent à l'état isolé, sans réelle opportunité de se regrouper, les années 1980 voient s'ordonner le contexte de leur émancipation collective. Ce contexte favorable est lié à deux séries de facteurs distincts. La première concerne des principes de solidarité au sein de la chaîne du livre, entre acteurs homologues ou entre maillons. Puisque la rationalisation de l'industrie repose sur une réduction du linéaire disponible, les conditions favorables aux indépendants vont résider dans la mise au jour d'instruments et de lieux tantôt capables d'encourager l'intégration de ces acteurs au sein de la filière, tantôt de fournir la base logistique d'une filière alternative (double secteur). Le second facteur est pour sa part moins structurel que discursif. On assiste en effet dans le champ scientifique comme dans le discours des acteurs à une profusion de déclarations favorables à l'édition indépendante, sur fond de disqualification de l'édition industrielle. Ces prises de position contribuent à légitimer les indépendants et à consolider les appareils qui les entourent. Elles seront analysées en détail dans le cinquième chapitre.

1. De la librairie perçue comme un art

Si l'indépendance éditoriale concerne en premier ressort les éditeurs, elle s'inscrit dans un tissu relationnel qui excède la seule production de livres. La chaîne du livre dans son ensemble a fait de l'indépendance une question engageant sinon sa survie, en tout cas la survie d'un certain nombre de ses valeurs.

Cette convergence de vues entre maillons de la filière procède de ce que la rationalisation de la production étend son magistère en aval jusqu'à la sphère de la librairie, par impositions commerciales ou intégrations verticales, et y a suscité un même mouvement de résistance. La perte d'autonomie de la chaîne du livre dans son ensemble est consubstantielle au renforcement de l'édition indépendante qui ne semble pleinement fonctionner qu'en relation à une *librairie indépendante* et à une *distribution indépendante*. Mais là où la sphère industrielle procède par absorptions (concentration verticale), la sphère indépendante place le rapprochement sous le signe de la solidarité. En l'absence d'autres maillons indépendants, l'édition indépendante ne cesserait pas d'exister. Mais l'insuffisance des infrastructures logistiques sur lesquelles elle pourrait compter (autodiffusion, vente directe sur des foires et salons

ou en ligne) la conduirait sans doute à renoncer à son indépendance par assimilation ou par accords avec le cœur de la filière, ou à s'estomper dans la confidentialité de la production alternative.

1.1. Les soubassements du choix et du conseil

Si l'on demande à un libraire à quoi tient la part irréductible de son métier, il y a de fortes chances qu'il réponde le *conseil*. Si l'on pose la même question à un éditeur, la probabilité est grande qu'il parle de *choix*. On pourrait ne voir dans la suggestion d'une lecture et la décision de publier un manuscrit que deux actions isolées de la chaîne du livre, orientées pour l'une vers les auteurs, pour l'autre vers les lecteurs. La distance s'annule pourtant à considérer le conseil comme le produit d'une sélection dans le catalogue des catalogues, et le choix éditorial comme une proposition soumise à un public. Le conseil du libraire (réponse à une demande, suggestion spontanée, dispersion de coups de cœur en magasin, élaboration d'un assortiment) et le choix de l'éditeur apparaissent alors comme des opérations similaires et complémentaires, sur des points distincts de la trajectoire qui relie l'auteur au lecteur. Ils sont l'expression d'une même faculté de juger au sein de l'industrie du livre et figurent, sous cette compétence, parmi les savoir-faire les plus tenus en respect par la profession.

Ce qui rend de telles opérations si précieuses aux yeux de nombreux médiateurs tient bien entendu à leur inscription dans un imaginaire de la curiosité, de la non-rationalité, du hasard contrôlé ou, pour reprendre un terme cher aux bibliothécaires, de la *sérendipité*. Le facteur humain y est primordial en ce qu'il est présenté comme supérieur aux résultats froids des études de comportement du consommateur et aux calculs de rentabilité. La proximité, la construction d'une relation dans la durée, la confiance mutuelle, la qualité des échanges sont sous cet angle autant de caractéristiques attendues des rapports entre l'éditeur et l'auteur, entre le libraire et le lecteur. Le conseil apparaît ainsi comme une prestation à haute valeur ajoutée qu'aucun algorithme ne serait en mesure d'exécuter ; quant au choix éditorial, il est le fruit d'une prescience autoproclamée de l'éditeur, anticipation non de ce qui va marcher ou pas, mais de ce qui est bon – pour la littérature comme pour l'art, pour l'état de la pensée, pour le bien commun.

Le choix et le conseil entretiennent l'illusion d'un corps professionnel en suspension dans le monde des idées, déchargé des contingences matérielles propres aux circuits du livre. Cette illusion est indissociable du processus de division du travail qui a vu la figure historique de l'imprimeur, en charge des fonctions d'édition, de fabrication et de vente à la Renaissance, se fissurer dès l'Ancien Régime pour aboutir au XIX^e siècle à la tripartition éditeur, imprimeur et libraire – la diffusion-distribution accédant de manière spectaculaire à l'autonomie quant à elle au

cours du siècle suivant. La spécialisation de la production du livre en maillons s'est accompagnée en effet d'un partage inégal des tâches en matière de prestige, l'éditeur et dans une moindre mesure le libraire s'appropriant l'essentiel des fonctions à valeur ajoutée sur le plan intellectuel après avoir laissé le soin à l'imprimeur et au distributeur d'assurer la fabrication et l'acheminement des livres. Au terme de ce processus d'élévation, l'éditeur et le libraire ont à cœur de valoriser ce qui, dans le cadre effectif de leur activité, relève de l'intellect et plus encore de la subjectivité – du goût le plus sensible à la conviction la plus engagée. Au premier, il revient de démontrer que sa fonction dépasse celle d'une courroie de transmission ; au second, que son rôle ne se limite pas à celui d'un commerçant.

1.2. Le cas de la librairie Ptyx

Un bon exemple de cette quête de singularité est donné par la librairie fondée par Emmanuel Requette à Bruxelles en 2012, Ptyx, dont le seul nom et la façade constituent déjà des indices de littérarité et de complexité. Il serait inexact d'y voir un cas représentatif de la librairie contemporaine, dans la mesure où son positionnement tient davantage du climax que de la norme. Sa démesure nous renseigne toutefois sur les tentatives de dépassement de la fonction de libraire en tant que vendeur passif, soumis d'un côté à l'amont de la filière et de l'autre à la demande du lecteur. Il apparaît également dans l'extrait suivant que l'horizon intellectuel ou artiste de la librairie s'articule à un imaginaire de l'indépendance qui, chez Requette, relève avant toute chose d'une indépendance d'esprit individuelle :

Je suis farouchement indépendant ! Je suis un rat de librairie depuis que je suis enfant et depuis quelques années, j'entendais souvent utiliser le terme de « librairie indépendante ». Pourtant on y trouvait souvent les mêmes livres que chez Carrefour. L'indépendance ne se décrète pas, elle s'entretient en permanence. Par exemple en ne se laissant pas faire par les représentants et en faisant l'impasse sur pas mal de bouquins. Il faut donc résister à des pressions qui ne sont pas uniquement financières, mais qui relèvent aussi de ce qu'on veut se mettre sur la table. Il s'agit d'accepter de reconnaître que ce qui se fait de mieux passe le plus souvent inaperçu.⁴⁰⁹

Sur le fond, cet acte de foi en faveur de la puissance de l'offre et du conseil du libraire n'a rien de dissonant avec les discours que l'on peut lire ou entendre par ailleurs. La pleine maîtrise des choix synthétise l'idéal indépendant de la profession de libraire au sens noble du terme, à la différence près que là où la plupart de ses représentants en font une profession de foi rarement tournée en réalité, une librairie

⁴⁰⁹ Propos d'Emmanuel Requette rapportés par Lorent Corbeel, « Ptyx, une librairie farouchement indépendante », dans *Karoo*, 14 juin 2013.

telle que Ptyx fonde son identité sur une intransigeance qui en fait un lieu à part, autant exclusif qu'excluant, et apprécié pour cette raison.

Dans un mouvement de rejet toujours ironique du *commerce* de la librairie, Emmanuel Requette – reconverti dans la librairie et l'édition (Vies parallèles) après une première vie d'entrepreneur en construction et en transport qui lui a permis de se constituer un capital de départ – met un point d'honneur à divulguer sur son blog, en décembre, le classement de ses meilleures ventes :

Le Chart ! Si quelque chose résonne à nos oreilles comme résolument lié aux passages à l'an neuf, c'est bien le Chart ! Ah, l'attente fébrile qui nous saisissait dans la perspective de connaître le titre qui allait se voir coiffé des lauriers de numéro 1 ! La foi qui nous tenait éveillé jusque tard dans la nuit de voir porté aux nues de la consécration le titre que nous chérissions ! Ce mélange discret d'ennui et d'espoir ! Cette illusion qui nous berçait alors de voir s'accorder le meilleur avec le majoritaire ! Et qui, bien que toujours déçue, nous saisissait à la gorge dès les premiers lumignons noëlliques allumés ! Et qui, aujourd'hui encore, telle une poussée d'acné juvénile, vient réveiller en nous ce désir innocent et pur de voir s'épouser pour le meilleur et contre le pire la qualité et la quantité... [...] Vous aurez remarqué que nous ne donnons pas la totalité des chiffres. Un reste de pudeur dans le dévoilement, sans doute ! S'il vous faut un peu plus avant vous vautrer dans la saine et fleurant-bon fosse quantitative pour en goûter le sel, sachez que le premier titre s'est vendu à 344 exemplaires, que l'écart entre le 10^e et le 20^e est de 12 unités, que le seul titre d'un auteur japonais de notre liste s'est vendu à 40 exemplaires, que nous avons vendu le même nombre du n°6 et du n°7 et que, personnellement, même si nous aurions préféré aussi y trouver plein d'autres livres, on estime avoir fait ça plutôt bien...⁴¹⁰

Le libraire s'y joue de la péréquation (« Il en irait ainsi du libraire comme de l'orpailleur mosan : ce n'est qu'en remuant des tonnes de boues nauséabondes qu'une once de métal précieux pourrait être exhumée⁴¹¹ »), y fait l'éloge ironique de sa liste (« Chaque année l'accrochage de la guirlande et le fourrage de dindes riment avec

⁴¹⁰ Blog www.librairie-ptyx.be, 17 décembre 2015. Concrètement, le palmarès se présente comme suit :

1) *Merci* de Pablo Katchadjian, 2015, Vies Parallèles. 2) *Que Faire de ce corps qui tombe* de Jim Fingal et John D'Agata, 2015, Vies Parallèles. 3) *Médor 1*. 4) *Glose* de Juan Jose Saer, 2015, Le Tripode. 5) *L'Arabe du futur 2* de Riad Sattouf, 2015, Allary. 6) *En Marge de Casanova* de Miklos Szentkuthy, 2015, Vies Parallèles. 7) *Sous le coup de la grâce* de Laszlo Krasznahorkai, 2015, Vagabonde. 8) *Alice sous la terre* de Lewis Carroll, 2015, FRMK. 9) *La Chambre peinte* de Inger Christensen, 2015, Le Bruit du Temps. 10) *Mes amis* de Emmanuel Bove, 2015, L'Arbre Vengeur. 11) *Quelques femmes* de Mihalis Ganas, 2015, Quidam. 12) *Dialectique du monstre* de Sylvain Piron, 2015, Zones Sensibles. 13) *La Permanence des rêves* de Christophe Carpentier, 2015, P.O.L. 14) *Le Bateau-usine* de Takiji Kobayashi, 2015, Allia. 15) *À nos amis* du Comité invisible, 2014, La Fabrique. 16) *[Nouure]* & *Jusqu'au cerveau personnel* de Philippe Grand, 2015, Eric Pesty & Héros Limite. 17) *L'abîme de l'illusion humaine* de Gilbert Sorrentino, 2015, Cent Pages. 18) *Juste ciel* de Eric Chevillard, 2015, Minuit. 19) *Magie* de Laurent De Sutter, 2015, PUF. 20) *L'infinie Comédie* de David Foster Wallace, 2015, L'Olivier.

⁴¹¹ Blog www.librairie-ptyx.be, 8 décembre 2016.

top 20. Ainsi le libraire, en bon commerçant néo-libéral qu'il est, pense bilan, ventes et listes⁴¹² ») avec une assurance dont le style hyperbolique la situe entre la conviction, la séduction et le jeu (« Chez nous – qui proposons – grâce à vous – qui disposez –, ça donne ce qui suit [...]. C'est pas qu'on fait que vous conseiller des trucs biscornus. On en vend aussi⁴¹³ ! »).

À considérer que ces classements soient fondés sur des données véritables, le résultat qui en ressort témoigne d'un renversement des tendances de l'édition. La fascination de ce libraire esthète pour le passage de la qualité dans le régime de la quantité fait du même coup de Ptyx – accidentellement et par la bande, car il n'y est guère question de discrimination positive – un haut lieu de la production indépendante. Comme dit plus haut, cette position est loin d'être représentative de la profession de libraire indépendant, pour des raisons à la fois d'habitus personnel et d'identité savamment construite à des fins de distinction dans le tissu socio-culturel et démographique bruxellois. Elle n'en fixe pas moins l'horizon intellectuel, l'idéal de référence, de la plupart des libraires soucieux de mettre des mots sur la plus-value de leur pratique du métier – en regard de la grande distribution ou d'un acteur comme Amazon.

2. Les groupements de libraires indépendants

De la même manière que l'édition, la librairie a connu un changement de perception dans le dernier quart du XX^e siècle. De la Libération aux années 1960, la profession relevait encore pour beaucoup de ce que Frédérique Leblanc qualifie d'une population de « notables », socialement reconnue dans certains milieux et préoccupée surtout par sa propre conservation⁴¹⁴. Robert Escarpit lui-même, en 1964, déplorait le fait de ne pas pouvoir compter plus de libraires dignes de ce nom et que la profession ne soit pas « perçue comme un phénomène global dans sa totalité, dans sa spécificité », observant dès lors que « sa position dans la vie collective en souffre quantitativement et collectivement⁴¹⁵ ». Bien que l'on assiste dans

⁴¹² Blog www.librairie-ptyx.be, 11 décembre 2017.

⁴¹³ Blog www.librairie-ptyx.be, 11 décembre 2017.

⁴¹⁴ Frédérique Leblanc, « Les groupements de libraires indépendants, révélateurs des mutations du groupe professionnel », dans Patricia Sorel et Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, Paris, Cercle de la librairie, 2008, p. 532.

⁴¹⁵ Robert Escarpit, « Le libraire, le pouvoir et le public », dans *L'Officiel de la librairie*, 54-55, octobre 1964, p. 8. Cité par Élise Henry et Frédérique Leblanc, « Reconnaissance sociale et professionnelle du travail de libraire », dans Patricia Sorel et Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, *op. cit.*, p. 494, note 23.

les années 1960 et 1970 à une floraison de libraires de haut rang littéraire ou diversement militantes (à commencer par La Joie de Lire de François Maspero⁴¹⁶), nous ne sommes pas encore en présence d'un réseau de librairies investies des missions qu'on leur connaîtra par la suite sur le plan de l'animation culturelle. Il est particulièrement significatif à cet égard que la plupart des libraires interrogés sur le prix unique du livre dans les années 1970 y soient peu sensibles ou opposés⁴¹⁷.

2.1. Le paradigme de l'exception culturelle

C'est pourtant dans le sillage de cette même loi sur le Prix unique du Livre, la loi Lang du 10 août 1981, qu'une évolution sensible de la profession se fait jour⁴¹⁸. Sous-tendu par le paradigme de l'exception culturelle – et de la célèbre formule prononcée en 1976 par le Président de la République Valéry Giscard d'Estaing : « Le livre n'est pas un produit comme les autres ; il est un bien culturel et nombreuses sont les librairies qui constituent des lieux privilégiés de rayonnement intellectuel. Or, leur situation est parfois fragile » –, ce dispositif contribue non seulement à attribuer ses quartiers de noblesse à la librairie, mais inscrit aussi et surtout dans la loi que la concurrence interne au secteur, une fois neutralisée la variation de prix, tient à la qualité.

Il n'est nullement exagéré de voir dans ce tournant une entrée en force de la librairie dans la vie culturelle, place que lui disputeront sur le mode du « livre pour tous » la Fnac (dès 1974, mais surtout à partir des années 1980), les supermarchés et hypermarchés dans les années 1990, puis les grands acteurs de la vente en ligne dans les années 2000. Se dégagent de ces confrontations deux paradigmes, deux conceptions radicalement opposées de la culture du livre : d'un côté, le livre comme

⁴¹⁶ Les librairies engagées et militantes souffriront dans les années 1980 de la disparition de maisons d'édition engagées, suite à la crise économique du marché du livre et au reflux idéologique de la gauche. Elles connaîtront un nouvel essor dans les années 1990 : librairies libertaires et anarchistes d'une part (La Plume noire à Lyon en 1989, puis L'Insoumise à Rouen, La Mauvaise réputation à Montpellier, La Librairie du muguet à Bordeaux, L'Autodidacte à Besançon, La Commune à Rennes, ou encore Aden devenu Le Joli Mai à Bruxelles), gays et lesbiennes d'autre part (Les Mots à la bouche à Paris en 1980, puis Pause Lecture devenue Blue Book Paris et Violette & Co à Paris, L'Auberginal à Toulouse, À plus d'un titre à Lyon, L'Écrit de la différence à Cannes, Les Mots pour le dire à Marseille). Sur cette renaissance, voir Julien Hage, « L'engagement des libraires et des librairies », dans Patricia Sorel et Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, op. cit., pp. 430-436. Ces librairies spécialisées constituent un débouché essentiel aux catalogues éditoriaux qui ne répondent pas au tout-venant de la production industrielle.

⁴¹⁷ Jean-Marie Ozanne, « Évolution de l'identité professionnelle des libraires », dans Patricia Sorel et Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, op. cit., p. 363.

⁴¹⁸ Voir Laurent Martin, *Le Prix du livre. La loi Lang (1981-2006)*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2008. Pour la Belgique, voir Tanguy Habrand, *Le Prix fixe du livre en Belgique. Histoire d'un combat*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007.

vecteur d'idées du débat *démocratique*, fussent-elles minoritaires et diffusées dans des lieux que d'aucuns jugeront élitistes ; de l'autre, la *démocratisation* du livre, au travers notamment de son prix. Concernant le rapport au métier de libraire, on peut y voir avec Sophie Noël un moment-charnière à partir duquel une partie des professionnels chercheront à « euphémiser la transaction commerciale », et tâcheront de mettre en avant leur singularité, leur familiarité, leur authenticité, leur rôle de médiateur au carrefour de l'espace professionnel et domestique⁴¹⁹.

2.2. Les nouvelles associations de libraires

À la fin des années 1980, la tactique de combat des libraires prend la forme d'associations d'un genre nouveau⁴²⁰. Ces regroupements de jeunes libraires, fondés sur la mutualisation, s'éloignent à la fois de la logique syndicale⁴²¹, des associations classiques de libraires établis (Scol en 1958, Librairies L en 1968⁴²²), et bien entendu des chaînes de librairies procédant par homogénéisation horizontale. Parmi eux figurent Clé (1986) et son magazine *Page*, *L'Œil de la Lettre* (1984) ou encore *Initiales* (1997). Généralement dotées de bulletins ou de magazines, dont les coûts de production et d'impression sont rendus accessibles par le nombre d'intervenants, ces associations développent un discours qualitatif sur la production éditoriale au travers de dossiers souvent fouillés⁴²³, venant ajouter une corde critique à l'arc de ces libraires. Cette posture critique se manifeste également dans l'organisation de prix,

⁴¹⁹ Sophie Noël, « Le petit commerce de l'indépendance. Construction matérielle et discursive de l'indépendance en librairie », *Sociétés contemporaines*, 111/3, 2018, pp. 45-70.

⁴²⁰ Frédérique Leblanc, « Les groupements de libraires indépendants, révélateurs des mutations du groupe professionnel », *art. cit.*, p. 529.

⁴²¹ Fédération française des syndicats de libraires (FFSL), née de la fusion de la Chambre syndicale des libraires de France et du Syndicat national des libraires de France en 1959. De nos jours, le principal syndicat de la librairie en France est le Syndicat de la Librairie française, né quant à lui du rapprochement de l'Union des Libraires de France (ULF) et du Syndicat national des Libraires de France (SNLF). Ces deux dernières structures résultaient de la prise de distance, à la fin des années 1970, d'un grand nombre de libraires avec une FFSL hostile au prix unique du livre.

⁴²² La Scol était un groupement d'achat de fournitures scolaires d'un groupe de sept libraires-papetiers établis dans l'Aisne. En région parisienne, les Librairies L (qui prendront le nom de La Voie du Livre en 1985) ont eu pour premier objectif de centraliser les commandes de leurs membres, et de les leur fournir en direct, afin de diminuer le temps nécessaire à leur approvisionnement, problèmes que la plateforme Prisme lèvera en 1993.

⁴²³ Tel est le cas de *L'Œil de la Lettre* et de ses dossiers consacrés à la littérature étrangère (écrivains de langue allemande et écrivains portugais en 1988 ; britanniques, italiens, irlandais et nordiques en 1989 ; polonais en 1990 ; espagnols en 1991 ; belges de langue française en 1992 ; etc.) ou de ses brefs fascicules sur de grandes figures d'écrivains (Kazuo Ishiguro en 1990, Tony Hillerman en 1991, Philippe Jacottet en 1992, Louis Calaferte en 1993, Pierre Michon en 1994 ou encore Bernard Noël en 1995).

comme c'est le cas du Prix Mémorable de l'association Initiales, qui salue « la réédition d'un auteur malheureusement oublié, d'un auteur étranger décédé encore jamais traduit en français, ou d'un inédit ou d'une traduction révisée, complète d'un auteur » et contribue autant à la légitimité culturelle et à la visibilité des lauréats qu'à celles des membres de l'association.

2.3. Aspects techniques

Sur un plan technique, les associations de libraires réfléchissent et travaillent à la professionnalisation du secteur. Le collectif Librest (2010), qui rassemble dix librairies parisiennes (à l'origine : de l'Est parisien), fait porter la mutualisation sur la gestion des stocks, ce qui lui permet d'offrir aux lecteurs un accès direct aux fonds des partenaires, avec possibilité de retrait en librairie ou de livraison à domicile moyennant participation aux frais de port. Cette ouverture à la vente en ligne, rendue pressante par le développement d'Amazon mais à la seule portée jusque-là des plus grosses enseignes (pour des raisons de budget, de temps et de compétitivité des référencement en ligne), prend différentes formes. Au niveau national, on peut citer Lalibrairie.com (fondée par Librest, 2500 librairies affiliées) et Leslibraires.fr (autour de la librairie Dialogue à Brest, plus de 200 points de vente), mais aussi Place des Libraires, Initiales et Les libraires ensemble ; au niveau régional, Librairies indépendantes en Nouvelle-Aquitaine, Paris Librairies, Librest ou encore Librairies du Sud ; à l'intérieur de réseaux spécialisés, Librairies sorcières, Canal BD, Librairies Mieux-Être & Spiritualité. Le SLF lui-même a mis sur pied un « méta-portail » qui permet d'agréger ces plateformes : librairiesindependantes.com. En Fédération Wallonie-Bruxelles, l'outil Librel (2014) élaboré par les pouvoirs publics poursuit un même objectif de rassemblement des forces de la librairie indépendante. Afin de ne pas répéter les erreurs de 1001libraires, dont les principales difficultés étaient venues de la vente de livres physiques⁴²⁴, cette plateforme s'est néanmoins contentée dans un premier temps de la vente de livres numériques. L'expérience du confinement en 2020, qui a fait apparaître les limites de l'outil, a conduit à accélérer les choses en direction de la géolocalisation des titres en librairie, après qu'un budget spécifique des pouvoirs publics a été octroyé à la plateforme.

⁴²⁴ Plateforme ouverte en 2011, fermée en 2012, 1001Libraires a incontestablement servi de modèle aux initiatives qui viennent d'être citées. L'inefficacité de stratégies « collectives » fondées sur des objectifs « individuels » divergents sont à l'origine de son échec. Sur la faillite de 1001Libraires, voir Carole Poiriel, « Analyse d'une stratégie collective manquée. Le cas de 1001Libraires.com dans le commerce du livre », *Management international*, 19/2, 2015, pp. 64-82.

2.4. Aspects politiques

Sur un plan politique, les groupements de libraires servent de porte-voix à des revendications qui intéressent les seuls libraires ou plus généralement la chaîne du livre autour des valeurs de l'indépendance. En Belgique à nouveau, l'association « Librairies présentes en Belgique » se propose ainsi, lors de sa fondation en 1984, de « défendre la profession de libraire », « d'affirmer la présence de la librairie francophone sur le territoire belge » et « de promouvoir une librairie culturelle, moderne et indépendante⁴²⁵ ». De telles actions, dans le monde de la librairie comme dans celui de l'édition, ont assurément contribué à imposer l'appellation de *librairie indépendante* à côté des syntagmes de *librairie traditionnelle* ou *librairie de premier niveau*⁴²⁶ pour désigner les libraires non inféodés à des groupes et/ou non inclus dans des chaînes. C'est ainsi qu'en novembre 2004, dans cette veine, le premier numéro des *Cahiers du SLF* (Syndicat de la Librairie française) sera consacré aux « Atouts et handicaps de la librairie indépendante ». De même, la transformation en 2005 de la Saint-Georges (Sant Jordi) – déjà passée en 1995 de la tradition consistant à offrir un livre et une rose à une « Journée mondiale du livre et du droit d'auteur » – en une « Journée de la librairie indépendante » ira dans le sens à son tour d'une mise au diapason des préoccupations du temps.

2.5. Labellisation

Signe de son institutionnalisation, le statut accède à la consécration des pouvoirs publics lors de la mise sur pied des labels de qualité « Le Libraire » en Belgique francophone (2007) et « Librairies indépendantes de référence » (LIR) en France (2009) – ce dernier étant issu d'une mission de réflexion sur la librairie indépendante confiée par la ministre de la Culture, Christine Albanel, à Antoine Gallimard

⁴²⁵ Librairies présentes, « Communiqué de presse [fondation] », 11 octobre 1984. Nom calqué sur celui d'une association française, mais influencée dans le même temps par l'Association pour le prix unique (APU), interprofessionnelle, montée en 1977 par Jérôme Lindon pour contrer l'inertie des associations professionnelles existantes. L'APU se voit reconnue par François Mitterrand, alors premier secrétaire du parti socialiste qui, en réponse à une lettre de Jérôme Lindon, fait savoir dans *Le Monde* du 25 novembre 1977 que l'association a tout son soutien. Le 27 février 1978, à l'approche des élections législatives du mois de mars, une pétition signée de la main de 572 libraires et de 21 éditeurs est déposée sur la table du Premier ministre Raymond Barre et de François Mitterrand.

⁴²⁶ L'expression de premier niveau est souvent employée pour désigner les librairies généralistes. Au sens le plus technique, elle peut englober les grandes surfaces culturelles. Il s'agit en effet des 700 à 1300 points de vente les plus stratégiques pour un diffuseur, tant sur le plan quantitatif que qualitatif. Le deuxième niveau comprend les 4000 à 12 000 points de vente suivants, ainsi que les maisons de presse. Le troisième s'applique aux points de vente de très petite taille, spécialisés ou occasionnels. En dehors de ces niveaux se trouvent les hypermarchés et supermarchés, de même que la vente en ligne. Voir Syndicat national de l'édition (SNE), « Vendre un livre. Diffusion », site web du SNE.

en 2007. Dans un cas comme dans l'autre, la labellisation entend doter les librairies sélectionnées d'une reconnaissance publique de leur professionnalisme, de leur travail de résistance face aux lois du marché, et leur offrir de ce fait une visibilité accrue. Récompense symbolique des pouvoirs publics en même temps que définition d'un métier à préserver en fonction de certains critères : par-delà la reconnaissance théorique en effet, le label donne aussi et surtout l'opportunité aux librairies qui le reçoivent de bénéficier d'avantages spécifiques. En Belgique, les librairies reconnues sont ainsi les seules à pouvoir prétendre aux subventions liées à l'organisation d'animations littéraires, au suivi de formations professionnelles et à l'utilisation d'outils bibliographiques, ainsi qu'à des prêts sans intérêt relatifs à leur équipement informatique, à des travaux d'aménagement et à la constitution d'un fonds littéraire d'auteurs de la Fédération Wallonie-Bruxelles. En France, les librairies labellisées peuvent pareillement compter sur une aide à la mise en valeur des fonds et de la création éditoriale, sur l'octroi de conditions commerciales avantageuses auprès de certains distributeurs (taux de remise, délais de paiement), ainsi que sur l'exonération – sous réserve d'un accord des collectivités territoriales – de la contribution économique territoriale (CET).

3. Solidarité verticale du libraire et de l'éditeur

L'éditeur et le libraire partageant une conception supérieure de leur fonction occupent, chacun dans son domaine d'activité, une même position. Cette dernière correspond par défaut de nos jours à un positionnement indépendant.

3.1. Une homologie de position

L'homologie de position de ces acteurs présents dans des maillons distincts de la chaîne du livre entraîne un certain nombre d'échanges privilégiés et réciproques : par-delà l'inclination naturelle et sincère que chacun peut avoir pour l'autre, il existe un intérêt évident à défendre les intérêts de son partenaire pour la bonne et simple raison que leurs destins sont liés. D'un côté, l'édition indépendante fournit à la librairie indépendante sa principale justification, ce qui lui permet de se différencier le plus nettement des chaînes culturelles et des grandes surfaces, ce sur quoi elle peut le mieux exercer son conseil en adoptant une posture de dénicheur d'objets rares ou exigeants, mais toujours marqués du sceau de l'altérité. De l'autre, l'éditeur indépendant sait pertinemment bien que ses chances de réussite sont tributaires de la densité d'un réseau de libraires indépendants en bonne santé et du bon vouloir de ses membres. Sont particulièrement ciblées par ces éditeurs les librairies indépendantes de premier niveau à visée généraliste, de même que les librairies spécialisées (en jeunesse, en essais de sciences humaines et militants, en

bande dessinée), dont l'offre couvre généralement⁴²⁷ le spectre des sous-champs éditoriaux considérés. Les éditeurs ayant le plus de difficultés à entrer sur le marché – par *incapacité* en l'absence de distributeur professionnel ou *irrégularité* si leur positionnement n'est pas en adéquation avec les conventions de ce marché – concentrent leurs efforts sur les points de vente ayant pour objet la petite édition et sur les lieux de vente directe, tant sont limitées les enseignes conventionnelles susceptibles d'accueillir leurs ouvrages⁴²⁸.

3.2. Le cas particulier des bibliothèques

Si l'éditeur et le libraire indépendants forment un couple solidaire à l'intérieur du marché, il n'en va pas de même des bibliothèques, pour lesquelles on ne pourrait parler d'homologie de position. Qu'elles soient publiques ou privées, le statut même des bibliothèques se prête mal à la revendication d'une quelconque indépendance au sens contemporain du terme.

Le rapport des bibliothèques à la production des éditeurs indépendants est de son côté relativement ambigu. En cela, elles ne diffèrent pas totalement des librairies, à ceci près que l'accueil plus ou moins favorable de la production n'est pas soumis à de mêmes facteurs. D'un côté, on pourrait ainsi avancer que les budgets restreints et les attentes drastiques en matière de quotas d'emprunts à atteindre vont

⁴²⁷ Généralement, car certaines librairies spécialisées ne proposent que peu, voire pas du tout, les livres des éditeurs indépendants. Il en va particulièrement ainsi en bande dessinée, où une librairie spécialisée peut se focaliser sur la bande dessinée européenne traditionnelle, les comics et les mangas, parallèlement à la vente de produits dérivés (figurines). Dans ce type de librairie, la bande dessinée indépendante, qui sera surtout ramenée au roman graphique, passe pour un produit davantage adapté au lectorat qui ne se penche que ponctuellement sur la bande dessinée et par conséquent aux librairies généralistes. Tous les appareils de consécration orientés art et essai, comme les prix remis au Festival d'Angoulême, sont dans ces mêmes librairies considérés comme étant en décrochage avec le public réel de la bande dessinée, car ne prônant que des œuvres intellectualisantes, difficiles voire illisibles, et parfois mal dessinées – en tout cas dans un style non conforme aux canons de la bande dessinée historique qui demandent du temps. Il faut ajouter à ces critères d'ordre thématique et esthétique un problème d'approvisionnement de ces albums indépendants : le modèle dont il question ici peut fonctionner avec quatre ou cinq distributeurs qui concentrent la quasi-totalité de la grande production de la bande dessinée. La plupart des éditeurs de bande dessinée indépendante sont quant à eux distribués dans le meilleur des cas par des distributeurs de littérature et de sciences humaines, ou par des canaux de fortune. Dans un cas comme dans l'autre, ces filières relèvent plutôt des compétences des grandes librairies de premier niveau ou des spécialisés mettant l'accent sur la production alternative.

⁴²⁸ Par définition, la librairie traditionnelle n'est pas compatible avec une acceptation massive d'éditeurs en autodiffusion-distribution. Le traitement des comptes au cas par cas entraîne un surplus de travail de gestion dont les effets se feront généralement peu ressentir sur le chiffre d'affaires et sur l'image de la librairie. L'éditeur souhaitant y entrer devra donc se montrer particulièrement convaincant. Exception à la règle, la proximité régionale d'un éditeur et d'un libraire peut lever bien des barrières, tant les intérêts de l'un et de l'autre peuvent se rencontrer.

plutôt à l'encontre d'une valorisation proactive des catalogues indépendants. Dans son enquête consacrée aux bibliothèques de la ville de Paris, Cécile Rabot montre ainsi qu'afin de satisfaire ces exigences, les bibliothèques publiques peuvent être tentées de jouer le jeu de l'édition dominante ou des écoles :

Qui jette un œil à certains présentoirs de "Coups de cœur" ou aux contenus mis en avant dans le cadre de diverses formes d'action culturelle peut être frappé par le fait qu'ils valorisent des valeurs dominantes et une culture moyenne *omnibus* au prix d'un écrêtement de toute aspérité, voire de tout originalité : ils participent à renforcer une visibilité déjà construite plutôt qu'à valoriser l'inconnu.⁴²⁹

D'un autre côté, on ne peut nier qu'il existe un intérêt pour la production des éditeurs les moins armés sur le plan commercial. Cet intérêt peut se marquer dans l'organisation de rencontres, mais aussi, pour s'en tenir aux acquisitions, sur la base volontaire de tel ou tel bibliothécaire ou parce que la production de certains éditeurs correspond effectivement aux besoins des usagers. Jean-Claude Utard rappelle ainsi qu'il est du devoir des bibliothécaires de se tenir informés de l'actualité éditoriale dans son ensemble, étant donné que certaines catégories éditoriales (théâtre, poésie, mais aussi édition érudite, savante ou universitaire) sont délaissées par les grandes maisons d'édition⁴³⁰. L'acquisition relève alors d'un impératif de « diversité intellectuelle et éditoriale », qui se trouve d'ailleurs être soutenu par le CNL en France au titre de constitution de fonds thématiques. Jean-Claude Utard laisse toutefois entrevoir un enjeu plus politique, à savoir un soutien à l'édition indépendante :

Prendre réellement en considération l'offre des éditeurs indépendants, fussent-ils tout petits (et fiers de l'être), a tout d'abord une conséquence non négligeable en termes financiers pour ces mêmes éditeurs. Les achats de bibliothèques peuvent en effet représenter une part significative et non négligeable des ventes de ces éditeurs [...]. Ces acquisitions permettent également à ces éditeurs de trouver un magnifique terrain de diffusion et même d'expérimentation pour leurs ouvrages et leurs collections. [...] D'où l'effet extraordinaire de vitrine que la bibliothèque peut jouer, en faisant connaître titres et auteurs, voire en habituant et en formant le public à l'usage et à la lecture de certaines collections [...].⁴³¹

Ainsi, on ne pourrait complètement nier que des points soient jetés entre l'édition indépendante et le monde des bibliothèques. La limite se situe dans le fait que les bibliothèques ne sont pas, à la différence des éditeurs et des libraires, mais aussi des diffuseurs-distributeurs, engagées de la même manière dans le marché. Il

⁴²⁹ Cécile Rabot, *La Construction de la visibilité littéraire en bibliothèque*, Lyon, Presses de l'enssib, « Papiers », 2015, p. 360.

⁴³⁰ Jean-Claude Utard, « Les bibliothèques et l'édition indépendante », dans Emmanuèle Payen (dir.), *Les Bibliothèques dans la chaîne du livre*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2004, p. 161.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 165.

existe certes, comme on le voit, une sensibilité des bibliothèques pour la question de l'indépendance, mais celle-ci n'est pas comptable des relations de réciprocité qui se nouent entre des acteurs dominés sur un marché.

3.3. La librairie comme espace de l'édition indépendante

Les élans de solidarité de la librairie envers les indépendants se traduisent la plupart du temps par des opérations d'accueil ou d'exposition volontaires qui vont à l'encontre des tendances du marché, mais tout en faisant néanmoins écho, cela va de soi, aux goûts d'une partie de sa clientèle.

Au sein d'un groupement tel que les Librairies Initiales, la coopération peut prendre la forme d'un soutien guidé par l'actualité sociale de l'édition, comme en 2005 lorsque les éditions des 2 Terres, Christian Bourgois, José Corti, Minuit et Liana Levi, alors en procédure judiciaire contre Volumen et Le Seuil, ont été mises à l'honneur dans les librairies du réseau⁴³². Ce qui au sein du réseau Initiales ou chez un Ptyx prend racine dans la défense du livre de « qualité », pouvant servir indirectement mais sûrement les intérêts de l'édition indépendante, procède d'un raisonnement sensiblement différent dans le cas de librairies dont le credo repose, parfois de manière exclusive, sur la valorisation de la petite édition. C'est aux éditeurs indépendants que se consacre dans le 5^e arrondissement de Paris la librairie et maison d'édition Pippa (2009), dont le sous-sol accueille des expositions, rencontres, et sert de bureau permanent au Salon des Éditeurs indépendants du Quartier latin⁴³³ ; c'est aux indépendants que se destinent les rayonnages de la librairie Bonnes Nouvelles à Grenoble (2003) ; et c'est au nom de la « bibliodiversité⁴³⁴ » que Le Comptoir asbl (2001) se voue à Liège aux catalogues éditoriaux peu accessibles – recourant préférentiellement au dépôt-vente, comme la plupart des librairies de ce type et en raison de l'absence de distribution tierce d'un grand nombre d'éditeurs concernés.

Un même parti pris d'indépendance caractérise des pionniers de la vente de livres en ligne, qu'il s'agisse de la librairie en ligne Rezolibre.com (2005) mise sur pied en Belgique par Patrick Lowie et Hassan Charach, fondateurs la même année des éditions Biliki, ou de Lekti-écriture.com, du libraire Joël Faucilhon. Née dans le prolongement de la revue *Contre-feux* (2002) et des Espaces de l'édition indépendante (2004) ayant regroupé une vingtaine d'éditeurs associés pour promouvoir leurs catalogues (parmi lesquels Agone, la Fabrique, le Castor astral et l'Atelier du

⁴³² À l'occasion de la revente du pôle diffusion-distribution Volumen/Loglibris du groupe Le Seuil – La Martinière au groupe Editis, au cours de laquelle des défaillances avaient fait manquer à ces diffusés la rentrée littéraire d'automne. Voir Hervé Hugueny, « Volumen. Les libraires engagés aux côtés des indépendants », *Livres Hebdo*, 589, 18 février 2005.

⁴³³ Clarisse Normand, « Pippa, librairie militante », *Livres Hebdo*, 778, 22 mai 2009.

⁴³⁴ Site web du Comptoir asbl, www.lecomptoir.be.

gué), cette coopérative composée à l'origine de six libraires⁴³⁵ oppose alors aux arguments du tout disponible la supériorité de la rareté et les atouts de la médiation : « Nous ne voulons pas noyer les gens dans une multitude de titres, explique en 2008 Joël Faucilhon, mais leur proposer un véritable choix de libraires, même si c'est à contre-courant de ce qui prévaut ailleurs.⁴³⁶ » Ces entreprises comportant souvent des éditeurs dans leurs rangs témoignent de la grande porosité qui existe entre les maillons de la chaîne du livre en situation de coopération. Il est à noter toutefois qu'elles sont par définition incapables, dans la grande majorité des cas, de subvenir à leurs besoins sans fonds publics : à la concurrence classique s'ajoute l'étroitesse de l'offre et du public cible que la sélectivité, si talentueuse et efficace soit-elle, ne permet pas de rendre viable.

3.4. Le soutien des éditeurs aux libraires

Les éditeurs, en retour, soignent particulièrement bien les libraires. Il faut établir ici une distinction entre plusieurs modes d'action, dont le choix varie en fonction de la position occupée par les éditeurs dans le champ : un premier que l'on qualifiera de relativement *institutionnalisé*, plutôt réservé aux éditeurs installés, et un second de plus immédiat et individuel, de nature plus commerciale, accessible aussi bien aux précédents qu'aux nouveaux entrants. Cette ligne de démarcation nous permettra d'établir ultérieurement un découpage parmi les indépendants, dont la population est loin d'être homogène.

Aides matérielles

Pour le premier versant, on peut mentionner, actif dans les années 1970, le réseau des « Librairies différentes » mis en œuvre entre autres éditeurs par Minuit, Maspero et Gallimard⁴³⁷. La stratégie qui prévalait au sein de ce réseau consistait à soutenir des librairies de fonds (littérature, sciences humaines, histoire, politique) par des avances financières (aménagements, extensions des locaux) et par un soutien à la recherche de collaborateurs de valeur.

C'est l'Association pour le développement de la librairie de création (Adelc) qui constitue aujourd'hui la forme la plus structurée du soutien apporté par l'édition à la librairie. Comme indiqué dans sa charte, l'Adelc « a été créée par des éditeurs de littérature générale soucieux de favoriser la diffusion de la création éditoriale en

⁴³⁵ Clair-Obscur à Albi, Floury frères à Toulouse, L'Alinéa à Martigues, Tschann à Paris, la Librairie portugaise à Paris, Mémoire du monde à Avignon.

⁴³⁶ Catherine Andreucci, « La qualité plutôt que l'exhaustivité », *Livres Hebdo*, 747, 19 septembre 2008.

⁴³⁷ Jean-Philippe Talbo-Bernigaud, « L'édition et la diffusion », dans Bruno Guichard, Julien Hage et Alain Léger (dir.), *François Maspero et les paysages humains*, op. cit., p. 30.

apportant à des libraires les moyens de se développer et de conserver leur indépendance⁴³⁸ ». Fondée en 1988 par Gallimard, Le Seuil, La Découverte et Minuit, avec le soutien de France Loisirs, elle s'inscrit dans la continuité de la loi Lang et part du principe que l'édition de création ne peut exister sans son équivalent dans le monde de la librairie, à la fois comme vitrine (parfois bien avant la sortie de comptes rendus dans la presse) et comme espace de vente.

À côté de donations ponctuelles, les membres de l'Adelc, bien conscients des enjeux liés au maintien d'une librairie diversifiée, s'engagent à lui reverser annuellement 0,15 % de leur chiffre d'affaires. Ces cotisations alimentent les fonds de l'association, qui servent dans un deuxième temps à consolider la trésorerie de librairies généralistes, non spécialisées (à l'exception de la littérature de jeunesse) et surtout indépendantes au sens financier du terme (« Sont exclues les librairies dont la majorité du capital n'est pas détenu par un ou plusieurs libraires, leurs représentants ou des proches familiaux⁴³⁹ »). Techniquement, l'Adelc entre à hauteur de 5% au minimum dans le capital des librairies aidées, ce qui lui permet de procéder à des apports en compte courant d'associé.

Sur le plan éditorial, elle s'inscrit non strictement mais nécessairement dans une définition très large de l'édition indépendante. Figurent en effet parmi ses membres des éditeurs dépassant le cadre de l'édition indépendante : on y retrouve Hachette et Editis, qui se posent en compagnons de route de la librairie indépendante, mais sans en partager les traits définitoires⁴⁴⁰. Il n'est pas anodin d'y retrouver des indépendants historiques (les « grands indépendants », représentatifs eux aussi d'une conception élargie de l'indépendance, transgénérationnelle), mais également des indépendants plus récents, participant à l'effort collectif malgré leurs moindres ressources et apparaissant, de ce fait, parmi les plus désireux de s'inscrire au sein du marché. Au maintien sur le long terme d'un tissu commercial de première nécessité s'ajoutent en effet, immédiatement, les avantages symboliques qui sont ceux de tout acte de philanthropie.

Proximité de la surdiffusion

Moins tangible, l'autre versant de cet attachement de l'édition au monde de la librairie réside dans des marques d'attention livrées à titre individuel, prises dans

⁴³⁸ Charte du comité d'engagement de l'Adelc, www.adelc.fr.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ À l'heure où nous écrivons ces lignes, les membres de l'Adelc sont les suivants : Actes Sud, Albin Michel, Les Arènes, Christian Bourgois, La Découverte, L'École des loisirs, Editis, Flammarion, Galilée, Gallimard, Gallmeister, Hachette Livre, Héloïse d'Ormesson, José Corti, L'Iconoclaste, Liana Levi, Libella, Métailié, Minuit, POL, Revue XXI, Sabine Wespieser, Le Seuil, La Table Ronde, Le Tripode, Verdier, Viviane Hamy, Zulma.

une logique marketing qui ne dit pas son nom et dont le succès n'a d'égal que la gratuité dont elle se pare. Dans le prolongement des stratégies de communication et de séduction développées par Actes Sud dans les années 1980, autour de sa *Gazette* et de la notion positive et fédératrice de « plaisir », on observe par ailleurs que les indépendants cherchent à réduire « matériellement » la distance qui les séparent des libraires. Pour ce faire, ils n'hésitent pas à détourner les codes de la PLV et de l'ILV (Publicité *ou* Information sur les lieux de vente), multipliant les documents promotionnels soignés, à-côtés plus ou moins ludiques du livre qui seront de préférence imprimés sur beau papier, ou à contourner le rôle des représentants en personnalisant au maximum les échanges.

Ces stratégies de rapprochement passent par la fonction de « responsable des relations librairies » notamment, ce « chaînon qui manquait⁴⁴¹ » comme le titrait *Livres Hebdo* en 2017. Chargé de pratiquer la « surdiffusion » auprès des libraires, donnant un surplus de personnalisation aux visites des représentants employés dans la diffusion traditionnelle, celui-ci témoigne des investissements réalisés par les éditeurs en ce domaine. Ces pratiques ne dispensent nullement les éditeurs de recourir aux services de professionnels de la diffusion-distribution, bien au contraire : c'est de la gratuité du surplus, du dépassement, de la dépense à des fins de considération, que naissent les stratégies les plus payantes.

Témoignages d'affection

Dans le même esprit, les éditeurs indépendants prennent régulièrement fait et cause pour la librairie indépendante. En 2010, les éditions Zulma ont ainsi lancé l'opération baptisée « 1000 librairies » sur leur site web, bien avant que l'habitude ne se prenne sur les réseaux sociaux Facebook et Instagram, avec la constitution d'une part d'un répertoire encyclopédique (histoire du lieu, présentation de l'équipe) et photographique d'une sélection de librairies de qualité, et d'autre part d'une anthologie de critiques rédigées par des libraires. Comme le confiait alors à *Livres Hebdo* la directrice de la maison, Laure Leroy : « Nous souhaitons présenter à nos lecteurs le tissu aussi riche que varié de librairies indépendantes de grande qualité. L'idée est de se dire, si ce roman me plaît, je cours chez mon libraire l'acheter⁴⁴². » En 2015, les éditions Monsieur Toussaint Louverture, ayant déjà accédé à la notoriété publique grâce à la parution de *Karoo* de Steve Tesich (2012), ont beaucoup fait parler d'elles dans le milieu suite à la réalisation d'un T-Shirt « *Je suis libraire. Et vous, quel est votre superpouvoir ?* », à l'attention des lecteurs désireux de célébrer leur libraire de

⁴⁴¹ Clarisse Normand et Cécile Charonnat, « Surdiffusion : le chaînon qui manquait », *Livres Hebdo*, 24 novembre 2017.

⁴⁴² Anne-Laure Walter, « Zulma présente ses librairies coup de cœur », *Livres Hebdo*, 28 mai 2010.

prédilection. Cette initiative a incontestablement mis la maison dans un rapport de don/contre-don avec ses partenaires et contribué à son intégration dans le réseau de la librairie indépendante.

Le confinement du printemps 2020, traversé par la crainte de ne pas trouver sa place en tant qu'éditeur lors de la réouverture des librairies⁴⁴³, a vu se multiplier les témoignages de sympathie du même ordre. Ceux-ci se sont exprimés à travers la critique (de la part des éditeurs indépendants, mais bientôt généralisée à l'ensemble du champ éditorial), de la « surproduction », couplée à un rappel constant du caractère essentiel de la librairie. Une réalisation très explicite de cette tendance de fond, dans l'esprit de solidarité qui animait la période, réside dans le kit de reprise d'activité que Les Arènes, L'Iconoclaste et Rue Jacob ont proposé gratuitement aux libraires qui en faisaient la demande. Le kit comportait des affiches (« Ici, vous n'attraperez que des bons livres »), des bandes adhésives de distanciation à coller sur le sol, ainsi qu'une colonne en carton accueillant un flacon de gel hydro-alcoolique⁴⁴⁴. Moins invasive mais tout aussi centrée sur la librairie, la campagne d'affiches « La librairie, c'est mieux que l'avion » des éditions Le Tripode, diffusée en librairie et dans le réseau de la RATP. Ces opérations s'adressent non seulement aux libraires, mais aussi au public, puisque l'ensemble des documents et objets mis en circulation portent de manière visible les insignes des éditeurs. Le libraire est donc à la fois un destinataire et une caisse de résonance.

Code de conduite

Le soutien des éditeurs à la librairie traditionnelle passe enfin par un code de conduite dont le mot d'ordre est de ne pas court-circuiter la filière. Il apparaît néanmoins dans les faits que les éditeurs peuvent au mieux tendre vers ces objectifs que beaucoup jugent intenables.

Longtemps, cet impératif est passé par le refus de la vente directe en dehors des foires et des salons. Plus un éditeur de littérature générale gagne en notoriété, moins il est probable d'acquisition de ses ouvrages en direct auprès de lui. Cette impossibilité peut tenir certes à des accords d'exclusivité conclus avec son distributeur, mais ils répondent aussi à la nécessité de ne pas froisser les libraires qui pourraient y voir un acte de concurrence déloyale. À l'inverse, les éditeurs qui ont le moins besoin de la librairie traditionnelle, et qui reposent sur des publics captifs, ne se privent pas de sauter les intermédiaires. Tel est par exemple le cas des éditions Eyrolles et Dunod qui ont été parmi les premiers à proposer leurs ouvrages en vente directe sur leur site web. Mais avec le temps, le tabou de la vente directe tend à s'estomper.

⁴⁴³ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.

⁴⁴⁴ Alexiane Guchereau, « Des éditeurs lancent un kit pour faciliter la reprise », *Livres Hebdo*, 29 avril 2020.

Le développement de la vente en ligne, l'exemple d'autres secteurs comme la musique, voient de plus en plus d'éditeurs convertir leur site web informatif en boutique. Une tendance accentuée par le confinement, certains ayant voulu compenser leurs pertes en recourant à la vente directe, tant du côté des éditeurs indépendants dont la survie dépend de la librairie indépendante que des grands groupes d'édition (Penguin Random House s'est équipé en la matière pour l'entièreté de son catalogue au printemps 2020). Pour Jonny Geller, l'agent littéraire de John le Carré, Howard Jacobson et Elif Shafak, c'est un mouvement de fond auquel on ne peut échapper, et le moment est venu pour les éditeurs de s'émanciper une bonne fois pour toutes de l'aval de la filière, sur le modèle de la télévision :

Vous avez les données, les communautés de lecteurs, les sites web. Autrefois, les éditeurs préféraient juste injecter de l'argent dans des chaînes défailantes, mais je pense qu'ils sont maintenant obligés de considérer cette option [la vente directe] – et si cette situation perdure, ils devront le faire.⁴⁴⁵

Face à la perte progressive ce rapport de loyauté, il reste encore aux éditeurs la possibilité de se prononcer sur Amazon. Il est ainsi fréquent de lire des commentaires d'éditeurs critiquer la stratégie du portail, une position que n'ont pas manqué de prendre les éditions Le Nouvel Attila en publiant la traduction française de *Contre Amazon* de Jorge Carrión (2019 pour le manifeste, 2020 pour l'essai). Si les éditeurs, pour des raisons plus ou moins louables, ont bien incorporé la nécessité de se rallier à la cause des libraires, ce n'est pas sans ambivalence : défendre la librairie indépendante, oui ; fustiger la politique d'Amazon, oui ; mais rares sont ceux qui sont prêts à se désolidariser de cet acteur. Il a fallu attendre l'automne 2020 pour assister à de premières avancées sur ce plan, puisque les éditions Zones sensibles et un collectif d'éditeurs constitué autour de Hobo Diffusion⁴⁴⁶ ont déclaré à peu près en même temps qu'elles ne recourraient plus aux services d'Amazon à l'avenir – ce qui s'est traduit par une mise en avant de ces éditeurs en librairie dans les semaines qui ont suivi, en geste de solidarité.

⁴⁴⁵ Rachel Cooke, « Could lockdown herald an exciting new chapter for the book trade ? », *The Guardian*, 10 mai 2020.

⁴⁴⁶ Avec un nombre très significatif de signataires : Hobo Diffusion, Éditions Divergences, Éditions la Tempête, Nada éditions, Éditions du commun, L'oeil d'or, Les Éditions sociales, La Dispute, Éditions Grevis, Éditions Ixe, La Lenteur, Le Monde à l'envers, Panthère première, Tendence Négative, Audimat, Éditions des Mondes à faire, Éditions du bout de la ville, Huber éditions, Archives de la zone mondiale, Smolny, Otium, Ici-bas, Éditions Pontcerq, Faces cachées éditions, Serendip livres, Paon Diffusion, Les Éditions libertaires, Gruppen, Black star (s)éditions, Le Chien rouge, Rue des Cascades, Éditions Dépaysage, Éditions Goater, HumuS, Homo Habilis, Tahin Party, L'atinoir, Éditions Adespote, Éditions Blast, Asinamali, Éditions Daronnes, Les Éditions de la Roue, Éditions Noir et Rouge, Les Nuits rouges, Jef Klak, Premiers matins de novembre, Les Éditions de l'Éclisse, Même pas mal.

4. La diffusion-distribution indépendante

La diffusion-distribution constitue le troisième maillon de ces regroupements d'acteurs autour d'intérêts communs. C'est par son intermédiaire que l'on peut véritablement parler, sur le modèle détourné des concentrations de la chaîne du livre la plus industrielle, d'un processus de solidarité verticale des indépendants tout au long de la filière. Bien que la diffusion-distribution ne soit pas soumise comme l'édition et la librairie à l'appréciation du public et aux opérations de séduction du lectorat qui l'accompagnent, on observe en effet un investissement spécifique de ce secteur en faveur, une fois encore, de l'indépendance.

4.1. La diffusion-distribution intégrée

La plupart des groupes qui se sont constitués à l'ombre d'Hachette et Editis, on l'a dit, se sont dotés d'appareils de diffusion-distribution capables d'assurer leur autonomie commerciale. Pour assurer un rendement suffisant, ces pôles ne travaillent pas en circuit fermé et accueillent bon nombre d'éditeurs indépendants bénéficiant de la sorte d'un service professionnel. C'est ainsi que l'on retrouve, diffusés et distribués par la Sodis (Gallimard), d'importants éditeurs indépendants tels que les éditions de Minuit, Verdier, Liana Levi et Le Diable Vauvert en littérature, ou Cornélius et Fremok en bande dessinée, ou que gravitent autour d'Union Distribution (UD, Flammarion) les catalogues littéraires de Léo Scheer et des éditions de L'Herne, des enseignes majeures du livre d'art (Centre Pompidou, Musée du Quai Branly, Réunion des Musées nationaux, Skira, Somogy, bien exploités dans la librairie Flammarion située à Beaubourg) ou Le Petit Futé. S'ils appartiennent bien à des groupes et éditeurs indépendants (malgré sa taille et une stratégie soutenue de rachats, Madrigall reste un groupe *indépendant*), ces pôles de diffusion-distribution ne sont généralement pas qualifiés de la sorte au sein de la profession, l'appellation de distributeur ou diffuseur indépendant servant à désigner ceux qui ne relèvent d'aucun groupe ou qui, attachés à une structure éditoriale indépendante, s'occupent en priorité d'éditeurs indépendants.

4.2. Les grands indépendants de la diffusion-distribution : Harmonia Mundi et les Belles Lettres

Les principaux représentants de cette catégorie des « indés » de la diffusion-distribution sont Harmonia Mundi à Arles et les Belles Lettres en région parisienne. Le tournant pris par Harmonia Mundi à la fin des années 1980 témoigne de la constitution progressive d'un tissu de diffusion-distribution taillé pour la petite édition et la librairie. L'ouverture aux livres de la célèbre société fondée en 1958 par Bernard Coutaz et active jusque-là dans le domaine musical ne constitue pas seulement

la réponse par diversification à un problème (l'effondrement des disquaires), mais aussi la saisie d'une opportunité spécifique au monde du livre. D'abord centré sur l'édition littéraire avec Allia, Philippe Piquier et Jacqueline Chambon, labels créés eux aussi dans les années 1980, Harmonia Mundi s'étend ensuite aux sciences humaines (La Fabrique, Champ Vallon, Le Cavalier bleu), à la jeunesse (Thierry Magnier, Être, MeMo, Rue du Monde), à la bande dessinée (Les Requins Marteaux, Le Léopard Noir), au livre d'art (Le Cercle d'art) et au livre pratique (Transboréal, Louis Vuitton), accomplissant ainsi l'une des percées les plus notables au sein de la catégorie que Bertrand Legendre et Corinne Abensour qualifient de « petits généralistes⁴⁴⁷ » de la diffusion-distribution. Le concurrent direct d'Harmonia Mundi, Les Belles Lettres (1919) spécialisées à l'origine dans l'édition d'auteurs grecs et latins, arrive sur le marché de la diffusion-distribution un an plus tard, en 1989, suite au rachat de la maison par Michel Desgranges. Cette synchronie témoigne d'un contexte favorable, d'une opportunité à saisir, que le développement des structures au cours des années à venir ne démentira pas.

À l'heure actuelle, les Belles Lettres Diffusion Distribution (BLDD) dirigées par Pierre Saiah assurent le stockage et le transport de près de 200 éditeurs, dont plus de 100 en diffusion. Harmonia Mundi sous la codirection de Benoît Coutaz et Patrice Evenor tourne avec une centaine d'éditeurs, systématiquement pris en diffusion et en distribution. L'un et l'autre traitent uniquement avec des indépendants, par conviction autant que par la force des choses (il serait peu envisageable qu'un éditeur en groupe passe contrat avec ces prestataires), ce qui donne une idée du poids qu'ils représentent dans l'écosystème du livre. Qui plus est, il n'est pas faux de dire que la population des éditeurs indépendants introduits chez eux, de même que ceux qui bénéficient du service des grands pôles intégrés, constitue à bien des égards la figure idéal-typique de l'éditeur indépendant. Sur un plan quantitatif, ces éditeurs sont de tous les indépendants les mieux représentés en librairie, en ce y compris dans les chaînes culturelles et grandes surfaces pour les plus populaires d'entre eux ou quand surgit un best-seller – à l'image des *Miscellanées de Mr Schott* de Ben Schott (Allia, 2015) et d'*En attendant Bojangles* (Finitude, 2016) chez Harmonia Mundi –, tandis qu'ils bénéficient sur un plan qualitatif de l'aura de leur diffuseur. Contrairement aux apparences, la diffusion-distribution n'est pas juste une question de logistique et dispose d'un capital symbolique spécifique. Inconnue et difficilement accessible au public des lecteurs, c'est sur le terrain professionnel que la légitimité de ces structures joue à plein régime, le portefeuille d'éditeurs de chaque diffuseur-distributeur constituant son catalogue et faisant de lui, toutes proportions gardées, le banquier des banquiers symboliques, la « banque centrale du livre » pour

⁴⁴⁷ Bertrand Legendre et Corinne Abensour, *Regards sur l'édition. II. Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, La Documentation française, 2007, p. 73.

filer la métaphore. La diffusion-distribution, dans ces conditions, participe de la promotion ontologique des catalogues éditoriaux, tant du point de vue des libraires que des autres éditeurs. Pour le dire autrement, la diffusion-distribution est aussi une instance de légitimation de l'édition.

4.3. Les alternatives à la diffusion-distribution classique

Qu'un éditeur fasse le choix de confier sa diffusion-distribution à un groupe d'édition ou à un indépendant renseigne peu sur l'orientation qu'il souhaite donner à sa maison. À titre d'exemple, des structures telles que Cornélius et Frémok citées pour la Sodis ne semblent pas plus avides de croissance que L'Association et La Cinquième Couche aux Belles Lettres ou que les éditions FLBLB et Le Léopard noir chez Harmonia Mundi. L'entrée d'un indépendant chez tel ou tel diffuseur-distributeur dépend du hasard des rencontres, de l'attrait de l'éditeur pour un environnement éditorial ou à l'inverse des opportunités que peut représenter l'introduction d'un nouvel éditeur. Il ne faut pas en conclure que les structures seraient interchangeables. En bande dessinée toujours, Les Belles Lettres disposent ainsi d'un solide catalogue hérité en partie du Comptoir des Indépendants (*cf. infra*) qui assure leur prééminence sur le plan de la variété de l'offre.

Des places limitées

Tous les éditeurs indépendants, bien entendu, n'ont pas accès à ces espaces de diffusion-distribution. Bien qu'ils attachent une importance capitale à l'indépendance, les acteurs mentionnés jusqu'à présent ne font pas œuvre de bienfaisance et sont soumis autant qu'ils soumettent à des impératifs commerciaux. Et si les diffuseurs-distributeurs s'en tiennent à une sélection parcimonieuse, par opposition à une stratégie d'assimilation de tous les laissés-pour-compte de l'édition⁴⁴⁸, c'est qu'il en va aussi de leur réputation – ce qui n'empêche pas de procéder à des ajustements au fil du temps⁴⁴⁹. C'est ainsi qu'Harmonia Mundi Livre, face à l'augmentation du nombre de ses éditeurs, a annoncé en 2019 la mise en place d'une deuxième équipe commerciale de premier niveau. Opérationnelle sur les premiers titres de la rentrée de janvier 2020, cette configuration double a permis de réduire le nombre de nouveautés traitées annuellement par chaque représentant à 700-800, au lieu de 1200. À la différence des Belles Lettres, qui travaillent par genres éditoriaux, Harmonia

⁴⁴⁸ Bertrand Legendre, « Bernard Coutaz, Harmonia Mundi et les petits éditeurs », dans *Documentation et Bibliothèques*, 56/4, 2010, p. 198.

⁴⁴⁹ Tout ce qui touche aux autres réseaux de vente, en particulier le deuxième niveau et la télévente, n'a pas été impacté par ce changement. Ils restent sous la responsabilité, au sein d'une équipe sédentaire, d'Anne Grégoire, « Directrice des Ventes Grands Comptes France/Export, Télévente et Numérique ».

Mundi a réparti les éditeurs en deux groupes généralistes où se mêlent la littérature générale, la bande dessinée, les beaux livres et les livres pratiques. Pour y entrer, les éditeurs doivent apporter des garanties ayant trait à leur chiffre d'affaires, à un nombre de parutions annuelles, à une vision globale de l'entreprise. Pour y rester, il leur faut maintenir le cap et respecter le mode opératoire de la structure (annonces de parutions plusieurs mois à l'avance, constitution de dossiers de présentation, *etc.*, ce qui suppose un certain niveau d'organisation), car rien n'est jamais acquis. En cela, ces indépendants sont parmi les plus professionnalisés et en adhésion avec les conventions du secteur. Il importe néanmoins que ces éditeurs maintiennent cette originalité qui fonde leur différence par rapport à la « grande édition ».

Des solutions fragiles

Les éditeurs indépendants incapables de se tailler une place dans les flux de ces diffuseurs-distributeurs en vue, mais également ceux qui ne le souhaitent pas pour des motifs d'adéquation avec leur politique éditoriale, peuvent se tourner vers des solutions alternatives qui, depuis le début des années 1980, se sont souvent et malheureusement révélées fragiles. Précisons toutefois que ces autres options n'ont pas l'apanage de l'instabilité.

D'abord, la diffusion-distribution intégrée aux groupes apporte son lot de déconvenues, déséquilibrée qu'elle peut être lors des procédures de fusions et acquisitions de la grande édition, sans compter les exclusions auxquelles il peut être procédé de manière expéditive en fonction des objectifs financiers à atteindre. À titre d'exemple, la moitié des diffusés-distribués de CDE-Sodis, soit une quarantaine, ont été invités en 2019 à quitter la structure du groupe Madrigall pour 2020. Un tel durcissement s'explique par un afflux non contrôlé en amont, de même que par l'expansion et l'augmentation de production de la maison-mère, qui conduisent à la saturation de son outil. Cette rupture a provoqué l'exode des éditeurs vers des prestataires indépendants⁴⁵⁰. Ensuite, des structures telles qu'Harmonia Mundi et les Belles Lettres ne sont pas à l'abri de difficultés tant est rude la concurrence avec la diffusion-distribution des groupes – comme le départ de Bragelonne en 2009 de chez Harmonia Mundi (un tiers de son chiffre d'affaires⁴⁵¹). Les éditeurs adoptent vis-à-vis de leur diffuseur des comportements semblables à ceux des auteurs vis-à-vis de leur éditeur : à la faveur d'un chiffre d'affaires en hausse ou d'une identité séduisante, les éditeurs ont la possibilité de négocier leur entrée chez des partenaires de plus grande envergure, quand ils ne sont pas purement et simplement recrutés.

⁴⁵⁰ Voir « Commercialisation : les diffuseurs de l'ombre », *Livres Hebdo*, 5 avril 2019.

⁴⁵¹ Nicolas Gary, « Entretien avec Stéphane Marsan : “La France a un problème avec l'imaginaire” », *Actualitté*, 19 avril 2017.

Enfin, nul n'est à l'abri d'un accident de parcours, qu'il soit financier ou relatif à un sinistre. Nombreux sont les professionnels qui se souviennent de l'incendie de l'entrepôt des Belles Lettres en 2002, qui a réduit en cendres deux millions et demi d'exemplaires de l'éditeur et de ses diffusés parmi lesquels Agone, La Fabrique, Fata Morgana, Tristram et Chandeigne⁴⁵².

*Les partenariats entre les secteurs privé et public :
Distique, Alterdis et Calibre*

Un premier modèle de diffusion-distribution alternative réside dans les vastes projets conduits avec le concours des pouvoirs publics, projets dont il convient de préciser d'emblée qu'ils se sont effondrés les uns après les autres. Le plus emblématique, Distique, qui a été fondé en 1979 par Bernard de Fréminville, a compté entre 250 et 350 éditeurs à la fin du siècle, et est parvenu à entrer dans la catégorie des dix premiers fournisseurs des 650 premières librairies de 1^{er} niveau en France⁴⁵³. Ses principaux facteurs d'instabilité ont été son potentiel d'accueil limité, son incapacité à faire face aux best-sellers et le fait d'avoir dû composer avec des éditeurs dont le professionnalisme n'était pas acquis. Cet agrégateur de la petite édition est passé par de multiples zones de turbulence, en 1991, 1997 et 2001, laquelle lui a été fatale⁴⁵⁴. Relancé la même année sous le nom d'Alterdis par Marc Avelot, un des fondateurs avec Benoît Peeters et Jan Baetens des éditions Les Impressions Nouvelles, cette nouvelle mouture a tenu deux ans à peine, plongeant quantité d'éditeurs dans de graves ennuis ou en faillite. En dépit de ces déboires, Distique et Alterdis ont contribué à reconfigurer le marché de la diffusion. Pour pallier la disparition de ces structures, le Syndicat de la librairie française (SLF) et le Syndicat national de l'édition (SNE) se sont portés actionnaires en 2006 d'un projet interprofessionnel, le Centre d'approvisionnement des libraires pour la petite édition (Calibre), né des Forums de la Petite édition tenus en 2004 et 2005. Il regroupait plus de 120 éditeurs en 2010 et s'était hissé au rang de premier diffuseur de revues en librairie. À la différence de ses prédécesseurs, Calibre n'a pas intégré le stockage des volumes. Il servait uniquement de plateforme de réception et d'envoi des ouvrages, ainsi que de centre de facturation⁴⁵⁵. Ce fonctionnement plus léger, dont l'écueil est un allongement du traitement des commandes, n'a cependant pas trouvé l'équilibre financier, de telle sorte que Calibre a dû fermer en 2011.

⁴⁵² Voir Ange-Dominique Bouzet, « L'angoisse de la page noire », dans *Libération*, 13 juin 2002 et Michèle Leloup, « Belles Lettres : le sauve-qui-peut », *L'Express*, 29 mai 2003.

⁴⁵³ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, *op. cit.*, pp. 320-321

⁴⁵⁴ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des Lettres*, *op. cit.*, pp. 386-387.

⁴⁵⁵ « Calibre », document réalisé par le SNE, s.d. Voir aussi Éric Durel, « Les petits éditeurs sortent leurs "Calibre" », *Bibliofrance.org*, juin 2007.

Ces échecs témoignent de la difficulté de concevoir un outil largement ouvert au tout-venant de la petite édition, dont les flux peu élevés entraînent une multiplication de petites transactions rarement compensée par les succès commerciaux. Des projets tels que Distique, Alterdis ou Calibre bénéficient rarement d'économies d'échelle ou de succès qui leur permettraient d'entrer dans la boucle d'un système de péréquation. Ils souffrent aussi de ce que, orientés prioritairement du côté de la distribution, ils ne peuvent que difficilement compter sur une diffusion optimale, étouffée qu'elle est sous le poids du nombre et décrédibilisée par la constitution d'un catalogue inégal, au risque de contraindre bon nombre de ses éditeurs à des stocks dormants. Un tel dilemme n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de l'autoédition en ligne, miroir aux alouettes des auteurs qui construit ses fondations dans la profusion.

*Les petites structures entre positionnement généraliste et spécialisation :
Pollen et le Comptoir des indépendants*

Un autre modèle de diffusion-distribution peut être trouvé du côté d'acteurs qui, tout en partageant des traits avec Les Belles Lettres ou Harmonia Mundi, sont de création plus récente. Leur évolution peut tendre à en faire un concurrent sérieux de ces prestataires, sur un même segment généraliste, ou les voir se développer au contraire dans un créneau éditorial spécialisé. Parmi ces petits généralistes, celui qui a le mieux tiré son épingle du jeu est Pollen Diffusion, fondé en 2004 par Benoît Vaillant. Son attachement à l'édition indépendante se situe dans la continuité des Belles Lettres et d'Harmonia Mundi. Là où le premier a pour slogan : « Une force de diffusion *indépendante*, en croissance continue. Un métier maîtrisé pour la défense du livre et de la littérature de création », là où le second déclare : « Depuis 30 ans, Harmonia Mundi Livre occupe une place privilégiée dans le domaine de l'édition et de la librairie de création, s'attachant à porter leurs valeurs de qualité, de créativité et d'*indépendance* », Pollen se présente comme « la distribution de référence des éditeurs indépendants⁴⁵⁶ ». Ou, comme le précisait dans un entretien de 2017 sa directrice Caroline Hermoso, venue de Calibre, que le « but est d'apporter un plus dans l'*indépendance* des éditeurs⁴⁵⁷ ». Rien de très original, mais un positionnement qui a le mérite de ne laisser planer aucun doute sur le profil des éditeurs concernés.

⁴⁵⁶ Cité dans « Commercialisation : les diffuseurs de l'ombre », *art. cit.*

⁴⁵⁷ Anne-Laure Walter, « Pollen présente son site dédié à l'indépendance », *Livres Hebdo*, 17 mars 2017.

En regard de ses concurrents, Pollen offre aux éditeurs des conditions d'intégration plus souples : un minimum de 25 000 euros de chiffre d'affaires et la publication de quatre titres par an⁴⁵⁸. Celles-ci lui permettent de cibler la longue traîne de l'édition indépendante, ce qui tend à l'éloigner de la sélectivité prônée par ailleurs. Alors que la structure ne souhaitait pas dépasser la cinquantaine de diffusés en 2010, année où elle venait d'adjoindre à ses missions de diffusion celles de distribution, elle s'est en effet dirigée vers une économie de rentabilité par le nombre, suite au rachat de Calibre en 2011, de Di'Pop en 2014, la sous-traitance de sa diffusion à CED-Cedif en 2016, et le grossissement de ses rangs suite aux difficultés rencontrées par ses concurrents, ce qui portera à 350 le nombre de ses éditeurs en 2019⁴⁵⁹. Cette logique sous-tend pareillement les activités de Daudin Distribution (Dod & Cie). En se présentant comme « accompagnateur de talents⁴⁶⁰ », fier de « s'appuyer sur plus de 350 éditeurs » alimentant un « catalogue qui se développe chaque trimestre », ce concurrent direct de Pollen use d'une rhétorique qui porte en elle une même dualité du quantitatif et de l'espoir⁴⁶¹.

Pour certains diffuseurs-distributeurs, la meilleure façon de renouer avec le qualitatif dans un espace très concurrentiel est de viser petit en nombre de diffusés, mais en misant tout sur une forte identité. Cela passe notamment par un positionnement centré sur un genre. Depuis les années 1990, la bande dessinée est assurément le genre qui a vu se rassembler, avec le plus de force, ses principales figures sous la bannière d'un diffuseur-distributeur commun. Cette situation de la bande dessinée n'est pas étrangère au fait que, de tous les genres éditoriaux considérés, elle est sans doute celui qui s'est le plus affirmé dans le mouvement indépendant de cette époque, autant sinon plus encore que l'édition d'essais critiques. De 1999 à 2011, le Comptoir des indépendants a notamment représenté les labels Amok et Fréon (qui ont donné lieu à Fremok), L'Association, Atrabile, La Cinquième Couche, Ego comme x, Les Requins Marteaux et Six pieds sous terre, cohérence que la diversification vers le livre d'art en 2008 (une trentaine d'éditeurs ajoutés aux soixante premiers) ne semble pas avoir trop entamé au sein d'un pôle image (bande dessinée, jeunesse, art)⁴⁶². En 2010 toutefois, un premier aveu de faiblesse a été constaté du côté du Comptoir des indépendants qui a confié sa distribution aux

⁴⁵⁸ David-Jonathan Benrubi. « Diffusion-distribution : quels modèles de développement pour les éditeurs du Nord et du Pas-de-Calais ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2, 2010, pp. 90-91.

⁴⁵⁹ Hervé Hugueny, « Numilog devient le distributeur diffuseur numérique de Pollen », *Livres Hebdo*, 24 juillet 2019.

⁴⁶⁰ Site web de Daudin.

⁴⁶¹ Anne-Laure Walter, « Daudin se développe et Vilo se recentre », *Livres Hebdo*, 26 avril 2013.

⁴⁶² Vincy Thomas, « Le Comptoir des indépendants attire 30 éditeurs de livres d'art », *Livres Hebdo*, 1^{er} août 2008.

Belles Lettres un an avant de s'éteindre définitivement. C'est d'ailleurs ce qui explique la présence, dans le catalogue de ce diffuseur, d'un fort contingent d'éditeurs de bande dessinée indépendants.

Les diffuseurs purs axés sur la petite édition

Les outils orientés du côté de la distribution qui viennent d'être évoqués, en dépit des réserves qui ont été émises, favorisent indubitablement le développement des indépendants. Sans eux, les éditeurs les moins attractifs ne pourraient compter que sur des solutions élaborées en interne, peu compatibles avec le fonctionnement des libraires, et devraient renoncer vraisemblablement à une présence en librairie physique, trouvant éventuellement leur salut du côté de la vente en ligne (en propre ou confiée à un prestataire) ou directe dans des lieux de vente fragiles et éphémères (foires et salons). Les carences de la diffusion étant bien connues des indépendants, de nombreux projets de mutualisation d'éditeurs sont nés en marge de prestataires de services conventionnels mais spécialisés dans la petite édition. Parmi ces prestataires qui ont fait leurs preuves figure CED-Cedif (1989), dont le catalogue généraliste compte près de deux cents éditeurs répartis entre cinq distributeurs : Les Belles Lettres Diffusion Distribution, DOD & Cie, Pollen, Dilisco (Albin Michel), DNM (Distribution du Nouveau Monde). Moins soumise à des règles d'homogénéité que les structures de diffusion intégrées auxquelles elle vient se greffer, une entreprise telle que CED-Cedif offre aux éditeurs de bénéficier des performances d'un distributeur professionnel. Sans ce travail de désengorgement des équipes de diffusion associées à des pôles mixtes, bon nombre de ces éditeurs n'en franchiraient vraisemblablement pas le seuil : ancrages thématiques de niche, régionalisme, cadence lente de parution, manque de professionnalisme dans des catégories légitimes, nécessitent un travail de terrain adapté à chaque structure éditoriale, peu compatible avec les tournées bien rodées des représentants en librairies de littérature générale. Un indice de cette spécialisation nous est donné par l'accord conclu entre CED-Cedif et UD (Flammarion) pour assurer la diffusion complémentaire des éditions Taschen auprès des librairies de deuxième niveau.

Sans présager en rien de la valeur de ces éditeurs, la population concernée par ce mode de diffusion-distribution découplé peut être rattachée, de manière générale mais non exclusive, à une *indépendance de fait*. Isolés les uns des autres, ces éditeurs sont en quelque sorte confrontés malgré eux à l'indépendance et contribuent peu à la production d'événements et de discours qui caractérisent les éditeurs les plus actifs en la matière. De même, un diffuseur tel que CED-Cedif, tout en se déclarant « indépendant depuis 1989⁴⁶³ », ne se démarque guère au premier abord

⁴⁶³ Site web de CED-Cedif.

par son militantisme, ce qui n'enlève rien aux opportunités qu'il représente pour le secteur. Il en va autrement des pôles de diffusion nés de la volonté d'éditeurs et qui s'accompagnent d'une visée politique. Tel est le cas de Hobo Diffusion, fondé en 2012, déjà rencontré pour sa prise de distance avec Amazon et dont les éditeurs sont centrés sur la critique sociale.

4.4. Les enjeux culturels de la diffusion

Maillon le plus méconnu de toute la chaîne du livre, la diffusion-distribution est souvent reléguée de pure logistique. L'erreur est double, puisque non seulement il y a sous toute logistique des choix relevant de prises de position culturelles, mais aussi que la diffusion est davantage affaire de promotion que de logistique. Il existe ainsi du côté de la distribution et de la diffusion une éthique de travail. Incorporée en toute sincérité par la plupart des acteurs, celle-ci leur sert en même temps de gage d'authenticité auprès des éditeurs et des libraires de premier niveau. Cette manière d'être indépendant leur permet de se différencier des groupes et leur ouvre les portes de la chaîne du livre la plus vertueuse.

Si l'on peut parler ici de solidarité verticale au sein de la filière, ce n'est donc pas seulement en raison des choix éditoriaux opérés, mais aussi par un mode d'action spécifique en direction des autres maillons de la chaîne. Si les remises avantageuses et l'absence d'office, tel un pacte de non-agression, en sont les modalités les plus courantes, des structures comme Distique se sont signalées par des procédures particulières : même salaire pour tous les employés, collaboration hors contrat et donc sans contrainte avec les petits éditeurs, faculté de retours illimités pour les libraires⁴⁶⁴. À ces mesures, il convient d'ajouter ce qui, sur le plan relationnel, se situe du côté de la personnalisation des échanges. Ces caractéristiques s'inscrivent dans le prolongement de ce que Jean-Marie Bouvaist, en 1986, rangeait sous le nom de « distributique à visage humain⁴⁶⁵ », mais qu'il situait alors du côté de nouvelles structures moyennes qui, des éditions du Seuil aux Presses universitaires de France, de la Librairie Hatier à Pierre Belfond, lui semblaient ouvrir de nouvelles voies. Les choses ont bien évolué depuis – Hatier est entré chez Hachette, Belfond chez Editis et son distributeur Interforum, Le Seuil chez Média Participations mais en restant chez Editis pour la distribution (Volumen), les PUF ont confié leur distribution à Union Distribution, résidu de Flammarion entré chez Gallimard –, tant et si bien que c'est à une autre échelle que se situe l'altérité désormais.

Une structure telle que le Comptoir des indépendants, qui a géré de front la distribution et la diffusion durant l'essentiel de sa trajectoire, a mis au point dans sa

⁴⁶⁴ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des Lettres*, *op. cit.*, p. 387.

⁴⁶⁵ Jean-Marie Bouvaist, « Tendances d'évolution dans les structures de l'édition française », *art. cit.*, p. 114.

Gazette un langage spécifique, tant en phase avec la bande dessinée de création de ses éditeurs qu'en rupture avec l'économie de moyens de la diffusion commerciale, voire d'une diffusion indépendante moins consciente de participer à une révolution esthétique. Pour Benoît Berthou, qui s'est penché sur les trois moutures successives de la *Gazette* (conçues dès la seconde par l'éditeur Jean-Christophe Menu), les zones laissées vierges, l'interlignage aéré, la place laissée à chaque ouvrage, traités en juxtaposition plutôt qu'enfermement dans des catégories, tout indique que « le travail du diffuseur vient [...] compléter le travail de l'auteur⁴⁶⁶ », par analogie à la réalisation d'un album, l'un procédant par assemblage de cases, l'autre par association de projets éditoriaux. Une autre façon de voir les choses serait d'envisager la possibilité d'un *art commercial*, dans un sens distinct de celui qu'il revêt en sociologie de la culture. Techniquement, de considérer que le travail du diffuseur prolonge le travail de l'éditeur, lequel prolonge celui de l'auteur, dans un enchaînement de paratextes. C'est ce que suggère Jean-Christophe Menu quand il considère que le travail éditorial de L'Association s'est réalisé selon un principe de « double articulation » entre le livre comme entité, comme objet unique voué à valoriser le travail de l'auteur, et le catalogue de l'éditeur, « méta-œuvre » dans laquelle tous les livres publiés s'articulent entre eux. Une exigence qui enserme en effet la production de la maison dans ses moindres recoins : « chaque bout de papier, chaque carton d'invitation, le papier à lettres font partie de "l'œuvre éditoriale", participent à sa cohérence et doit être aussi bien fait qu'un bouquin⁴⁶⁷ ».

S'il existe un *art commercial* de la diffusion (et de l'édition), reproductible, par la force des choses, alors celui-ci possède une visée pratique. Chez Latino Imparato, le fondateur du Comptoir des indépendants et par ailleurs éditeur – il a relancé les éditions Rackham en 1999 après avoir cofondé Vertige Graphic en 1987 –, la vaste opération de fédération, mais aussi de séduction, des labels de bande dessinée est indissociable d'un combat d'assimilation porté aussi par la diffusion. Si novatrice qu'ait été la génération indépendante des années 1990, sa percée en librairie a mis du temps, prise qu'elle était entre des librairies spécialisées habituées à une production classique et des librairies généralistes peu enclines à percevoir les liens entre la production indépendante et son lectorat. Le Comptoir des indépendants est un cas

⁴⁶⁶ Benoît Berthou, « Pour une autre commercialisation de la bande dessinée : Étude sur *La Gazette* du Comptoir des indépendants », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (Groupe Acme) (dir.), *La Bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Acme », 2014, p. 164. Par contraste, Benoît Berthou n'a pas besoin d'aller chercher du côté de la diffusion commerciale, mais prend l'exemple de Makassar, autre diffuseur indépendant (La Cafetière, PLG, Le Groinge, etc.), moins investi d'une « mission » que Le Comptoir des indépendants, et dont les prospectus sont à la fois saturés à l'extrême et ordonnés dans la pure tradition de la communication instrumentale qui va droit au but.

⁴⁶⁷ Jean-Christophe Menu, « Passage des écoliers », *Neuvième Art*, 14, janvier 2008, pp. 93-94.

exemplaire de mutualisation des forces éditoriales, à différentes étapes de la filière, pour se tailler une place au sein de l'institution éditoriale. Comme l'explique Latino Imparato, la bande dessinée indépendante était « à un tournant de son évolution », les structures « atteignaient leurs limites dans la diffusion de leur production, qu'à cette époque, elles assuraient de façon autonome ».

Face aux initiatives individuelles, la structure du Comptoir, contrôlée par un certain nombre d'éditeurs distribués (« un gage d'indépendance réelle⁴⁶⁸ »), peut donc être considérée comme l'un des principaux instruments du *mouvement indépendant* du secteur de la bande dessinée. Constitué au moment où apparaissait « une réelle demande », le Comptoir est à l'origine d'« un enracinement [dans] la chaîne du livre, les réseaux de librairies et surtout les librairies indépendantes⁴⁶⁹ ». Ce processus que l'on peut qualifier d'institutionnalisation de la bande dessinée indépendante s'effectue en un temps très court : lancé en 1999 pour préparer la diffusion et la distribution de l'anthologie *Comix 2000* de L'Association, le Comptoir rencontre un « grand élan dynamique⁴⁷⁰ » chez les libraires généralistes dès l'année suivante, puisque les ventes y dépassent celles des librairies spécialisées. La réception très favorable de *Persépolis* de Marjane Satrapi, également publié à L'Association, donnera toutefois un grand essor à ce mouvement et entraînera « les » indépendants dans son sillage, grâce à la constitution de rayons dédiés.

5. Les associations d'éditeurs

Il a surtout été question jusqu'ici des phénomènes de rapprochements entre des acteurs représentants des maillons distincts de la chaîne du livre. L'objectif était de montrer certains mécanismes d'entraide entre ces acteurs se réclamant tous de l'indépendance, solidarité de conviction et d'intérêt qui a aidé à légitimer les positions indépendantes au sein de la chaîne du livre. Bien que celles-ci restent dominées en termes de chiffre d'affaires ou de visibilité, il est évident que les relations privilégiées des acteurs ont permis de construire des circuits spécifiques au sein de l'institution, une filière dans la filière.

Ces alliances qui vont des plus formelles aux simples rapports de complicité proposent une alternative souple aux formes de la concentration verticale que l'on observe dans le pôle industriel de l'institution éditoriale. Un même glissement peut être constaté sur l'axe de la concentration horizontale, comme nous avons déjà pu le voir dans le présent chapitre pour les libraires. Pour conclure ce tour d'horizon, nous souhaiterions par conséquent nous concentrer sur les regroupements d'éditeurs

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Latino Imparato, « Rotations et bibliodiversité », *L'Éprouvette*, I, p. 217.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 218.

proprement dits, et en proposer une typologie en fonction de critères formels de leurs associations et des objectifs qu'ils poursuivent. Nous visons ici les rapprochements de tout ordre qui se donnent pour cible les éditeurs indépendants. Il existe un grand nombre d'associations d'éditeurs en France, la plus centrale étant le Syndicat national de l'édition (SNE). Les associations d'indépendants reposent sur d'autres bases et se dressent quelquefois contre ces instances.

5.1. Les associations à finalité logistique et promotionnelle

Un premier motif de rassemblement est une mutualisation des forces dont nous avons déjà rencontré quelques occurrences : l'esprit d'association porte sur des procédures dont le noyau réside généralement dans la diffusion-distribution, ou plus largement dans la visibilité. L'objectif visé se rapporte par conséquent à des enjeux commerciaux et promotionnels dans la plupart des cas, mais ce ne sont pas là les seules retombées possibles : techniquement, tous les aspects pratiques du métier pouvant bénéficier d'un effet de groupe sont concernés.

Distribuer et vendre : regroupements d'éditeurs

La diffusion-distribution est un problème nodal de l'édition indépendante. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que cet objectif soit un des moteurs principaux des regroupements d'éditeurs, qu'il s'agisse de pallier l'impossibilité de rejoindre un diffuseur-distributeur ou de réagir à la disparition brutale de certains d'entre eux. Ces structures font preuve de résistance, comme le résume fort bien le nom du Cartel des indépendants, fondé en 2007 par les éditions Le mort qui trompe, Hermaphrodite, La maison close et Maelström⁴⁷¹. Mais la survie même de ces projets fait apparaître un tout autre parcours du combattant.

Pour s'en tenir aux plus significatives, la coopérative Athélès a ainsi été créée aux lendemains de la faillite de Distique. Pour ses éditeurs (Agone, La Mauvaise graine, L'Escampette, Cent pages, Éditions du croquant, La Bibliothèque, La Dogana, Aden, Le Temps qu'il fait), l'enjeu était de se doter d'un outil de diffusion à leur mesure, avec un meilleur contrôle des taux de retours, et un positionnement plutôt ancré dans l'édition d'essais critiques⁴⁷² tout comme la bande dessinée avait servi de socle au Comptoir des indépendants dans un premier temps. Le regroupement thématique apporte un surplus de cohérence qui facilite incontestablement les échanges avec les professionnels (libraires, critiques) : non seulement la cadence de parution des uns se trouve compensée par celle des autres (effet de groupe), mais

⁴⁷¹ Catherine Andreucci, « Cartel en Lorraine », *Livres Hebdo*, 703, 28 septembre 2007.

⁴⁷² Catherine Andreucci, « L'alter édition », *Livres Hebdo*, 593, 18 mars 2005.

le catalogue d'ensemble permet d'apporter du liant et de mieux faire accepter de consacrer du temps à des structures qui, dans d'autres circonstances, ne bénéficieraient pas de toute l'attention nécessaire.

C'est le livre d'art qui est au fondement d'In Extenso, association fondée en 2001, présidée par Pierre Gaudin (éditions Créaphis), toujours présente dans les esprits en dépit de sa courte existence de cinq ans, brièveté qu'elle partage avec la coopérative Athélès. In Extenso est né du regroupement de dix éditeurs, suite à la faillite de leur distributeur, en vue de répondre aux conditions fixées par Volumen (Le Seuil) qui ne désirait traiter qu'avec un seul interlocuteur⁴⁷³. Avant même de s'adresser à la librairie, cette association a donc été pensée comme une structure de négociation auprès de la distribution. Fortement professionnalisée avec le recrutement de trois salariés, l'association s'est imposée avec le temps comme une structure de diffusion spécialisée à part entière, travaillant plusieurs niveaux de vente de livres en cheville avec un distributeur haut de gamme, et organisant deux tournées par an auprès de 250 librairies. Aux dires de Pierre Gaudin, le projet *aurait pu* aller plus loin si toutefois l'esprit de collaboration s'y était prêté : « On n'a jamais été vers une vraie mutualisation (achats de papiers, fabrication...) ; le projet coopératif était antagoniste avec les réflexes individualistes de cette profession : même pour se communiquer les programmes, c'était compliqué.⁴⁷⁴ » L'association s'est toutefois heurtée à un classique problème d'échelle à la faveur de son expansion, entre souhait de maintenir l'impératif de qualité des débuts et nécessité de produire toujours plus, ainsi qu'à la faillite d'un de ses membres, les Éditions de l'imprimeur (rachetées par Verdier), qui lui a été fatale.

Avec un succès nettement plus durable, c'est à une autre forme de mutualisation que se livrent les Éditeurs associés (2004), constitués autour de Chandeigne (éditeur généraliste), Esperluète (littérature et illustration, en Belgique), Points de suspension (jeunesse) et À Propos (art et patrimoine), éditeurs aux catalogues complémentaires mais animés par un même goût du beau papier et du livre bien fait, et entourés d'une dizaine d'éditeurs. Pas de convergence ici de distributeur entre ces éditeurs qui, tout en étant diffusés par ailleurs, font plutôt acte de surdiffusion et de promotion commune. « L'association de petits éditeurs indépendants », comme le dit son slogan, se joue d'autres points de repères, puisqu'elle fait aussi librairie (située depuis 2017 dans les locaux historiques de la librairie Corti dont elle perpétue l'esprit et le fonds), galerie, animatrice d'ateliers et de formations, et organisatrice

⁴⁷³ Françoise Claustres, *La diffusion et la distribution du livre en région*, étude réalisée pour le compte de la Fédération interrégionale du livre et de la lecture, mars 2009, p. 20.

⁴⁷⁴ Cité dans David-Jonathan Benrubi, « Diffusion-distribution : quels modèles de développement pour les éditeurs du Nord et du Pas-de-Calais ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 2010, 2, pp. 90-91.

du Festival Raccord(s). Elle permet également à ses membres de se regrouper sur un stand collectif lors des foires et salons.

*Profiter des ressources d'un groupe éditorial :
le cas du « Collectif »*

L'éditeur qui fait le choix de renoncer à son indépendance en rejoignant un groupe offre à sa maison l'assurance d'une diffusion-distribution efficace. Les avantages procurés revêtent bien d'autres domaines comme un renforcement du capital de l'entreprise, la délégation de certaines tâches administratives et comptables, l'accès à des économies d'échelle auprès de fournisseurs et prestataires, ce qui de l'aveu de certains éditeurs permet précisément de se concentrer sur l'éditorial. Dans les exemples vus précédemment, il est rare que la mutualisation dépasse le stade associatif au profit de la coopérative, et que les gains touchent à l'économie directe des entreprises. Certes, une rationalisation des dépenses peut être observée dans la conception de catalogues communs, dans l'organisation d'événements ou dans la tenue de stands collectifs, mais ces opérations ne concernent que peu l'équilibre financier des entreprises. Comment articuler les atouts de l'adhésion à un groupe et la garantie d'une indépendance de choix éditorial ? Tel est le difficile équilibre que cherche à atteindre le Collectif tissé autour des éditions Anne Carrière aujourd'hui détenues en majorité par le groupe Média Participations.

De l'extérieur, le Collectif (dont le nom connote l'association libre et la veine artiste) ne se différencie guère des associations d'éditeurs unies pour la diffusion et la promotion de leurs ouvrages. Dans son catalogue de la rentrée littéraire 2019, à l'image de tous les documents le concernant, le discours adressé à la critique et aux librairies reste d'ailleurs assez évasif sur la nature du regroupement. On y apprend que le Collectif est « une réponse efficace à un problème insoluble », celui pour un éditeur de petite ou moyenne taille de « se développer sans participer à la surproduction » ; que le collectif se compose de sept éditeurs « unis pour explorer la littérature française et étrangère », proposant aussi des essais et témoignages s'adressant à tous les âges ; que ces sept éditeurs enfin construisent une « offre variée, raisonnée et ambitieuse », et qu'ils « partagent *tout* sauf leur indépendance éditoriale ».

Pour comprendre l'économie du projet, il faut se reporter au moment de sa création, qui correspond à l'arrivée de Stephen Carrière en 2009 à la tête de la maison fondée par sa mère Anne Carrière, maison qui se trouve alors en redressement judiciaire. La principale question de l'éditeur est alors de savoir comment réduire la production et augmenter les résultats de chaque livre. Autrement dit, de trouver une issue à la surproduction de titres de vente faible qui engendre une fuite en avant, bien souvent au détriment de la qualité, de la petite et moyenne édition. Avec La

Belle Colère, les éditions Plein Jour, Le Nouvel Attila, Aux Forges de Vulcain, Emmanuelle Collas et La Ville brûle, Stephen Carrière constitue donc un ensemble de structures qui, contrairement aux regroupements précédents, ne repose pas sur une niche thématique commune, ce qui peut se révéler un atout précieux en neutralisant la concurrence. Stephen Carrière organise donc en toute indépendance un système d'entraide et de coproduction qui converge vers les éditions Anne Carrière. Comme l'explique David Meulemans, des Forges de Vulcain :

C'est une alliance entre maisons indépendantes les unes des autres. Aucune autre société d'édition ne possède des parts des forges. Donc, les forges restent indépendantes. Concrètement, notre collaboration prend la forme de la coédition. Ce qui est trompeur est que, même si nous sommes sept dans le Collectif, nous ne sommes pas en coédition à 7, ce qui serait un système complexe à gérer. Nous sommes chacun en coédition avec l'entité qui a les reins les plus solides : Anne Carrière. Donc, concrètement les forges et Anne Carrière, au sein d'un accord cadre, coproduisent les titres des forges. Comme au cinéma. L'accord cadre m'assure que je choisis les titres que je veux faire. Nous nous répartissons les dépenses et les résultats. Avec les autres membres du Collectif, nous n'avons pas de liens économiques directs. Seulement indirects mais bien réels. Ainsi, le fait que nous soyons sept fait que, auprès du diffuseur [MDS, du groupe Média Participations], nous pouvons négocier de manière correcte car nous lui apportons plus de cent titres par an.⁴⁷⁵

La mutualisation ne se limite pas à la diffusion-distribution et implique bien d'autres avantages, auprès d'imprimeurs et d'attachées de presse par exemple, ce qui semble porter à son comble la logique de regroupement dans laquelle avait échoué In Extenso. Mais l'originalité majeure du Collectif réside, comme l'explique David Meulemans, dans le mécanisme de coproduction mis en œuvre avec les éditions Anne Carrière. Avec ce montage impensable dans d'autres circonstances, il est un fait certain qu'on touche aux limites de l'indépendance. Pour les plus radicaux des éditeurs indépendants, ces transactions suffisent à faire basculer le Collectif dans une logique de groupe, d'autant que les éditions Anne Carrière ont-elles-mêmes perdu leur indépendance en rejoignant, en 2017, le groupe Média Participations. Mais ce type d'association témoigne peut-être aussi d'un rapport plus décomplexé à l'indépendance, peut-être représentatif d'une nouvelle génération d'indépendants, et il ne faut pas négliger aux avantages de l'opération : s'ils renoncent à leur indépendance commerciale, et partiellement à leur indépendance financière, les éditeurs conservent en revanche leur indépendance éditoriale. Ils profitent en outre d'une expertise qui fait souvent défaut aux indépendants :

Nous sommes des maisons indépendantes, attachées à un travail artisanal, mais nous approchons les aspects financiers, commerciaux, avec le sérieux de maisons

⁴⁷⁵ Entretien avec David Meulemans, 1^{er} août 2019.

plus grosses. Pour les Forges, le Collectif permet un peu plus de sécurité financière (même si nous restons une maison petite), un peu plus de professionnalisme dans la gestion, un peu plus de force de frappe dans la commercialisation, un peu d'économies d'échelle, et un peu de communication. C'est une bonne formule, qui pourrait être imitée ou adaptée par d'autres.⁴⁷⁶

5.2. Les associations à finalité événementielle

Un deuxième motif de rassemblement d'éditeurs consiste à faire événement, ce qui recouvre des réalités très diverses. Ces événements vont, du plus organisé au plus fugitif, de la création et de l'organisation d'une foire ou d'un salon, à la tenue d'un discours collectif dans la presse sous la forme, par exemple, d'une tribune. Bien que l'un se situe dans l'ordre des actions et l'autre dans celui des discours, nous les rassemblons ici en raison de leur grande proximité : certaines manifestations collectives tiennent lieu de prise de position, tandis que des tribunes et cartes blanches relèvent de l'exposition dans les colonnes de la presse.

Les collectifs structurés autour d'un événement n'ont pas toujours vocation à durer, ni à se doter de permanents engagés autour du projet. Il n'est toutefois pas rare que le caractère répété d'une manifestation conduise la structure à aspirer à une certaine forme de stabilité, voire à étendre la palette de ses objectifs. Dans ce cas, le collectif à l'origine d'une manifestation peut se muer peu à peu en une association professionnelle apportant d'autres services à ses membres.

Si ces structures tendent à s'inscrire dans la durée et à être élaborées par des éditeurs, l'institutionnalisation de l'édition indépendante a entraîné avec le temps la tenue d'événements organisés par des prestataires extérieurs. On peut penser entre autres manifestations à l'opération Talentueux indés (Paris, Bruxelles, Casablanca) fondée en 2015 par l'agence littéraire Astier-Pécher, qui permet à des indépendants de présenter leurs parutions à d'autres éditeurs francophones et étrangers en vue de stimuler les collaborations et les traductions.

Exposer la production des indépendants

Un terrain d'expression privilégié des groupements à caractère événementiel se trouve dans les foires et salons. La problématique de ces manifestations n'est pas très différente des rapports de force qui ont opposé les artistes et les instances d'État autour du Salon officiel de la peinture au XIX^e siècle : les espaces d'exposition sont d'une importance déterminante pour présenter la production éditoriale au public et aux professionnels, mais ils comportent des barrières à l'entrée. Alors que celles-ci étaient à mettre dans le cas des peintres sur le compte d'un jury, la sélection se fait

⁴⁷⁶ *Ibid.*

cependant dans le cas de la plupart des manifestations contemporaines sur une base matérielle, financière, tenant au prix des stands au mètre carré ; se pose ensuite la question de l'adéquation des foires et salons avec les éditeurs « indépendants » qui se sentent noyés au sein de la programmation, comme ils le seraient en rejoignant un diffuseur-distributeur inadapté à leur taille.

Ces difficultés expliquent qu'un certain nombre de grandes manifestations intègrent de nos jours à leur scénographie des espaces dédiés à la petite édition. Tel est le cas du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, où se dressent chaque année deux chapiteaux distincts (le Monde des bulles et le Nouveau monde), qui semblent comme inscrire sur le plan de la ville la dualité du champ éditorial. Ces adaptations n'empêchent pas les éditeurs de développer des stratégies organisationnelles qui peuvent consister en la location de stands collectifs, ou en la création de manifestations alternatives. Celles-ci ont l'avantage de mettre un coup de projecteur sur la production alternative, ce que ne permettent qu'imparfaitement les foires et salons à visée généraliste.

Une sécession de ce genre a précisément joué un grand rôle dans l'histoire de la bande dessinée avec la tenue à Bruxelles, en 1994, du premier salon de la bande dessinée indépendante : Autarcic Comix. Celui-ci s'est déployé parallèlement à Paris sous la forme d'un café mensuel. Porté par les collectifs Fréon et Amok, cet événement a servi de catalyseur aux labels indépendants grâce à un partage d'expérience et à une valorisation commune des catalogues, à une époque où le Comptoir des indépendants n'existait pas encore. Celui-ci s'est éteint après quelques années, mais a connu divers prolongements.

En 2002, le label Frémok, né du rapprochement de Fréon et d'Amok, ont mis sur pied le festival Littératures pirates en marge du Salon du livre de Paris, pendant trois jours et en trois endroits : la Maroquinerie, la Halle saint-Pierre et la galerie Eof. Regroupés au sein du collectif LPK (Littératures pirates Korporation), une cinquantaine d'éditeurs ont pu mettre en avant, comme annoncé dans les documents d'époque, leurs « images neuves et idées belles et rebelles », le projet ayant largement dépassé le cadre de la bande dessinée qui était celui d'Autarcic Comix. Le concept de « Littératures pirates » a connu un certain succès et une reconnaissance rapide des pouvoirs publics : en 2005, c'est en partenariat avec la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, avec le soutien entre autres du CNL, que le festival a pu être monté, avant de migrer vers d'autres lieux au cours des années suivantes. Voici comment les organisateurs présentaient alors la manifestation, dans sa brochure de 2005, au sein d'un court texte qui témoigne de son intégration aux institutions officielles :

En s'associant cette année pour « lire en fête » avec le Festival Littératures Pirates, la Bibliothèque publique d'information propose à ses publics une découverte des éditeurs indépendants les plus créatifs.

Littératures Pirates offre un espace privilégié à des structures qui considèrent qu'éditer est un acte créatif, un acte libre, riche, complexe et généreux qu'on ne saurait réduire à sa dimension économique.

Cette année, grâce au partenariat avec la Bpi, le Festival Littératures Pirates accoste au Centre Pompidou. Embarquez sous la bannière des Littératures Pirates pour une découverte des milliers de livres de la Librairie éphémère qui se déploie sur la mezzanine du hall du Centre Pompidou les 15, 16 et 17 octobre !

Et prenez part aux rencontres, lectures, performances et débats avec les éditeurs, auteurs, artistes, illustrateurs, libraires, bibliothécaires... celles et ceux qui fabriquent et diffusent ces livres, et garantissent ainsi au monde contemporain sa « bibliodiversité ».

Dans les années qui suivent, c'est au tour de la Foire du Livre de Bruxelles d'être la cible de revendications. Celles-ci se font jour alors que des éditeurs font preuve d'une grande créativité institutionnelle et contre-institutionnelle à l'encontre des instances officielles de visibilité et de commercialisation. Le projet Rezolibre, librairie en ligne créée par les Éditions Biliki, se pose en « Amazon » au service des petits éditeurs. Le prix Gros Sel démarque le « Goncourt belge » avec un esprit de dérision non dissimulé⁴⁷⁷. Cette énergie protestataire a été d'une vigueur particulière sur le terrain des foires, des salons et autres festivals. Le « Joli Mai », un salon du livre alternatif et de l'édition indépendante, est orchestré avec débats, conférences et concerts, entre 2006 et 2008, par les Éditions Aden aux Halles de Schaerbeek. Le « MaelstrÖm FiEstival » est mis en place à partir de 2007 comme un espace de rencontres et de performances internationales. L'année suivante, le salon « Off », programmé aux mêmes dates que la Foire du Livre de Bruxelles et à quelques centaines de mètres de son site officiel par les Éditions Biliki, MaelstrÖm, FRMK et La Cinquième Couche, apparaît comme l'offensive la plus directe dirigée contre le grand rite annuel des éditeurs. Ce salon avait été préparé, dès 2007, par « neuf lettres ouvertes en une » adressées par voie de presse aux organisateurs de la Foire du livre, aux libraires subventionnés, aux bibliothécaires, au directeur de la Fnac, aux libraires, aux chroniqueurs culturels, à la direction de la Poste, à la Ministre de la Culture et aux lecteurs. Un happening mis en scène lors de l'enregistrement à la Foire de l'émission littéraire Millefeuille (RTBF) avait aussi braqué les projecteurs

⁴⁷⁷ Ce prix Gros Sel, créé en 2005 à l'initiative de l'écrivain éditeur et metteur en scène Patrick Lowie, parodiait le prix Rossel, volontiers présenté comme le « Goncourt belge » et décerné depuis 1938 par la rédaction littéraire du quotidien bruxellois *Le Soir* (journal fondé sous une formule d'abord gratuite en 1887 par Émile Rossel et devenu, au sein du Groupe Rossel (constitué comme tel en 1966), le principal journal francophone de la presse de référence). Ce prix alternatif, jusque sous l'aspect de sa propre autodissolution en 2015, reposait sur un prix du public et un prix décerné par un jury. Un temps reconnu par la Communauté française de Belgique, il avait bien vite réendossé sa dimension protestataire en refusant toute subvention publique ou privée.

des médias sur cet événement : une quinzaine d'éditeurs s'étaient livrés à un *die-in* afin d'alerter sur les conditions de la petite édition. Précisons toutefois que ce salon, comme les précédents, a été organisé avec le soutien du Ministère de la Culture en dépit de sa rébellion affichée.

Prendre la parole publiquement

Comme on peut le voir dans ce dernier exemple, la frontière entre discours et actes est couramment franchie. De nombreux collectifs voient ainsi le jour comme un espace de discussion avant de prendre position sur le terrain médiatique, puis de monter éventuellement des projets. À l'inverse, les collectifs qui disposent déjà d'une base matérielle peuvent profiter de celle-ci pour prendre la parole au nom de l'ensemble de leurs membres.

Après des années qui pouvaient sembler plus timides sur le plan de la revendication que la première décennie du siècle, l'année 2020 a vu de nombreux collectifs d'éditeurs (et de libraires) s'exprimer dans les médias en raison des incertitudes qui planaient sur la chaîne du livre. Certains collectifs, comme L'Autre Livre, étaient déjà relativement institutionnalisés avant les faits, tandis que d'autres se sont révélés pendant le confinement. La mobilisation de l'association L'Autre Livre (environ 250 éditeurs), en ordre de bataille dès le 20 mars avec une lettre adressée au ministre Franck Riester, a bien illustré la volonté d'intervenir dans les réglages techniques de la sortie de crise. L'enjeu était de vérifier si la petite édition entrerait bien dans les cases des mesures gouvernementales (report de charges et impôts, indemnités, aides diverses), tout en appelant à instaurer, après des années de lutte, des tarifs postaux préférentiels sur les envois de livres⁴⁷⁸. Un mois plus tard, dans *L'Humanité* du 29 avril, la tribune du « Collectif édition indépendante⁴⁷⁹ » (créé pour l'occasion par les éditions Anamosa, Le Sonneur, L'Œil d'or, Les Caractères masqués, Invenit, La Contre-Allée et Anacharsis, mobilisant 300 signataires, dont 200 éditeurs) était d'un autre ordre : faire consensus parmi les indépendants. La visée de cette opération était de prendre rendez-vous, au sein d'un syndicat à construire et d'États généraux de l'édition francophone à planifier, ce qui rend bien compte, une fois de plus, des possibles transferts de catégorie de ces collectifs que nous distinguons ici de façon purement schématique.

Dans *Le Monde* du 14 mai, alors que les librairies venaient de rouvrir, c'est encore un autre groupe d'éditeurs, « Édition année zéro⁴⁸⁰ » (autour de L'Arche, La

⁴⁷⁸ Vincy Thomas, « Les 248 éditeurs de L'Autre livre interpellent Franck Riester », *Livres Hebdo*, 30 mars 2020.

⁴⁷⁹ Collectif édition indépendante, « Nous sommes en crise », *L'Humanité*, 29 avril 2020.

⁴⁸⁰ Collectif, « Cette crise sanitaire peut et doit permettre une remise à plat du fonctionnement de la chaîne du livre », *Le Monde*, 14 mai 2020.

Baconnière, Emmanuelle Collas, Les Forges de Vulcain, Les Fourmis rouges, Hélice Hélas, Hors d'atteinte, MeMo, Monsieur Toussaint Louverture, Nouriturfu, Le Nouvel Attila, L'Ogre, Le Typhon, La Ville brûle), qui est parvenu à rassembler une trentaine d'éditeurs (dont le Collectif édition indépendante) en plus de ses membres, et une dizaine de libraires. Conçue comme un embryon de mouvement interprofessionnel, leur tribune (« Pour des livres sans date de péremption ») formulait des propositions qui auraient à leur tour à faire l'objet de discussions : *a*) une taxe sur le pilon, destinée à alimenter un fonds de rémunération des auteurs en dédicace ; *b*) des offices réservés aux fonds, et non plus aux seules nouveautés ; *c*) un durcissement de la loi Lang, avec suppression du rabais de 5 % aux particuliers et aux collectivités ; *d*) un tarif postal unique et réduit pour le livre ; *e*) la fixation d'un taux de remise minimum pour les libraires. Le rapprochement de ces éditeurs et libraires indépendants disait bien la nécessité d'agir de concert⁴⁸¹. Et c'est à l'intersection de l'édition, de la librairie, mais aussi des auteurs, que se situeraient les 625 signataires de la tribune publiée le 23 mai dans *Le Monde*. Étaient visés le silence d'Emmanuel Macron et l'absence de plan de relance deux mois déjà après la lettre de L'Autre Livre au ministre de la culture⁴⁸².

Ces prises de position avaient été, si l'on peut dire, devancées par un petit essai sorti le 6 mars aux éditions Wildproject : *Le livre est-il écologique ?* Un recueil d'interventions de l'Association pour l'Écologie du Livre constituée en juin 2019, qui se proposait d'interroger la filière du livre à la lumière des conditions de production, d'une triple écologie matérielle, sociale et symbolique⁴⁸³, ce qui était à la fois novateur et pertinent pour l'époque. Ce livre venait s'ajouter aux rares travaux consacrés à un démontage autre que symbolique ou économique de la chaîne du livre, à l'image de Martine Prosper dénonçant dix ans plus tôt les conditions de travail (*Édition : l'envers du décor*, éditions Lignes⁴⁸⁴), et de l'Alliance internationale des éditeurs indépendants (2002) attentive aux questions de bibliodiversité, d'éthique du travail et d'échanges Nord Sud. Forts de la parution de leur livre collectif, les animateurs de l'Association pour l'Écologie du Livre ont fait une sortie remarquée dans la presse à leur tour, le 11 mai, où ils dressaient un constat négatif de l'impact du confinement sur les mentalités :

⁴⁸¹ Pour aller plus loin, voir Sylvain Bourmeau et Cécile Moscovitz, « Eric Dumas, Marie-Aude Ruault & Benoît Virot : « La chaîne du livre ressemble à la corde du pendu » », *AOC*, 16 mai 2020.

⁴⁸² Collectif de 625 auteurs, éditeurs, libraires, « Monsieur le président de la République, n'oubliez pas le livre ! », *Le Monde*, 23 mai 2020.

⁴⁸³ Association pour l'Écologie du Livre, *Le Livre est-il écologique ? Matières, artisans, fictions*, Marseille, Éditions Wildproject, 2020.

⁴⁸⁴ Martine Prosper, *Édition : l'envers du décor*, Paris, Éditions Lignes, 2009.

Ce que cache la fameuse économie de guerre, c'est surtout l'accentuation de la « loi de la jungle » néolibérale, quoi qu'il en coûte. En cela, le confinement n'a rien changé à nos problèmes. On dira même qu'il les a exacerbés et cruellement mis en lumière.

Si le Syndicat de la Librairie Française a plutôt bien réussi à faire corps pour sa profession, il semble que personne ne se soit véritablement soucié de la myriade de maisons d'édition indépendantes, qui font la richesse et la diversité de notre production littéraire, et dont on ne sait pas bien aujourd'hui comment ils et elles vont affronter les temps à venir – si ce n'est de façon atomisée. Il en va de même pour les imprimeries ou pour les auteurs et les autrices – et le rapport Racine (qui a tant polarisé la chaîne alors qu'il pointait des dysfonctionnements majeurs) semble avoir été bien vite oublié.

Nous avons relâché la pression mondiale sur les milieux de vie pendant deux mois – comme en témoignent les images satellites de l'absence de pollution et le chant des oiseaux enfin audible –, mais voilà la chaîne du livre à nouveau prête à « relancer la machine ». Toujours avec les mêmes modes automatiques par défaut et la même incapacité à penser ses interdépendances. Tant d'un point de vue matériel, social que symbolique, le désastre semble donc bien parti pour continuer.⁴⁸⁵

À côté des actions des syndicats établis et d'acteurs isolés, ces manifestations collectives ont sans doute été les plus visibles sous le confinement en raison de leur dimension publique, de leur tempo et de la masse des acteurs concernés. Alors que la crise aurait pu agir en direction de la seule compétition entre éditeurs, elle semblait avoir redynamisé les solidarités.

5.3. Les associations à finalité professionnelle

Les associations à finalité professionnelle constituent le volet le plus officiel des regroupements d'éditeurs. L'association professionnelle, qui peut prendre le nom et la forme de syndicat, est celle qui propose généralement le plus grand nombre de services à ses membres. Sur le plan de la communication, elle vise en particulier les pouvoirs publics, qu'elle peut d'autant mieux toucher que sa parole passe pour être légitime : les associations professionnelles peuvent devenir des instances représentatives des acteurs et qualifiées dans la défense de leurs intérêts. Le lobbying n'est néanmoins pas la seule corde à leur arc, puisque les associations professionnelles peuvent également jouer un rôle de premier plan dans l'organisation de foires et salons (d'où elles sont issues quelquefois), dans la diffusion et dans la promotion sous toutes leurs formes.

⁴⁸⁵ Association pour l'Écologie du Livre, « Le confinement n'a rien changé à nos problèmes », *ActualLitté*, 11 mai 2020.

Les associations territoriales

Parmi les collectifs visés dans cette catégorie, il convient de faire une place aux structures qui, sans nécessairement prendre un statut associatif, promeuvent la petite édition sur un territoire donné. Les démarches entreprises peuvent s'inscrire dans le cadre d'une politique du livre plus ou moins active en fonction des régions, mais prenant généralement soin de valoriser au mieux la production éditoriale dans une optique de diversité. Aux traditionnels atouts de la mutualisation s'ajoutent des aides matérielles prenant la forme de subventions. On peut ainsi penser au groupement Éditeurs en Haute-Normandie sous la houlette de l'Agence régionale du livre et la lecture, aux actions menées par l'Agence régionale du livre Paca (Provence Alpes Côte d'Azur) ou en Île-de-France, à l'origine depuis une dizaine d'années de catalogues consacrés à ses « éditeurs indépendants ». Ces structures jouent notamment un rôle important à l'occasion du Salon du Livre de Paris, où des stands régionaux permettent aux plus petites structures de se retrouver.

C'est aussi avec l'aide des pouvoirs publics que fonctionnent les principales associations professionnelles d'éditeurs en Belgique. Associations au pluriel plutôt qu'au singulier en raison des tensions qui ont conduit à la scission l'Association des Éditeurs belges (Adeb). Celle-ci, historiquement contrôlée par les éditeurs les plus puissants, s'est vue remise en cause de l'intérieur à la fin des années 1990 par un certain nombre d'éditeurs jugeant qu'elle faisait insuffisamment entendre leur voix dans les débats autour du prix unique du livre. En a résulté la création en 1999, au sein de l'Adeb, d'une section des éditeurs littéraires sous la présidence de l'éditrice Luce Wilquin. Celle-ci met en place cinq ans plus tard une Association des Éditeurs littéraires de Belgique (Edilib). Celle-ci interviendra sur divers fronts tels que la distribution en France, la visibilité dans la presse belge ou encore la présence dans les foires et salons. Suite au départ de ses principaux protagonistes (Labor, Luc Pire), suite à l'existence de formations concurrentes (en particulier les mouvements qui ont eu lieu autour du Off), Edilib s'éteint en 2008. La suite a été prise par Espace Livres et Création, aujourd'hui connue sous le nom de l'association des Éditeurs singuliers, qui continue à offrir une alternative à l'Adeb.

Les associations d'indépendants

Parmi les associations qui ont grandement représenté les intérêts de l'édition indépendante en France figurent L'Autre Livre, l'Alliance internationale des éditeurs indépendants et le Syndicat des éditeurs alternatifs. Toutes les trois ont été créées au cours du siècle, les deux premières au moment où le duel entre Hachette et le Groupe de la Cité avait atteint son paroxysme. Bien qu'elles soient liées à l'édition indépendante, elles présentent des particularités de trajectoire et de positionnement qui en font des instances bien distinctes.

Fondée en 2002, l'association L'Autre Livre est au départ une structure dont l'objectif était de proposer une alternative au Salon du Livre de Paris. Elle organise ainsi chaque année, depuis 2003, le Salon international de l'édition indépendante, plus connu sous le nom de Salon de L'Autre Livre. Les missions de l'association se sont très vite étendues, puisqu'en plus des rencontres et débats organisés pendant le salon, L'Autre Livre a milité entre autres en faveur du tarif préférentiel pour les envois de livre, a organisé des États généraux de l'édition indépendante et a publié un *Livre blanc sur l'édition indépendante* (2005). L'association est donc une des voix qui comptent dans le monde de l'édition indépendante, et sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre, mais elle ne constitue pas un syndicat à part entière.

L'Alliance internationale des éditeurs indépendants a été fondée la même année que L'Autre Livre, en 2002. Sa stratégie se porte sur le terrain de la coopération mondiale. Un de ses chevaux de bataille est la coédition solidaire, entre éditeurs des pays du Nord et du Sud. Comme L'Autre Livre, l'Alliance vise à améliorer la situation de l'édition indépendante, en dialogue avec les institutions officielles. En raison de son ancrage international, son interlocuteur privilégié est toutefois moins le CNL que l'Unesco, dont elle intègre les préceptes culturels et sous le patronage duquel elle organise, à travers le monde, les Assises internationales de l'édition indépendante. L'Alliance publie également différents ouvrages sous sa marque et une revue scientifique, *Bibliodiversity*, en collaboration étroite avec le monde académique spécialisé en sciences du livre.

La dernière association, le Syndicat des éditeurs alternatifs, est de création plus récente, en 2014. Des trois, elle est assurément celle qui se pose le plus contre le Syndicat national de l'édition, comme le laisse entendre son nom. Nom qui laisse aussi entendre une mise à distance volontaire de la notion d'indépendance, celle-ci étant jugée trop ambiguë. On serait tenté d'y voir un lointain descendant d'Autarcie Comix et du Festival Littératures Pirates, dans la mesure où certains de ses membres, (qui sont pour la plupart, mais de manière non exclusive, associés au monde de la bande dessinée) ont pris part aux événements. Mais le SEA dépasse le cadre de ces manifestations, à travers le recrutement notamment d'une nouvelle génération d'indépendants. En regard des associations précédentes, une de ses particularités réside dans l'importance accordée au statut d'auteur, qui a d'ailleurs fait du SEA un des grands défenseurs du Rapport Racine⁴⁸⁶. On peut sans doute y déceler une influence du genre même de la bande dessinée alternative, où de nombreux éditeurs sont dans le même temps auteurs, et par conséquent plus sensibles à la réalité du métier. Il est à noter enfin que le Syndicat des éditeurs alternatifs partage incontestablement des

⁴⁸⁶ Bruno Racine, *L'auteur et l'acte de création*, avec le concours de Noël Corbin et Céline Roux, Rapport au ministre de la culture Franck Riester, janvier 2020.

vues avec l'Association pour l'Écologie du Livre (2019), laquelle ne définit toutefois pas son action par rapport à une catégorie éditoriale.

L'Autre Livre, l'Alliance et le Syndicat des éditeurs alternatifs militent tous les trois en faveur de l'édition indépendante. Cela ne veut pas dire qu'une instance officielle telle que le Syndicat national de l'édition ne s'en préoccuperait pas. Que ce soit au travers de ses aides ou de ses services, le SNE déploie en effet bon nombre de dispositifs en faveur de l'édition indépendante. Il n'en reste pas moins que cette apparition de structures alternatives, venant comme appuyer le développement de l'édition indépendante, procède à la fois par opposition et spécialisation. Les problèmes abordés en leur sein ne se trouvent pas développés de la même manière au sein d'une structure où coexistent les petites structures et les plus grands groupes de l'édition française, dont les directions tendent à occuper les fonctions à responsabilité : depuis 2012, le président du SNE est Vincent Montagne (du groupe Média Participations), tandis que le vice-président est Antoine Gallimard.

L'existence des trois associations retenues est aussi l'expression d'une forme de concurrence au sein de l'édition indépendante, qui ne semble guère pouvoir être représentée par une seule instance. Sans être en opposition, ces associations visent des objectifs différents. Ces distinctions se retrouvent également dans les discours formulés par ces associations, et par conséquent dans la définition qu'elles proposent de l'édition indépendante. C'est à l'économie de ces définitions que nous allons nous consacrer dans le chapitre suivant, après avoir tenté de situer la « *petite édition* » dans l'histoire des discours sur l'édition.

Chapitre 5

La légitimation de l'édition indépendante dans l'ordre des discours

Les transformations des structures de la chaîne du livre enregistrées tant du côté de la rationalisation industrielle que d'un esprit de coopération chez les acteurs non engagés dans ce processus ne constituent pas le seul terreau favorable à l'émergence et à la légitimation d'un *mouvement indépendant*. Ces mutations ont donné lieu en effet à un grand nombre de discours qui ont joué un rôle décisif dans la longue institutionnalisation de l'édition indépendante.

Ces discours se divisent en deux grandes catégories en fonction de la nature de leur énonciateur, qu'il s'agisse des discours émanant des observateurs du monde de l'édition ou de ceux de ses acteurs. Ces ensembles constituent schématiquement deux champs discursifs distincts. S'ils recèlent quelquefois des témoignages inestimables sur la vie du livre et de l'édition, les discours des acteurs tiennent généralement lieu avant tout de *prise de position*. Quant aux discours des observateurs, parmi lesquels nous avons surtout retenu le discours *scientifique*, ils tendent en principe à respecter un triple impératif de description, d'analyse et d'interprétation, plus ou moins critique selon les cas, mais à l'écart de la profession.

Cette distinction ne se vérifie pas toujours dans les faits, tant sont nombreux les ponts jetés entre ces deux mondes. Les études scientifiques axées sur les grandes orientations du marché du livre contribuent en effet, au même titre que la presse généraliste ou spécialisée de type *Livres Hebdo*, à nourrir le discours des acteurs⁴⁸⁷. Certains de ces ouvrages prennent place au sein de collections s'adressant spécifiquement aux étudiants et aux professionnels, et dont la plus emblématique, la collection « Pratiques éditoriales » aux Éditions du Cercle de la Librairie, est dirigée

⁴⁸⁷ Si tous n'accordent pas une importance égale à ces travaux, un éditeur comme Thierry Discepolo en fait le commentaire à défaut de les apprécier : « L'histoire et la sociologie de l'édition sont bien entendu des disciplines enseignées à l'université. Et l'édition fait depuis longtemps l'objet de recherches et de publications. Mais les producteurs de ces études, pour l'essentiel soumises aux règles académiques, semblent parfois avoir sorti leur objet de la morgue, qui sera souvent restitué dans l'état où il a été trouvé. De plus, en exemple de profession établie et toujours un peu prétentieuse, donc propice aux projections fantasmatiques du petit-bourgeois semi-lettré, l'édition (surtout contemporaine) est de préférence analysée au travers de la monographie d'une maison et de son catalogue. Ce qui participe à entretenir la légende de la glorieuse contribution des serviteurs des lettres françaises que sont censés avoir été les "grands" éditeurs. Plus rares sont les études attachées aux aspects trivialement matériels du métier, pourtant garants des conditions concrètes de mise en circulation et de diffusion des livres et des idées » (Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, Marseille, Agone, 2011, pp. 12-13).

par Bertrand Legendre de l'Université Paris XIII⁴⁸⁸. Quand bien même ces travaux et manuels ne seraient pas lus par les professionnels, ils servent de socle théorique aux rapports commandités par les pouvoirs publics et contribuent de ce fait à orienter aussi bien la perception du milieu que les politiques du livre mises en œuvre, avec tout ce que cela suppose en termes de transformation de ses structures générales. À l'opposé d'une recherche scientifique qui ne se vivrait qu'en vase clos, ils agissent donc à la fois sur le *nomos* et les *conventions* du secteur. Les rapports officiels eux-mêmes sont pris en charge par des rédacteurs aux profils extrêmement divers, qu'il s'agisse de scientifiques à part entière, de fonctionnaires, de consultants, de professionnels de la chaîne du livre, d'écrivains. À cela s'ajoute le fait que certains chercheurs peuvent occuper des fonctions dans l'édition⁴⁸⁹ ou y mener des activités de nature politique au sein d'associations⁴⁹⁰. Sans compter tout ce que les médias et les institutions de la vie du livre (foires et salons, rencontres) représentent en termes de points de contact entre les mondes de la recherche et de la pratique : en tant que secteur économique et culturel faisant régulièrement l'objet de débats, il entre fréquemment dans les attributions des chercheurs en métiers de l'édition d'endosser le rôle d'expert invité afin de livrer leur point de vue sur l'état du marché ou sur l'avenir du livre.

À l'inverse, les publications et déclarations des éditeurs les plus prolixes ou écoutées circulent dans le monde scientifique. Si le premier réflexe consiste à ne pas prendre pour argent comptant la parole des acteurs – la plupart des autobiographies d'éditeurs fournissent malgré elles la meilleure publicité en faveur du développement de l'histoire du livre –, certains d'entre eux se sont pourtant trouvés adoubés par la recherche scientifique. Tel est par exemple le cas d'André Schiffrin dont certains articles ont eu les honneurs de revues et ouvrages collectifs de premier ordre. Il n'est pas rare non plus de voir des professionnels du livre être invités dans le cadre de colloques et de journées d'étude. Non qu'ils fourniraient uniquement la

⁴⁸⁸ Des liens privilégiés avec le monde des bibliothèques y sont également tissés, dans un créneau que les Presses de l'Enssib occupent également. Ces dernières bénéficient d'une visibilité moins grande que les éditions du Cercle de la Librairie qui appartiennent à Electre et font l'objet à ce titre de publicités dans le magazine *Livres Hebdo*.

⁴⁸⁹ Un point sur lequel Jean-Yves Mollier se montre particulièrement intransigeant et à la lumière duquel il juge le degré d'*indépendance* [sic] du chercheur : « Fréquentant les archives des maisons d'édition depuis plus de vingt-cinq ans et entretenant avec leur personnel, des magasiniers aux PDG, des liens plus ou moins forts selon les cas, mais ayant toujours refusé d'y exercer la moindre fonction, y compris celle de directeur de collection, afin de préserver notre indépendance, nous avons le sentiment d'une dette envers cet univers qui change et disparaît sous nos yeux » (Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008, p. 14).

⁴⁹⁰ Ainsi par exemple de Luc Pinhas, docteur en Sciences de la Communication et Maître de conférences à l'Université Paris 13, qui assure la fonction de Vice-Président de l'Alliance internationale des éditeurs indépendants depuis 2011.

matière vivante d'un objet soumis au regard du chercheur, mais qu'ils sont porteurs d'un discours spécifique.

Nous n'avons pas pour ambition d'abolir les frontières entre deux types de discours qui ont chacun leurs particularités. Nous veillons d'ailleurs à bien distinguer ce qui relève du discours scientifique et de celui des acteurs, voire du discours journalistique qui a aussi joué son rôle dans le processus décrit. Non seulement les logiques qui régissent la formation de ces discours, mais aussi les enjeux pour leur énonciateur dépendent du champ discursif dans lequel ils s'inscrivent. En revanche, nous croyons devoir prêter la plus grande attention au fait que les fondements politiques et linguistiques de l'*indépendance éditoriale* passant par des discours ne peuvent être limités à tel ou tel champ discursif, mais s'inscrivent au contraire dans un univers au sein duquel ces différents champs se nourrissent mutuellement et entrent en interaction. Cette prise en considération globale est rendue d'autant plus nécessaire face à l'objet qui nous occupe que les discours d'acteurs ont régulièrement prêté à la théorie, tandis que les discours scientifiques, singulièrement depuis la fin du siècle, ont versé dans la prise de position.

Concernant les fonctions que ces discours ont rempli dans le cadre de l'institutionnalisation de l'indépendance, celles-ci ont été amenées à suivre ce degré de reconnaissance lui-même. L'effet plus ou moins recherché de ces discours a principalement été de diffuser une vision de la sphère éditoriale comme un espace traversé un ensemble de bonnes et de mauvaises pratiques. D'un auteur à l'autre, la frontière entre un régime de pureté et un régime de l'impur a connu des inflexions, nuances d'autant plus prévisibles que les discours se sont adaptés aux transformations du secteur. De la sorte, l'objet de toutes les craintes, ce qu'il faut redouter par-dessus tout dans l'industrie du livre présente et à venir, varie non seulement au gré des théories des uns et des autres, mais aussi des états successifs de la chaîne du livre par rapport à laquelle elles s'expriment et se positionnent.

En dépit de ces variations, les discours d'escorte les plus légitimes sur le monde du livre et de l'édition, qui nous semblent en constituer la version critique officielle, se révèlent hautement favorables à un ou des types d'édition qui, même à des époques où l'on ne parle pas encore d'édition indépendante de façon systématique, partagent un grand nombre de traits avec elle. Notre hypothèse est donc que la longue tradition critique observée depuis 1945 a préparé le socle sur lequel viendra se poser l'édition indépendante. Pour qu'elle le puisse, encore fallait-il que le terme s'impose. C'est là l'autre tendance de fond des discours critiques qui, au fil des décennies, ont incorporé la notion d'*indépendance* à leur bagage théorique. Cette intégration ne s'est pas faite en un seul coup, comme on le verra. Non seulement parce que la notion est entrée en concurrence avec d'autres notions en circulation ou construites, mais aussi parce que l'indépendance s'avère d'un usage complexe en raison de sa grande polysémie.

Il existe entre le partage évaluatif des pratiques d'édition et l'introduction de la notion un point d'intersection majeur pour l'institutionnalisation de l'édition indépendante. La pleine reconnaissance de l'indépendance survient au moment où l'édition indépendante se met à occuper la case des bonnes pratiques d'édition dans les discours, ce qui se donne de plus en plus à lire dans les années 1990. Sans renoncer à ces deux fonctions remplies jusqu'alors et qui continueront à faire l'objet de réactivations, les discours sur l'édition entrent dans une nouvelle phase au cours des années 2000. Un important travail de *définition* se met alors en place, dont le rôle est cette fois plus ambivalent du point de vue de l'essor d'un mouvement indépendant. D'un côté, l'effort de définition témoigne d'une prise en considération réelle de la notion que d'aucuns verraient bien se muer en concept, ce qui participe encore un peu plus à sa reconnaissance. Il fait de l'autre apparaître au grand jour les limites de la notion d'*indépendance* (ses failles conceptuelles), ainsi que les lignes de fracture qu'elle suscite d'un discours à l'autre. Ce moment met ainsi en lumière une certaine forme de pluralité de l'indépendance en voie d'institutionnalisation, qui débouchera sur un ensemble de luttes pour sa définition.

1. Origines de la conception dualiste du monde de l'édition

Un trait récurrent du discours sur l'édition réside dans le partage opéré entre bons et mauvais livres, bons et mauvais éditeurs, tout se passant comme si la description ne pouvait faire l'économie d'une démarche évaluative. À la figure de l'analyste vient s'ajouter celle du critique, acquis dans la plupart des cas à la cause de la sphère de production restreinte. La question n'est pas tant de savoir si le parti pris en faveur de l'édition lettrée ou de l'édition indépendante est juste ou fondé, mais de se demander quels en sont les effets. Dans le cas qui nous occupe, il est incontestable que la sympathie du monde de la recherche, son sens de l'engagement et parfois du devoir envers l'édition la plus exigeante a joué un rôle dans la diffusion d'une image favorable de l'édition indépendante. Il apparaît toutefois que ce dualisme a mis du temps à se construire sur un plan théorique.

1.1. Diderot et la péréquation

Le concept de *péréquation* fait partie des fondamentaux de l'économie du livre. Dans son acception la plus neutre, la péréquation pose l'existence d'une particularité au sein du monde du livre, bien qu'elle ne lui soit pas propre, voulant que la réussite de quelques projets éditoriaux permet de compenser les pertes occasionnées par les autres. On peut y voir une conséquence directe de ce que l'édition est une industrie de prototypes au succès incertain.

À côté de cette analyse assez prosaïque des choses, la péréquation se trouve régulièrement investie d'une mission qui excède le terrain économique, en lui ajoutant une double perspective temporelle et qualitative. L'exemple le plus fréquemment mobilisé dans cette optique est celui de la lente révélation de Samuel Beckett aux éditions Minuit. Son succès tardif serait l'illustration du point culminant du métier d'éditeur, consistant à laisser aux ouvrages « difficiles », au sens de qualité supérieure, le temps de s'imposer. Le cas de Beckett rabattu sur le principe de la péréquation sert à démontrer que cette dernière peut s'avérer une stratégie payante, dans la mesure elle permet non seulement d'assurer des revenus durables à l'éditeur pariant sur un auteur méconnu, mais aussi de faire émerger un talent que l'édition de l'immédiateté ne permettrait pas. Bien qu'il n'y soit pas fait mention de Beckett, on trouve un raisonnement de cet ordre dans les entretiens avec Éric Vigne, directeur de la collection « NRF Essais », parus chez Klincksieck en 2008 :

Or la péréquation traditionnelle qui fut au fondement de l'édition veut que les succès du jour, les ouvrages qui tels ceux de Georges Ohnet furent les meilleures ventes d'une époque avant d'être, à la nôtre, les pires oublis de la postérité, financent *chez le même éditeur* les ventes lentes d'ouvrages plus discrets en leurs commencements que les autres.⁴⁹¹

Lorsque la péréquation se trouve utilisée en ces termes, il n'est pas rare que ce soit pour être associée à un recul. On ne parle ainsi bien souvent de péréquation que dans la perspective de dénoncer une perte du principe de péréquation dans le monde de l'édition. Dans les autres cas, elle sert au minimum de point de comparaison entre les éditeurs qui s'y tiennent et les autres, ce qui revient à établir une ligne de partage entre deux types d'éditeurs. La péréquation procède donc par dualisme à plusieurs niveaux. Non seulement entre de bons livres à rotation lente et de moins bons livres à vente rapide, mais aussi entre de bons éditeurs fidèles à la tradition du métier (Vigne parle de « fondement de l'édition ») et de moins bons éditeurs ayant renoncé à ses valeurs. Ces partages donnent lieu à un troisième dualisme, à l'échelle de l'industrie éditoriale dans son ensemble. Cette nouvelle opposition se situe cette fois au niveau des catalogues, la production éditoriale se répartissant entre de bons et de mauvais catalogues. On en trouve une description dans la suite des réponses formulées par Éric Vigne :

La péréquation s'effectuait au sein d'un catalogue unique, permettant à tous les types d'ouvrages de bénéficier des mêmes circuits économiques et de distribution. Dès lors que, comme on en observe aujourd'hui le commencement, la péréquation n'opère plus au sein des productions d'une même maison mais distingue les maisons selon leurs types de production, elle devient une division du travail, avec

⁴⁹¹ Éric Vigne, *Le Livre et l'Éditeur*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2008, p. 87.

ces producteurs de littérature marchandisée et les petits ghettos dorés de littérature savante ou expérimentale.⁴⁹²

Si ce genre de lecture n'a rien de surprenant de la part d'acteurs éditoriaux, étant donné qu'il peut servir lui-même à se démarquer, il est intéressant de constater que l'extension la plus large donnée à la péréquation, le troisième niveau que nous venons d'énoncer, apparaît aussi sous la plume d'observateurs attentifs du monde de l'édition. Parmi ceux-ci, le statisticien-économiste François Rouet, qui considère lui aussi que la péréquation est aujourd'hui remise en cause. Ce fléchissement aboutit selon lui à un découplage, ou double secteur, manifesté par l'émergence d'une « faille sismique par endroits visible, ailleurs imperceptible⁴⁹³ ». On verrait donc se constituer, selon cette hypothèse, un marché du livre à deux vitesses, où les risques ne seraient plus pris que par une partie de ses acteurs.

Sans chercher à remettre fondamentalement en cause ces conclusions, qui ne semblent d'ailleurs que peu contestables si l'on accepte de les considérer comme un fait éminemment tendanciel (et non absolu), il nous paraît essentiel de garder à l'esprit qu'elles constituent un dévoiement de la notion de péréquation. Comme on l'a dit précédemment, la dimension culturelle de celle-ci n'est nullement obligatoire. En l'imposant, les tenants de cette forme de péréquation tendent à y faire entrer des préoccupations d'ordre symbolique qui peuvent certes s'avérer payantes sur le long terme, mais qui ne tiennent pas compte du fait qu'un fonds durable ne se compose pas juste de titres dont la confidentialité des débuts n'aurait d'égal que l'héroïsme de leurs éditeurs. Ce dévoiement revêt une autre dimension si l'on prend en considération le fait que la péréquation au sens vertueux du terme passe dans les discours pour avoir été conceptualisée par Diderot dans sa *Lettre sur le commerce de la librairie* (1763). Une partie des représentations manichéennes de la chaîne du livre trouvent en effet en la personne de Diderot un argument d'autorité aussi lointain qu'inattendu. Or cette référence à la plus célèbre dichotomie de l'histoire du livre n'est pas pleinement justifiée. Le problème de cette analyse est qu'elle tend à faire de Diderot un précurseur de l'exception culturelle, alors que son propos ne s'inscrit pas dans une évaluation de la production.

Si la *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot est entrée dans l'histoire du livre, c'est qu'elle constitue un des premiers témoignages construits sur la spécificité de l'économie alors naissante du livre au sens moderne. Diderot y établit sa fameuse

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ François Rouet, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, *op. cit.*, p. 413.

distinction du commerce de livres avec une « manufacture d'étoffe⁴⁹⁴ ». À la différence de cette dernière, où la dévaluation des biens produits reste maîtrisée, le livre peut perdre toute sa valeur avec le temps :

Une bétise que je vois commettre sans cesse à ceux qui se laissent mener par des maximes générales, c'est d'appliquer les principes d'une manufacture d'étoffe à l'édition d'un livre. Ils raisonnent comme si le libraire pouvait ne fabriquer qu'à proportion de son débit et qu'il n'eût de risques à courir que la bizarrerie du goût et le caprice de la mode ; ils oublient ou ignorent ce qui pourrait bien être au moins, qu'il serait impossible de débiter un ouvrage à un prix raisonnable sans le tirer à un certain nombre. Ce qui reste d'une étoffe surannée dans les magasins de soierie a quelque valeur. Ce qui reste d'un mauvais ouvrage dans un magasin de librairie n'en a nulle.⁴⁹⁵

Ces dernières phrases, qui sont d'une grande clairvoyance sur l'économie des biens symboliques, sont assurément celles qui tendent le plus à légitimer les développements contemporains sur la péréquation. Or le principe de péréquation dont parle Diderot sans jamais le nommer comme tel s'avère bien plus pragmatique. La péréquation est l'équilibrage des risques éditoriaux entre les livres d'un même *fonds*, dont il décrit la dynamique en ces termes :

Un fonds de librairie est donc la possession d'un nombre plus ou moins considérable de livres propres à différents états de la société, et assorti de manière que la vente sûre mais lente des uns, compensée avec avantage par la vente aussi sûre mais plus rapide des autres, favorise l'accroissement de la première possession⁴⁹⁶.

Un indice qui nous éloigne d'emblée des interprétations contemporaines se situe dans la phrase suivante : « Lorsqu'un fonds ne remplit pas toutes ces conditions, il est ruineux.⁴⁹⁷ » La péréquation est prioritairement un facteur de survie de l'entreprise et non un moteur de diversité culturelle. Si l'écosystème du livre est dit menacé par Diderot, c'est avant tout parce que des contrefacteurs s'empressent de dupliquer des ouvrages de vente lente dont les bénéfices échappent dès lors, pour partie, aux imprimeurs qui en avaient financé la réalisation initiale. Le problème est donc celui d'une absence de retour sur investissement : « Un commerçant n'est-il pas assez grevé par l'oisiveté de ses fonds qui restent en piles dans un magasin, sans que la concurrence d'un contrefacteur condamne ces piles à l'immobilité ou à la

⁴⁹⁴ Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie [des livres]*. *Lettre historique et politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie, son état ancien et actuel, ses règlements, ses privilèges, les permissions tacites, les censeurs, les colporteurs, le passage des ponts et autres objets relatifs à la police littéraire*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2012 [1763], p. 41.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

rame ?⁴⁹⁸ » C'est pour lutter contre ce manque à gagner que Diderot en vient d'ailleurs à proposer un renforcement du système des privilèges, principe de contrôle étatique jusqu'alors limité dans le temps et non systématique, et milite de ce fait pour une protection juridique accrue des producteurs (l'imprimeur qui édite et en amont, l'auteur) qui en fait un moment clé du « combat du droit d'auteur »⁴⁹⁹.

Le principal écart observé dans les représentations ultérieures réside à la fois dans la définition et dans les rapports de ces deux types de produits que sont les ouvrages à vente lente et les ouvrages à vente rapide. On observe ainsi que la notion de risque commercial, qui apparaîtra dans les représentations artistes du monde du livre, n'est jamais présenté par Diderot comme un horizon possible des imprimeurs du XVIII^e siècle : les comportements restent soumis à l'idée de vente « sûre », y compris dans le cas de la rotation lente (« la vente sûre mais lente des uns »). Le principal intérêt des imprimeurs de l'époque, leur gage de viabilité, se situait dans le succès : « le débit de ceux qui réussirent et la vente courante des livres nécessaires et journaliers compensèrent sa perte par des rentrées continues, et ce fut la ressource toujours présente de ces rentrées qui inspira l'idée de se faire un fonds⁵⁰⁰. » Ce n'est d'ailleurs qu'attirés par l'appât du gain et « encouragé[s] par quelques hommes éclairés⁵⁰¹ » que ces imprimeurs se tournent vers les ouvrages à rotation lente. Pour les tenants de la péréquation moderne au contraire, les réussites immédiates permettront certes de financer les projets de longue vie, mais leur raison d'être se bornera dans les discours à cette seule fonction. De Diderot à ses successeurs, c'est tout le jeu de la dénégation de l'économie qui se met en marche, à la faveur de la constitution d'un champ éditorial au sein duquel s'opposeront des éditeurs à profil industriel et des éditeurs à caractère artiste. Ces rapports de forces viendront influencer à leur tour les discours tenus de l'intérieur et de l'extérieur sur le monde du livre, mais les croyances dont ils seront porteurs sont au mieux contenues en germe dans la *Lettre sur le commerce de la librairie*.

1.2. Les travaux pionniers de Robert Escarpit

Ayant mis en évidence les présupposés au cœur de la péréquation symbolique au sens moderne, puis tenté de montrer en quoi la *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot n'en est qu'un modèle historique très imparfait, nous voudrions poursuivre l'analyse du côté des premiers grands chantiers théoriques qui ont été consacrés à la production du livre. Ceux-ci sont le fait de la sociologie de la littérature

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁹⁹ Jan Baetens, *Le Combat du droit d'auteur*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2001.

⁵⁰⁰ Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie [des livres]*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

qui, dans une perspective de désacralisation, ont porté leur attention dès les années 1950 sur les contextes de l'activité littéraire. Ils ont vu le jour autour de la figure de Robert Escarpit, principal représentant de l'École de Bordeaux, dont les travaux témoignent déjà d'une vision dualiste de l'édition, mais qui ne partage encore que peu de traits avec celle qui s'épanouira dès les années 1970 et surtout 1980. L'auteur de l'ouvrage fondateur *Sociologie de la littérature* (« Que sais-je ? », 1958), aux commandes également du collectif *Le littéraire et le social* (1970), pose ainsi déjà dans *La Révolution du livre* (1965) une série de couples oppositionnels dans lesquels il perçoit un « dilemme de l'édition » : contraste entre *livres de choc* et *livres de fond* d'une part, entre *édition programmée* et *édition non programmée* d'autre part, qui font preuve d'une réelle originalité en regard des travaux ultérieurs. Cette originalité ne tient pas forcément à un esprit plus aiguisé de leur auteur, mais au fait que le marché du livre des années 1950 et 1960 n'est pas encore soumis aux puissants antagonismes qui seront les siens deux ou trois décennies plus tard.

Édition programmée vs édition non programmée

Si l'opposition établie entre livres de choc et de fonds renvoie à la distinction classique entre les livres à rotation rapide et à rotation lente, la seconde, entre édition programmée et non programmée, repose quant à elle sur une approche étymologique des termes d'*édition* (éditer, du latin *edere*, « mettre au monde, accoucher ») et de *publication* (publier, du latin *publicare*, « exposer sur la place publique à la disposition des passants anonymes »). Les générations suivantes, plus enclines à se calquer sur l'usage anglo-saxon (*editor/publisher*) en dehors de toute considération étymologique, prendront l'habitude de hiérarchiser ces termes en y glissant des jugements de valeur : l'éditeur « *publisher* » d'un côté, étranger aux textes, disqualifié au profit de l'éditeur « *editor* » de l'autre, plus conforme à la figure de l'éditeur romantique. Distinction que bon nombre d'éditeurs reprendront de manière à faire valoir qu'ils ne sont pas de simples *publishers*.

Rien de tel chez Escarpit s'attachant au contraire à prendre au sérieux la fonction de publication : « L'édition est dirigée vers l'œuvre, la publication est dirigée vers le lecteur inconnu⁵⁰² », écrit-il avec beaucoup d'enthousiasme pour la seconde fonction. Le véritable *dilemme* de l'édition ne se situe donc pas dans le fait de savoir si les éditeurs passent assez de temps dans les textes, mais comment se trouve investie la conception commerciale d'un livre sur la palette des options de publication disponibles. Escarpit distingue pour ce faire deux modes d'édition envisagés du point de vue de la publication : l'édition programmée (souscription, édition en

⁵⁰² Robert Escarpit, *La Révolution du livre*, Paris, Unesco / PUF, 1965, p. 125.

club, tout ce qui se conçoit en fonction d'un public préalablement acquis) et l'édition non programmée (l'édition de la qualité et de tous les échanges, qui s'expose le plus au phénomène de sélection naturelle)⁵⁰³. Cette opposition n'est pas neutre. Il y a dans le choix de tel ou tel type de programmation quelque chose qui relève en effet du *devoir* de l'éditeur :

[...] si, fuyant le risque, l'éditeur tente de programmer outre mesure et, en particulier, répugne à pousser le livre hors des frontières de son public initial par des réimpressions audacieuses et par une promotion des ventes énergique, il fait vivre son entreprise, certes, mais il oublie que son devoir et son intérêt sont aussi, d'une part, de donner sa chance à l'écrivain inconnu, d'autre part, d'assurer sa rentabilité à l'écrivain consacré. Il court le danger, pour peu que les autres éditeurs aient la même attitude, de voir disparaître cette agitation, cette inquiétude intellectuelles qui sont le climat du fait littéraire et sans lesquelles le livre perd son support social vivant, devient objet de consommation comme les autres, comme ceux, dirait Diderot, qu'on fabrique dans les manufactures. Il court le danger, en fait, de voir disparaître son métier.⁵⁰⁴

Ainsi, Robert Escarpit n'échappe pas tout à fait à la moralisation du secteur et au complexe de Cassandre qui l'entoure. Cette pensée élaborée dans un environnement intellectuel encore relativement préservé de l'obsession des groupes se signale toutefois par sa nuance et sa singularité. Nuance dans la mesure où Escarpit ne tarde pas à décrire les failles d'une édition qui prendrait trop souvent le parti de la non-programmation, publiant à tout-va, par « grands coups de filet » – un « massacre » pour les auteurs en raison d'un taux de péréquation qui se hisserait à huit ou neuf échecs pour une ou deux réussites⁵⁰⁵. Singularité dans la mesure où l'évaluation du monde éditorial repose sur un système d'opposition très éloigné des dualismes de l'artisan et de l'industriel, du pur et de l'impur, du lettré et du commercial qui feront florès par ailleurs.

Le livre comme objet de communication

Cette spécificité tient assurément à la position occupée de Robert Escarpit dans le champ intellectuel de son époque. Pour commencer, l'auteur considère la

⁵⁰³ Entre les deux, Robert Escarpit réserve une place à l'édition *semi-programmée* (livres scolaires, littérature de genre comme la science-fiction et le roman policier articulés alors à des fanzines permettant de se faire une idée précise des goûts prévalant au sein de ces « sous-cultures ») reposant sur un public captif mais non soumis à un système de prévente.

⁵⁰⁴ Robert Escarpit, *La Révolution du livre*, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 128.

littérature en tant que fait de communication, dont le médium est le livre⁵⁰⁶. Sa définition du livre est portée par une foi en des potentialités de diffusion d'un support que l'on serait presque tenté de qualifier de multimédia, dans le grand intertexte des intertextes :

Parce que sous un faible volume il possède un contenu intellectuel et formel de haute densité, parce qu'il passe aisément de main en main, parce qu'il peut être copié et multiplié à volonté, le livre est l'instrument le plus simple qui, à partir d'un point donné, soit capable de libérer toute une goule de sons, d'images, de sentiments, d'idées, d'éléments d'information en leur ouvrant les portes du temps et de l'espace, puis, joint à d'autres livres, de reconcentrer ces données diffuses vers une multitude d'autres points épars à travers les siècles et les continents en une infinité de combinaisons toutes différentes les unes des autres.⁵⁰⁷

Considérant le livre comme un « vecteur », son approche de l'édition est largement tributaire d'une idée de performance qui résulte de la rencontre entre la diffusion et la consommation. Escarpit regarde avec méfiance voire avec une certaine hostilité les effets de sérail et de snobisme en tant qu'ils peuvent auréoler le livre d'une sacralité écrasante (élitisme, racisme de classe) ou entraver la libre circulation des livres et des idées, comme l'attestent aussi bien pour lui l'importance de la responsabilité de l'éditeur vis-à-vis de la rentabilité de l'écrivain consacré (*cf. supra*, il n'y a pas chez lui de rejet du succès) que sa déploration de la posture « *smugness* » des éditions Penguin⁵⁰⁸ : le livre de diffusion de masse, regrette-t-il, « distribue en quelque sorte autoritairement aux masses des œuvres suscitées par des groupes sociaux restreints et conçues pour eux⁵⁰⁹ ». Contemporain enfin de l'essor du livre de poche dans lequel il place beaucoup d'espoirs, au même titre d'ailleurs que dans le développement des médias de masse, Escarpit voit néanmoins dans l'avènement de la société des loisirs une chance de voir se dissiper les origines élitistes du livre grâce au développement de l'industrie de la communication :

⁵⁰⁶ Voir la section qu'il consacre à « La littérature en tant que communication » dans R. Escarpit, « Le littéraire et le social », dans *Le Littéraire et le Social* (R. Escarpit dir.), Paris, Flammarion, « Champs », 1970, pp. 18-29.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁰⁸ Comme rappelé dans *La Révolution du livre*, les éditions Penguin n'avaient pas vocation à l'origine à se poser comme éditeur de masse. Le succès faisant son chemin, Robert Escarpit regrette que le catalogue 1964 de la maison cherche toujours à se distancier, avec un certain snobisme, du succès populaire dont il fait l'objet : « Non qu'il s'agisse d'une production pour les masses. Onze millions de Penguin vendus dans le Royaume-Uni en une année ne représentent jamais qu'un Penguin acheté par un Anglais sur cinq. Les Penguin sont faits pour une minorité (relativement élevée) qui est une minorité d'élite ! » (cité dans *La Révolution du livre, op. cit.*, p. 27).

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

S'il existe une solution au problème, c'est peut-être l'édition de masse qui est susceptible de nous l'apporter. Cette édition ne peut se contenter d'aires de diffusion trop étroites. Ses gros tirages exigent qu'elle fasse éclater le cadre des frontières linguistiques et ses investissements élevés lui donnent les moyens de le faire. Chacune à sa manière l'Europe continentale et l'Asie peuvent trouver dans un ou plusieurs « marchés communs » de la traduction un remède contre leur babélisme.⁵¹⁰

Il y a chez lui le rêve d'une « authentique lecture populaire » dont Laurence Van Nuijs souligne à juste titre les « allures utopiques »⁵¹¹. Comme il s'en exprimera dans *Le Livre, hier, aujourd'hui, demain*, actant le passage de la notion de *culture* (« qui renvoyait jadis à l'élite ») à celle de *culture populaire* : « Le livre est devenu l'outil décisif de cette transformation, qui permet aux masses de faire irruption dans le domaine de la pensée⁵¹² ».

Cette visée fait-elle de Robert Escarpit un défenseur de l'édition industrielle et un pourfendeur de l'édition lettrée au nom de la promotion de la lecture populaire ? Il est un fait certain que la *consommation* l'emporte encore chez lui sur la notion de *diversité culturelle*, une hiérarchie qui tendra à s'inverser par la suite. Sa vision des choses n'en reste pas moins difficile à enfermer dans un cadre défini. Militant de gauche convaincu, Escarpit semble avoir élaboré une lecture du phénomène éditorial bien distincte de celle de Gabriel Enkiri, qui était centrée dans une perspective syndicaliste et anticapitaliste sur les stratégies monopolistiques de Hachette⁵¹³. Dans le même temps, la primauté qu'il accorde à la lecture populaire ne le fait jamais verser dans le populisme d'un André Gouillou, responsable des relations publiques de la Fnac, dont *Le Book Business ou l'édition française contre la lecture populaire* (1975) apparaît aujourd'hui encore comme l'un des plus virulents textes contre l'institution traditionnelle du livre⁵¹⁴. Sa confiance à l'égard des valeurs historiques de la chaîne

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁵¹¹ Laurence Van Nuijs, « La sociologie de la littérature selon Escarpit. Structure, évolution et ambiguïtés d'un programme de recherche », *Poétique*, 149/1, 2007, pp. 107-127.

⁵¹² « Entretien avec Robert Escarpit », dans *Le Livre, hier, aujourd'hui, demain*, Paris, Robert Laffont, « Bibliothèque Laffont des Grands Thèmes », 1975, p. 77.

⁵¹³ Gabriel Enkiri, *Hachette la pieuvre. Témoignage d'un militant CFDT*, Paris, Éditions Gît-le-Cœur, 1972.

⁵¹⁴ André Gouillou, *Le Book Business ou l'édition française contre la lecture populaire*, Paris, Tema-éditions, coll. « Temascope », 1975. Dans ce pamphlet qui est également un manifeste d'entreprise, l'auteur défend de manière assez prévisible les vues de la Fnac impliquée depuis peu dans le monde du livre. Nombreuses citations à l'appui, André Gouillou en appelle à « délivrer le livre » du joug de l'édition traditionnelle. Le passéisme de cette dernière, son protectionnisme, ses compromissions y passent pour être responsables d'un grand nombre de maux de la consommation de livres en France. Rappelons que Jérôme Lindon a livré en quelque sorte une réponse au libéralisme de Gouillou, sur fond de guerre du prix du livre en France, dans une petite plaquette engagée publiée à son enseigne : Jérôme Lindon, *La Fnac et les livres*,

du livre est forte. Tout en déplorant une fois de plus que la librairie traditionnelle ne soit accessible qu'à un public trié sur le volet, Escarpit ne croit ainsi guère aux « magasins à succursales multiples » et aux « *drugstores* » : la solution ne pourra venir que d'une librairie réformée, et non de la grande distribution⁵¹⁵. De même, comme André Schiffrin plus tard, il s'inquiétera de percevoir des mutations des pratiques aux États-Unis, « où le *big business* a fait irruption dans l'industrie du livre au cours des dernières années, avec ses énormes capitaux et ses méthodes intensives⁵¹⁶ », avec tout ce que cette évolution peut avoir d'alarmant pour la France.

2. Indépendance et industries culturelles : un tournant conceptuel

À considérer les études scientifiques et rapports d'expertise consacrés au monde de l'édition, l'application de la notion d'*indépendance* pour qualifier un sous-groupe d'éditeurs est encore loin d'être systématique à la charnière des années 1970 et 1980. Non que le terme échappe au lexique des chercheurs et des rapporteurs – en 1970 déjà, Olivier Burgelin, spécialiste de la culture de masse à l'École Pratique des Hautes Études) et associé à la revue *Communications*, explique que l'on trouve, en France, « des centaines de petits éditeurs indépendants, ou de petits producteurs de films ou de disques⁵¹⁷ » –, mais plutôt qu'il cohabite avec diverses appellations auxquelles il ne semble pas devoir être préféré. Précisons toutefois d'emblée ici, pour éviter toute projection erronée sur la suite de notre parcours, que l'inscription de la notion au sein du discours scientifique – le moment où il deviendra une problématique en soi – ira de pair avec une remise en question des fondements de la notion, autant par prudence interprétative que difficulté théorique, de sorte que *l'indépendance* ne sera pas érigée en certitude. Mais la notion sera suffisamment prise au sérieux pour être, à côté certes de rejets, au cœur de tentatives de définition qui contribueront à asseoir *l'indépendance* dans les discours.

Les origines de la notion d'*indépendance* dans le champ des études consacrées au monde du livre sont comptables d'un faisceau de contextes discursifs. C'est à la multiplicité de ces contextes que les chercheurs ont pu puiser en fonction de leur discipline et de leur sensibilité idéologique : *a)* le champ des études économiques et industrielles, autour des rapports marchands de concurrence et de domination (monopole, duopole, oligopole) ; *b)* le champ des études en Sciences de l'information

Intervention dans le cadre de la rencontre « Perspectives du livre et de la distribution », 9 novembre 1978, Paris, Édition de Minuit, 1978.

⁵¹⁵ Robert Escarpit, *La Révolution du livre*, *op. cit.*, pp. 138-143.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁵¹⁷ Olivier Burgelin, *La Communication de masse*, Paris, S.G.P.P., 1970, p. 43.

et de la communication (SIC) développées après-guerre, mais véritablement actives sur le terrain des industries culturelles à partir des années 1970 ; *c*) le discours politique, intégrant la question de l'*indépendance éditoriale* à son programme culturel et lui réservant un sort qui dépendra de la position occupée sur l'échiquier par son énonciateur ; *d*) le discours des acteurs. On ne saurait établir de hiérarchie globale entre ces mondes, tant ils ont imprégné de manière très synchronique le travail de chercheurs eux-mêmes amenés à repenser les notions utiles à la caractérisation du secteur. Il n'en reste pas moins que certains travaux ont une dette plus forte que d'autres à l'égard de disciplines et systèmes explicatifs.

2.1. Bénédicte Reynaud-Cressent : la théorie de l'oligopole

Un tournant conceptuel majeur dans les représentations de l'industrie du livre est lié à l'introduction, dans le champ des sciences du livre, de méthodes et de concepts issus des sciences économiques. Parmi les travaux qui ont œuvré en ce sens figurent la thèse et l'article paru dans la *Revue d'économie industrielle* (1982) de l'économiste Bénédicte Reynaud-Cressent, alors attachée de recherche au CNRS où elle poursuivra sa carrière⁵¹⁸. L'histoire officielle associe aujourd'hui son nom à l'application, au monde éditorial, du concept d'*oligopole à frange* comme traduction de l'*inverted umbrella* du Prix Nobel d'Économie de 1982 George Joseph Stigler. Jean-Yves Mollier présente ainsi l'articulation des travaux de Stigler et de Reynaud-Cressent, et donc la contribution de cette dernière à la recherche éditoriale :

Prix Nobel d'économie en 1982, l'Américain George Joseph Stigler définissait alors la structure du marché du livre dans les pays les plus évolués comme celle d'un « oligopole à frange ». Par cette image qui semble, dans sa traduction en français de l'*Inverted Umbrella*, vouloir esthétiser les rapports de domination économique, le chef de file de l'économie de la régulation entendait justifier le phénomène dérangent de l'oligopole qui caractérise un marché de concurrence imparfaite. À sa suite, Bénédicte Reynaud devait appliquer son observation au marché français de l'édition.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Bénédicte Reynaud-Cressent, *L'Évolution de la structure de la branche édition de livres en France*, thèse de troisième cycle, Paris, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2 volumes, 1982, ainsi que « La dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche édition de livres en France », *Revue d'économie industrielle*, n° 22, 1982, pp. 61-71.

⁵¹⁹ J.-Y. Mollier, « Les stratégies des groupes de communication à l'orée du XXI^e siècle », dans *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (G. Sapiro dir.), *op. cit.*, p. 27.

Origines du concept

Ce résumé n'est qu'en partie exact. Ce qui est sûr, c'est que Bénédicte Reynaud-Cressent est en effet la première à avoir mis aussi rigoureusement le concept d'*oligopole à frange concurrentielle* à l'épreuve de l'industrie éditoriale. En revanche, ce concept n'a pas du tout attendu Stigler pour se déployer dans les théories économiques. Plus fondamentalement, il ne s'agit nullement d'une traduction de l'expression *inverted umbrella*, qui coexiste dans le monde anglo-saxon avec la notion d'*oligopoly with a competitive fringe* (le fameux oligopole à frange concurrentielle). Le « parapluie inversé » de Stigler théorise en réalité un phénomène observé dans les marchés à caractère monopolistique ou oligopolistique et s'opposant à l'effet connu sous le nom de l'*umbrella effect*⁵²⁰. L'effet parapluie réside dans le fait qu'une ou plusieurs firmes dominantes peuvent imposer par leur présence à leurs concurrents un plafond en matière de fixation des prix, par exemple sous la forme d'un cartel. En vertu de cet effet, les autres firmes ne trouveront de débouchés à leurs produits et services qu'à condition de se situer à un même niveau de prix ou en deçà. C'est dans la continuité de cette image que doit être lue la métaphore de l'*inverted umbrella* forgée par Stigler. Selon lui, les entreprises dominantes n'ont que peu intérêt à investir dans le capital de l'entreprise, car tout investissement entraînerait une diminution des prix. Les grandes firmes tiennent donc ouvert un « parapluie inversé » sous lequel les petites entreprises (la frange concurrentielle) sont en quelque sorte encouragées à grandir – croissance qui passera par des investissements dont elles sont plus friandes et auxquels elles ont tout intérêt à procéder. Au vu de ce qui précède, on ne peut que s'étonner de la répétition d'un seul et même article de Stigler dans les bibliographies d'histoire de l'édition et d'économie de la culture (« *The Dominant Firm and the Inverted Umbrella*⁵²¹ »), alors que cette « note » de quelques pages consacrées à la United States Steel Corporation est d'un abord extrêmement difficile pour le profane et ne définit jamais ses concepts. C'est selon nous par erreur que cette référence de Stigler est entrée dans les bibliographies du domaine, avant d'y être inlassablement recopiée sans être lue. Les chercheurs y ont trouvé un garant commode de la notion d'*oligopole*, mais sans interroger cette source ni avoir exploré des travaux du même auteur plus adaptés à la réalité considérée⁵²².

⁵²⁰ Gautam Gowrisankaran et Thomas J. Holmes, « *Mergers and the Evolution of Industry Concentration : Results from the Dominant-Firm Model* », *The Rand Journal of Economics*, 35/3, 2004, pp. 561-582.

⁵²¹ George Joseph Stigler, « *The Dominant Firm and the Inverted Umbrella* », *Journal of Law and Economics*, 8, pp. 167-172

⁵²² Voir par exemple, sur les risques de collusion au sein des oligopoles, « *A Theory of Oligopoly* », *The Journal of Political Economy*, 72/1, 1964, pp. 44-61.

L'apport de Bénédicte Reynaud-Cressent ne constitue pas plus la première tentative de caractérisation oligopolistique d'une industrie culturelle. Dix ans avant la publication de ces travaux, il se dit déjà dans les recherches en communication de l'École de Bordeaux que « le terme d'oligopole n'est plus [...] mystérieux pour personne⁵²³ ». Ce qui se joue autour de 1980 est de mettre au jour par le biais d'analyses quantitatives, pour le marché du livre – dont Françoise Benhamou dira en 1986 que l'étude reste « partielle et peu satisfaisante⁵²⁴ » –, des données objectives en vue d'aligner l'industrie du livre sur les autres industries culturelles, sur lesquelles circulaient déjà des questionnements similaires.

On songe en particulier aux recherches initiées autour de Bernard Miège et au volume collectif *Capitalisme et industries culturelles* (1978). Centrée sur les industries créatives de contenu, la théorie des industries culturelles adopte une approche globalisante des secteurs d'activité concernés. Elle rapproche le livre et la musique autour de la fonction d'éditeur et de la notion de *produits reproductibles* destinés à des consommateurs individuels – là où le cinéma et la télévision visent la consommation collective. Elle prend ses distances avec les études économiques ayant trait à la consommation de la culture ou à de simples statistiques de production, de même qu'avec les lectures marxistes qui, dans la mouvance d'Althusser, se focalisent sur les *superstructures* et *appareils idéologiques d'État*. Ce qui ne l'empêche pas d'adopter un point de vue critique, mais en s'intéressant précisément à ce qui, dans les industries culturelles, témoigne d'une opposition entre des stratégies de firmes privées et des stratégies d'État. Pour ce qui est de l'industrie éditoriale, *Capitalisme et industries culturelles* dénonce ainsi la stratégie de la Fnac pratiquant un *discount* de 20% sur le prix des livres. La chaîne alors active depuis peu dans la vente de livres représente un des phénomènes les plus menaçants selon les auteurs : la « concentration monopoliste du capital commercial » dans le domaine de la distribution, lourde de conséquences sur la librairie traditionnelle en ce qu'« elle prend à l'office moins d'ouvrages que l'ensemble des distributeurs indépendants qu'elle “remplace”, et ne garde que peu de temps les “moins vendus”⁵²⁵ ».

⁵²³ Olivier Burgelin, « Les communications de masse dans la société industrielle. Le marché des messages », dans Robert Escarpit et Charles Bouazis (dir.), *Systèmes partiels de communication*, Paris – La Haye, Mouton, « Publications de la Maison des sciences de l'homme de Bordeaux / Travaux et recherches de l'Institut de Littérature et de Techniques artistiques de Masse », 1972, p. 18.

⁵²⁴ Françoise Benhamou, « Le marché du livre : un état des travaux », *Revue française de sociologie*, 27/3, 1986, p. 545.

⁵²⁵ A. Huet, J. Ion, A. Lefebvre, B. Miège, R. Peron, *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, 1984 pour la deuxième édition, p. 148.

À la même époque, les travaux d'Antoine Hennion et Jean-Pierre Vignolle dans la sphère musicale – sous la forme notamment de rapports intégrés à de plus vastes ensembles couvrant les différentes industries culturelles⁵²⁶ – incorporent déjà entièrement la notion en représentant le marché sous les traits relationnels de « l'oligopole et la fourmilière⁵²⁷ », de même qu'ils théorisent l'opposition entre *industriels* et *artisans*⁵²⁸. Mais le sens donné à leurs relations s'inscrit en faux contre la lecture critique prônée par Bernard Miège : « Il faut réviser la thèse, fréquemment soutenue à propos des industries culturelles, explique Antoine Hennion, d'un contrôle unilatéral de la création par la distribution, et d'une mainmise des multinationales anglo-saxonnes sur le marché national⁵²⁹. » Parce qu'il est comme le livre à la fois une marchandise et un signifiant, le disque assure la coexistence des petits producteurs et grandes firmes de l'édition phonographique, laquelle coexistence « n'est ni résiduelle, ni accidentelle, ni même déséquilibrée au profit des uns ou des autres », mais formant « un système original, qui permet à l'industrie d'appliquer sur la fragile alchimie du succès populaire le pouvoir multiplicateur de ses lourdes ressources⁵³⁰ ». Comme on le voit, l'ambivalence des biens symboliques donne ainsi lieu à des interprétations contrastées. Tous s'entendent en revanche sur la dualité et sur la nécessaire description de cette dualité du marché – ou du *champ* comme le théorise Pierre Bourdieu au cours de ces mêmes années dans sa fameuse contribution « La Production de la croyance » (1977).

⁵²⁶ *L'Économie du disque en France* (Paris, La Documentation française, 1978) est le deuxième tome d'une série de cinq études groupées : *Le Livre* par F. Rouet (I), *La Télévision* par M. Salomon, C. Souchon et R. D'Orghlandes (III), *Les Industries audiovisuelles* par P. Flichy (IV) et un *Sommaire et Réflexions d'ensemble* par M. Salomon et R. D'Orghlandes (V).

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁵²⁸ Du nom d'une version alternative de leur étude, *Artisans et industriels du disque. Essai sur le mode de production de la musique*, CSI-CORDES, 1978. C'est également le cas de Michel de Coster (*Le Disque. Art ou affaires ? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1976), qui met au jour la distinction entre une définition artistique et une définition technicienne de la profession. Le sociologue invoque une *dialectique* de l'idéologie professionnelle des éditeurs qui, en dépit de l'opposition constatée entre tenants des anciennes et des nouvelles valeurs, ne donnerait jamais lieu à conflit ni à rupture. Selon lui, cette solidité d'ensemble tient au fait qu'il n'y aurait qu'une seule définition de la profession à l'origine, centrée sur les valeurs de l'art et de la culture. Les éditeurs industriels sont, du fait de leur position, amenés à valoriser la « technicité » dont ils sont porteurs auprès du public. Il ne s'agit pas véritablement d'un reniement, mais d'un déplacement des valeurs au gré de la *marchandisation* – de la musique classique enregistrée en l'occurrence (pp. 211-216).

⁵²⁹ Antoine Hennion, *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1981, p. 205.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 206.

L'indépendance tenue à distance

En intitulant son article paru dans la *Revue d'économie industrielle* « La dynamique d'un oligopole avec frange », Bénédicte Reynaud-Cressent a contribué à imposer sous ce nom, mais au sein d'un large mouvement de recherche, l'image d'une constellation asymétrique de corps en mouvement dans les descriptions du monde éditorial. Concurrencée par celles de *duopole* (pour souligner la part majeure d'Hachette et du Groupe de la Cité puis d'Editis) et de *monopole* (pour caractériser Hachette aux lendemains du rachat d'Editis ou pour insister sur l'ambition du Groupe Hachette dans la longue durée), la notion d'*oligopole* permet d'apprécier le marché éditorial de manière plus nuancée.

Trois segments sont en effet distingués par l'économiste : *a)* deux groupes (Hachette et Les Presses de la Cité) à hauteur de 26,2 et 20,5 % du chiffre d'affaires total de l'édition ; *b)* sept sociétés (Bordas, Flammarion, Gallimard, Laffont, Larousse, Nathan, Sélection du Reader's Digest) comptant chacune entre 4,2 et 10,2 % ; *c)* 54 firmes (échantillon retenu au sein de l'étude) représentant seulement 0,1 à 2 % de la branche⁵³¹. Ces trois segments donnent lieu à un nouveau portrait bicéphale de l'édition, les deux premiers constituant l'oligopole et le troisième la frange. L'approche de Bénédicte Reynaud-Cressent, qui tente d'objectiver des constats posés jusqu'alors dans les analyses conduites par la profession – telles que les « Données annuelles sur l'édition de livre » du Syndicat national des éditeurs – ne débouche jamais sur un militantisme en faveur de la petite édition. L'impartialité n'est d'ailleurs pas entachée par le souhait de voir se mettre en place une observation plus poussée des rapports entretenus entre les groupes d'édition et les PME, ou des stratégies propres à ces petites et moyennes structures : l'objectif est de renouveler l'angle d'attaque des théories économiques de l'oligopole qui, jusqu'alors, ont surtout porté sur la question de la fixation des prix et des ententes. C'est à des fins de connaissance accrue des marchés que Reynaud-Cressent invite les chercheurs à déplacer le regard, ce qui ne nous semble que pouvoir profiter aux acteurs de la frange du fait d'une meilleure prise en compte de leur situation.

Sur les usages de l'*indépendance* en revanche, ses travaux mobilisent la notion de telle sorte qu'il serait impossible d'établir une équivalence entre la frange et l'édition indépendante. Le seul degré de dépendance ou indépendance des éditeurs qui importe est celui du rapport à la diffusion, et il se trouve déterminé à la fois par le segment de marché et le degré de spécialisation de la maison. Ce choix témoigne de ce que Bénédicte Reynaud-Cressent ne se laisse pas abuser par la terminologie des acteurs et qu'elle leur impose au contraire la sienne. Sa description n'en fait pas

⁵³¹ Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche édition de livres en France », *art. cit.*, p. 63.

moins émerger des problèmes de l'édition indépendante, mais considérée au prisme d'un dispositif qui s'éloigne du sens commun.

Bénédicte Reynaud-Cressent distingue trois profils d'éditeurs en fonction de leur mode de diffusion : les *diffuseurs* d'un côté, aux commandes de la diffusion-distribution et situés dans l'oligopole (ce qui tend d'ailleurs à valider l'importance stratégique de ce maillon de la chaîne du livre), les *dépendants* et les *autonomes* (et non les *indépendants*) de l'autre, ces deux derniers ensembles se distinguant par le fait de confier ou non la diffusion de leurs ouvrages à un tiers⁵³². Situés dans des marchés en expansion (livre pratique, jeunesse, bande dessinée, littérature générale), marchés vastes et étendus, les *dépendants* ne peuvent s'y implanter qu'à la condition de soustraire leur diffusion, entraînant une « perte d'indépendance⁵³³ » et une « vulnérabilité ». Les *autonomes* ont pour leur part un profil d'éditeurs spécialisés, agissant dans des circuits de diffusion qui ne sont pas ceux de la littérature générale. Alors qu'ils « bénéficient de l'avantage de l'indépendance dans ce domaine », ils doivent en revanche affronter les difficultés propres à des marchés en récession. Ainsi, la frange concurrentielle apparaît chez Reynaud-Cressent comme le lieu d'une « impasse », d'une résolution impossible d'une « alternative entre autonomie et dépendance⁵³⁴ ». Entre *autonomes* et *dépendants*, il ne semble guère y avoir de position préférable ou idéale, la frange étant dans sa totalité confrontée à des difficultés structurelles nées de ses interactions avec l'oligopole.

2.2. Défense de la petite édition

Comme le montre l'exemple des travaux de Bénédicte Reynaud-Cressent, il n'existe pas de réflexe conceptuel *indépendant* dans les discours critiques du seuil des années 1980. Bien ancré par contre est le dualisme de la petite et de la grande édition sous diverses formes. Dualisme qui se trouve investi de valeurs positives et négatives dont les premières iront tendanciellement du côté de l'artisanat. À l'optimisme de Robert Escarpit – optimisme tempéré, on l'a vu, par les craintes envers le développement du *business* éditorial – répond donc le désenchantement, nombre d'observateurs se demandant si l'industrialisation de la chaîne, si riche de promesses pour la lecture populaire, n'a pas été dévoyée au profit de la rentabilité. La vision binaire qui en émerge, que la plupart tenteront bien sûr d'euphémiser en expliquant qu'il ne faut pas tomber dans le manichéisme, nous est du plus grand intérêt, toute la question étant de savoir à quel moment l'*indépendance*, l'*éditeur indépendant*, va se

⁵³² *Ibid.*, p. 69.

⁵³³ Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche édition de livres en France », *art. cit.*, p. 63.

⁵³⁴ *Ibid.*

glisser parmi les écrits théoriques au sein de la case occupée par l'édition dite petite ou artisanale. À partir de là en effet, l'*indépendance* devient un critère distinctif, non seulement valorisé mais utile, qui pourra évoluer vers le statut de label si toutes les conditions sont remplies.

Le rapport Pingaud-Barreau

Un rapport publié en 1982 éclaire sur le caractère encore fragmentaire de la théorie de l'indépendance éditoriale à cette époque : *Pour une politique nouvelle du livre et de la lecture* de Bernard Pingaud et Jean-Claude Barreau. Il s'appuie lui-même en partie sur le *Rapport du Comité de l'édition du VI^e Plan* (1971) pour étayer l'idée que le livre est menacé. Le rapport cité dans le rapport comportait une importante veine prophétique annonçant la structuration de grands empires :

Au sein même des grandes firmes industrielles, il n'est pas sûr que la création la plus libre soit étouffée. Car elles n'auront pas intérêt à se couper des sources vives qui assurent leur développement à terme. Leur image de marque même ne pourra qu'y gagner. Ainsi verra-t-on les empires conserver jalousement un petit secteur de recherche libre, quelque peu contestataire et anarchique.⁵³⁵

Il laissait surtout entendre que cette compétition engagée entre de grands groupes pourrait bien entraîner la disparition de la création pure : « Ne risque-t-on pas demain de voir fleurir des produits éditoriaux neutres, aseptisés, parfaitement adaptés à la civilisation de masse, mais vides de toute substance ? Et l'écrivain plus ou moins salarié, rouage d'une gigantesque machine culturelle, ne tuera-t-il pas l'écrivain créateur ?⁵³⁶ ». Dans une rhétorique qui rappelle la « renaissance d'un artisanat créateur » du *Printemps des éditeurs* de Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, le rapport espère après une phase d'« industrialisation forcenée » le retour à une création artisanale au sein de petites structures « sans frais généraux, sans ordinateur et sans marketing », tout en précisant – nuance oblige – que tout n'est peut-être pas perdu du côté de l'édition industrielle, suivant le schéma traditionnel de la création vitale aux plus grands⁵³⁷.

⁵³⁵ « L'édition sera caractérisée par une concentration puissante formée de quelques groupes géants à vocation nettement internationale. Chaque groupe sera fédéré à l'initiative un établissement ou d'un consortium bancaire ou à celle d'un éditeur plus dynamique et plus novateur que les autres. Disposant de capitaux importants, chaque groupe s'efforcera de se bâtir un empire aussi large que possible, en rationalisant et en diversifiant sa production et en contrôlant d'une manière stricte sa distribution. » Cité dans Antoine Spire et Jean-Pierre Viala, *La Bataille du livre*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 151-152.

⁵³⁶ *Rapport du Comité de l'Édition pour le VI^e Plan*, 1971, p. 42. Cité dans Bernard Pingaud et Jean-Claude Barreau, *Pour une politique nouvelle du livre et de la lecture*, Rapports de la Commission du Livre et de la Lecture, Paris, Dalloz, 1982, p. 23.

⁵³⁷ Cité dans Bernard Pingaud et Jean-Claude Barreau, *op. cit.*, p. 23.

Pour les rapporteurs Pingaud et Barreau, le temps n'a fait que confirmer les pronostics « alarmants ». Reprenant dans leur argumentation tous les grands aspects de la rhétorique de l'urgence et de la réalité fuyante (que synthétise bien la formule « L'édition, est en train, sous nos yeux, de changer de visage⁵³⁸ »), totalement inspirés par le discours sur l'exception culturelle (et regrettant à ce titre que le livre soit « en train de devenir un produit comme les autres », quand ils ne vilipendent pas la collection Harlequin dont les ouvrages sont « le prototype de l'édition industrielle, le livre qui se vend comme un paquet de lessive⁵³⁹ »), ils en appellent au développement d'une politique du livre véritablement « culturelle », seule capable de « défendre la littérature » (au sens large et non restreinte au roman ou à la poésie, mais « littérature » tout de même). Cet essor nécessite de tourner le dos aux grands acteurs de l'édition, suivant une logique de rééquilibrage des forces emblématique de la présidence de François Mitterrand et de son ministre de la Culture Jack Lang, et déjà active pour le monde de la librairie passé en régime de prix unique :

Pour qu'elle [la politique du livre] produise son plein effet, il faut maintenant l'accompagner d'une série d'interventions destinées, non pas à briser la logique économique de l'édition industrielle, mais à lui faire contrepoids de telle sorte que les créateurs, les éditeurs, les libraires encore nombreux qui veulent continuer à écrire, à publier, à vendre des livres représentant un investissement culturel à long terme soient assurés de pouvoir le faire. [...] Concernant la création et l'édition, cela implique des mesures d'aide ou d'incitation diverses susceptibles de garantir, contre la poussée des « grands empires », l'existence et même le développement du « petit secteur » sans lequel, à plus ou moins brève échéance, la littérature française serait vouée à disparaître. Telle est notre première grande orientation.⁵⁴⁰

Ainsi se structure nettement, dès 1982, une politique du livre et de la lecture ayant fait sienne, avec bien des certitudes, l'antagonisme de la petite et de la grande édition, de l'artisanat et de l'industrie. Schéma dans lequel pourrait aisément se couler la notion d'*indépendance* comme alternative aux groupes. En regard des analyses de Robert Escarpit, il nous semble qu'un cap important est franchi : la *consommation* qui, chez le premier, avait en quelque sorte la primauté sur la *production*, se retrouve ici à l'inverse inféodée à une pensée de la production. Si les actions à mener se font toujours *in fine* dans l'intérêt du lecteur – encore que les auteurs insistent en premier lieu dans leur enquête sur la triade auteur, éditeur, libraire –, elles s'insèrent dans une conception beaucoup plus prescriptive en termes de choix, de bonnes et de mauvaises lectures, convaincues de la supériorité de la littérature révélée sur le long terme. Cette approche moins confiante dans le pouvoir de la sélection naturelle réhabilite

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

au passage certains traits de l'élitisme combattu par Escarpit, notamment pour tout ce qui touche à la nécessaire réforme des institutions de la vie du livre, peu compatibles en l'état avec le développement de la lecture pour tous.

La bataille du livre

Ce regard porté sur le marché du livre n'est toutefois qu'une interprétation possible des faits, contrairement à l'idée préconçue que l'on pourrait se faire d'une parfaite harmonie des discours. Dans les années 1970, le Parti communiste français, dont l'ouvrage *La Bataille du livre* (Éditions sociales, 1976) d'Antoine Spire et Jean-Pierre Viala⁵⁴¹ offre une synthèse éclairante, s'était déjà lui aussi emparé de la question. Reprenant le discours antitrust contre Hachette, le « Manifeste » publié en fin de volume – explicitement porteur des principes que préconise le Parti – s'inquiétait alors des stratégies tentaculaires du « grand capital » pointant vers l'aval de la filière et faisant « prisonnières », au passage, de petites et moyennes structures. Soucieux de défendre la création intellectuelle et artistique, le Parti communiste en appelait à libérer l'édition – « garantir la pluralité des maisons d'édition indépendantes », « rétablir l'autonomie » – de la double puissance de l'argent et du pouvoir, libération qui ne pourrait se faire qu'au prix d'une nationalisation des groupes bancaires et financiers contrôlant l'édition. Et de préciser aussitôt, au vu de la suspicion planant sur les intentions à moyen terme du Parti, qu'il ne s'agirait aucunement de substituer à la diversité du secteur une édition d'État – comme s'en était expliqué Georges Marchais à *L'Union*, à la question de savoir si un Soljenitsyne français devrait s'exiler pour publier en cas de victoire du Parti communiste français⁵⁴². Tout en défendant le maintien essentiel des Éditions sociales et des Éditeurs français réunis, les rédacteurs défendent la cohabitation d'éditeurs communistes et privés, lesquels feraient l'objet d'un soutien de la part des pouvoirs publics :

C'est dans ce contexte qu'interviendront les mesures spécifiques en faveur du livre. Leur premier principe sera de tendre à le libérer des diktats de l'argent comme d'une politique rétrograde. Soucieux de garantir la pluralité des maisons d'édition indépendantes et responsables de leurs choix, le Parti communiste se prononce contre tout monopole public ou privé de l'édition, pour la liberté de pensée, de création, de publication, de diffusion, liberté aujourd'hui gravement compromise. La nationalisation de tout le secteur bancaire prévue par le Programme commun sera un puissant facteur de cette émancipation, et donnera à l'État démocratique des moyens d'aider efficacement l'édition française, en particulier par une politique

⁵⁴¹ Respectivement sociologue membre de la direction des Éditions sociales et professeur de lettres. La préface est de Guy Hermier, membre du Bureau.

⁵⁴² Justifications de Georges Marchais suite à l'intervention de Robert Laffont dans *L'Expansion* (octobre 1975), où l'éditeur déclarait que le rêve du Parti communiste français serait d'étatiser l'édition. Cité dans Antoine Spire et Jean-Pierre Viala, *La Bataille du livre*, op. cit., pp. 249-251.

de crédits à faible taux d'intérêt pour les petites et moyennes entreprises et de subventions pour des publications coûteuses.

Des solutions pourront être trouvées pour rétablir l'autonomie de maisons d'édition actuellement prisonnières du grand capital par le biais de leur distribution. Il sera nécessaire de soustraire les N.M.P.P. et les bibliothèques de gare à l'emprise du trust Hachette, et sans doute de concevoir la distribution des livres comme un service commun des éditeurs associés librement à droits égaux, afin de résoudre les problèmes techniques et de gestion qui appellent la mise en œuvre de moyens matériels importants. Le libraire, aujourd'hui considéré comme un commerçant parmi d'autres, devrait bénéficier d'un statut d'agent culturel tenant compte de la spécificité de son rôle et de la qualification qu'exigera l'accroissement de son action.⁵⁴³

Dans ses principes, le Manifeste témoigne ainsi d'une déclaration en faveur de l'*indépendance* à un triple niveau : liberté de publication, de distribution et financière. Nonobstant l'importance accordée à l'édition partisane et le caractère interventionniste des actions à mener en vue de démanteler l'empire Hachette, le point de vue du PCF repose donc sur une lecture du monde éditorial partageant un grand nombre de traits avec les préconisations circulant sous l'ère Mitterrand.

Le rapport Cahart

Tout autre est le rapport de Patrice Cahart (*Le Livre français a-t-il un avenir ?*) publié en 1987 lors du bref interrègne (1986-1988) de François Léotard – du Parti Républicain et en tant désormais que Ministre de la Culture *et de la Communication* – qui se fonde quant à lui sur des constats plus optimistes. Fonctionnaire économique et financier, et par ailleurs chef d'entreprise (Bernard Pingaud et Jean-Claude Barreau intervenaient en tant qu'écrivains), Patrice Cahart remarque non seulement que le monopole de la pieuvre verte Hachette n'a pas vu le jour comme l'avaient annoncé certains « prophètes », mais aussi que la concentration française est compensée d'une part « par l'autonomie très large dont disposent les filiales et départements des grands groupes [choix des ouvrages, politique publicitaire] », d'autre part par un « regain de la petite édition⁵⁴⁴ ». Sa description tripartite du secteur éditorial, entre grands groupes, maisons moyennes et petits éditeurs qu'il ne nomme pas *indépendants* mais « cadets de l'édition⁵⁴⁵ ». Présentés comme « phénomène paradoxal et sympathique », comme « l'une des surprises des vingt dernières années », ceux-ci ne font pas l'objet de recommandations en matière de soutien spécifique. Prenant

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 283.

⁵⁴⁴ Patrice Cahart, *Le Livre français a-t-il un avenir ?*, Rapport au ministre de la Culture et de la Communication (décembre 1987), Paris, La Documentation française, « Collection des rapports officiels », 1988, p. 39.

⁵⁴⁵ Patrice Cahart, *Le Livre français a-t-il un avenir ?*, *op. cit.*, pp. 44-48.

l'exemple d'Odile Jacob, d'Arléa et de Rivages créés dans la mouvance du Seuil, de P.O.L., de Bernard Barrault et de Balland dans celle de Flammarion⁵⁴⁶, Cahart incite les professionnels à « Organiser certaines petites maisons d'édition en archipels autour d'éditeurs confirmés » (proposition n°18). Une telle approche va largement à contre-courant des idées défendues par les tenants de l'artisanat et de l'indépendance absolue. Elle se fonde néanmoins sur des pratiques réelles et avérées dont le principal mérite n'est pas forcément d'aligner les *best-sellers*.

Quelle que soit au fond l'orientation donnée à la lecture des faits, l'objet de toutes les attentions dans le rapport Pingaud-Barreau comme dans celui de Cahart se situe bien dans les relations entre deux types d'édition, et parmi celles-ci dans ce qu'il y aurait lieu de mettre en œuvre pour le plus « fragile » de ces pôles – postulat que l'on retrouve chez tous les commentateurs – du point de vue du marché. Ces interactions ont été envisagées dans une perspective scientifique au cours des années 1970 et 1980, dans les domaines de la théorie des institutions culturelles, de l'économie de la culture, ainsi que de la sociologie de la culture comme on le verra plus loin. Approches pouvant être porteuses d'une vision du monde, plus rarement de pistes d'action concrètes, mais dont le but premier est de décrire et analyser des phénomènes qui échappaient encore à la compréhension. De cette manière, le souhait formulé par Bénédicte Reynaud-Cressent de voir les travaux académiques s'intéresser aux rapports entre oligopole et frange se trouve en réalité déjà partiellement exaucé, bien que ces grandes macroanalyses pèchent par leur niveau de granularité, incompatible avec une perception fine des acteurs éditoriaux. De même, la question des contenus publiés est totalement absente des réflexions tenues sur le système éditorial, ce qui débouche invariablement sur une description fantomatique des phénomènes éditoriaux – les spécificités de la grande et de la petite édition, par exemple, se limitant à un modeste répertoire d'exemples canoniques. Au demeurant, les petites entreprises ne font pas l'objet d'études spécifiques, semblant être structurellement là depuis toujours (statiques, éternelles et pourtant éphémères) face à un monde de groupes qui bougent.

⁵⁴⁶ Lors de la rédaction de ce rapport, Le Seuil coédite la plupart des ouvrages d'Odile Jacob et possède une participation de 11 % dans le capital d'Arléa. Fondée par un ancien dirigeant du Seuil, Rivages est distribuée comme les deux autres par le groupe. La maison Flammarion possède quant à elle 33 % des parts de P.O.L. et de Bernard Barrault, un peu moins de Balland. Cf. Patrice Cahart, *Le Livre français a-t-il un avenir ?*, *op. cit.*, pp. 45-46.

3. Vers une adéquation de l'édition indépendante et de la petite édition

3.1. Les premiers travaux de Jean-Marie Bouvaist

Les travaux de Jean-Marie Bouvaist, dont la position se situe à l'intersection de la recherche et de la formation universitaire ou continue à visée professionnalisante – il était enseignant à Paris 13, associé au Cercle de la Librairie, membre fondateur de l'Asfired et de l'Asfodel⁵⁴⁷ –, contribuent à faire évoluer les choses sous ces différents angles. Avant tout, la notion d'indépendance apparaît chez lui dans ses dimensions multiples et non restreintes à la seule diffusion-distribution comme cela était le cas chez Bénédicte Reynaud-Cressent. La question de l'intégration des structures à des groupes éditoriaux se rencontre ainsi dans l'enquête sur *Les Jeunes éditeurs* (1986) déjà citée – dont une partie de la matière sera reprise en 1989 dans la fameuse étude intitulée *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison* et portant quant à elle sur les « nouveaux éditeurs » actifs entre 1974 et 1988 – où Jean-Marie Bouvaist, en collaboration avec Jean-Guy Boin, oppose les éditeurs qui « ont préservé leur indépendance » à ceux qui « ont rejoint des éditeurs plus importants⁵⁴⁸ ». Bouvaist et Boin ne s'arrêtent pas en si bon chemin, puisqu'un des passages les plus engagés de leur contribution tourne autour de la notion. Moment semblant aller autant dans le sens d'une légitimation d'un type d'éditeur que du nom d'*indépendants*. Les auteurs établissent en effet une corrélation entre faible concentration d'un secteur, nombre d'indépendants et diversité culturelle :

Mille éditeurs indépendants représentent, en théorie, mille chances pour un livre nouveau d'être retenu et édité. Plus le nombre de décideurs est grand, plus variés sont les goûts, les caractères de ceux-ci. Que leur nombre au contraire se réduise, et l'auteur inconnu aura d'autant moins de chance d'être publié, que ce groupe réduit sera fatalement constitué en club coopté, partageant les mêmes a priori, sensibles aux mêmes modes.⁵⁴⁹

Ces espoirs mis dans le foisonnement d'éditeurs « indépendants » ne sont pas représentatifs de l'ouvrage dans son ensemble. Si cette profession de foi rend explicites des préférences qui se devinent sans peine au détour d'une page, si le militantisme des auteurs en faveur de l'autonomie des éditeurs face à l'hégémonie de

⁵⁴⁷ Respectivement l'Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnels dans les métiers de l'édition et l'Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnels en librairie et papeterie.

⁵⁴⁸ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Les Jeunes Éditeurs. Esquisse pour un portrait*, Paris, Ministère de la Culture (service des études et recherches) / La Documentation française, 1986, p. 11.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

certaines acteurs ne laisse planer aucun doute, les occurrences de la notion d'*indépendance* sont pour ainsi dire inexistantes. Cette absence transparaît en particulier dans les résultats de sondages menés par les auteurs auprès des acteurs. Parmi les « qualificatifs choisis par le chef d'entreprise pour se caractériser⁵⁵⁰ », 44 % des éditeurs du panel se disent « éditeurs artisans », 33 % « créateurs », 31 % « chefs d'entreprise », 27 % « hommes de communication », et 27 % « auteurs-éditeurs ». Aucun d'entre eux ne se présente comme « indépendant », si tant est que le terme ait été proposé dans cette rubrique. De manière plus décisive, la collecte d'informations sur la manière avec laquelle les éditeurs perçoivent leurs confrères fait apparaître nombre de caractérisations (« militant », « différent », « amateur », « anti-Seuil », « anti-Monde des Livres », « édition dominante », « milieu », « guérilla ») et pistes d'action (comme le fait de mettre en place une organisation qui défendrait les intérêts et positions des « petits ») parmi lesquelles n'apparaît jamais le terme⁵⁵¹. Un autre indice encore de ce que l'*édition indépendante* ne semble pas constituer une catégorie stabilisée tient au fait qu'au sein d'une étude recourant aux étiquettes de « *micro-éditeur*⁵⁵² », « *d'édition industrielle* » ou de « *vrais professionnels* » (ceux qui jouent le plus nettement le jeu de l'intégration au marché et que nous serions personnellement tentés d'appeler les *éditeurs indépendants* au sens strict), figure toute une section portant sur le « rapport à l'autonomie » des éditeurs⁵⁵³.

Cette présence-absence de la notion d'*indépendance* au sein des *Jeunes Éditeurs* est selon nous l'expression de deux tendances complémentaires. D'un côté, que le qualificatif n'ait pas été proposé par les enquêteurs ni choisi par les éditeurs dans le cas d'un questionnaire dirigé, ou qu'il n'ait pas été mentionné de manière significative par les éditeurs dans le cas d'un questionnaire libre, semble vouloir dire que si

⁵⁵⁰ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Les Jeunes Éditeurs. Esquisse pour un portrait*, Paris, Ministère de la Culture (service des études et recherches) / La Documentation française, 1986, pp. 34 et 35. À noter que cette section ne sera pas reprise dans l'étude approfondie publiée trois ans plus tard : Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, Paris, Ministère de la Culture (département des études et de la prospective) / La Documentation française – Sofedis, 1989.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁵⁵² Éditeurs répondant le moins à la définition professionnelle du métier, et par conséquent rejetés à ce titre par les « vrais » éditeurs. Dans cette catégorie où figurent de nombreux représentants de la tradition poétique et graphique, Bouvaist et Boin distinguent les *auteurs autoédités*, les *vrais amateurs*, les *professionnels de l'amateurisme* (« gourous locaux » jouant les « éditeurs maudits »), les *amateurs professionnels* (détournement de compétences et outils professionnels, qu'il s'agisse d'employés de grandes maisons ayant une activité secondaire, ou de « pirates » recourant aux machines de grandes entreprises et administrations). À noter que le terme de *micro-édition* est ambigu. S'il désigne la petite édition artiste, il renvoie aussi à la PAO (Publication assistée par ordinateur), laquelle est entrée dans les foyers suite à la rencontre de PageMaker (Aldus) et du langage PostScript (Adobe), en 1985, sous Macintosh. Voir Virga, *L'Indispensable pour la micro-édition*, Allieur, Marabout, « Marabout service », 1990.

⁵⁵³ *Ibid.*, pp. 80-81 (repris dans la version de 1989, p. 101).

l'édition indépendante existe, elle n'en est pas pour la cause une catégorie inévitable. De l'autre, le fait que les auteurs ne l'ignorent pas complètement, *a fortiori* dans un contexte où ils laissent libre cours à leur vision du monde, ne nous permet pas non plus de considérer qu'il s'agirait d'un simple oubli. Il nous semble au contraire évident que si le tandem use aussi peu de la notion à des fins de caractérisation de l'espace éditorial, ce n'est pas seulement qu'elle ne circulerait pas encore assez dans le milieu professionnel. L'évitement tient, selon nous, à des raisons bien plus critiques et problématiques, liées au fait que l'*édition indépendante* est une notion difficile à manier. Au nom de quoi les *indépendants* permettraient-ils de désigner le groupe des *vrais professionnels* et non celui des *micro-éditeurs* ? Où se situerait la frontière entre cette même *édition indépendante* et l'*édition industrielle* ? Autant de questions qui, en 1986, n'ont été que peu débattues.

3.2. Le moment indépendant de Jean-Marie Bouvaist : l'Observatoire de l'économie du livre

Le temps du débat viendra, accompagnant et stimulant l'institutionnalisation de l'*indépendance éditoriale*. Un bon indicateur de l'impact de cette institutionnalisation sur le discours scientifique transparaît dans le fait que la double étude de Bertrand Legendre et Corinne Abensour actualisant les données de Bouvaist et Boin près de trois décennies plus tard, en 2007, comportera une section consacrée aux « éditeurs indépendants⁵⁵⁴ ». En attendant, continue de se préciser sous la plume de Bouvaist la critique des mutations de l'industrie du livre, et corrélativement la défense de son versant le plus traditionnel ou novateur. Elle va se déployer dans le cadre neuf de l'Observatoire de l'économie du livre, fondé en 1987 à l'initiative de la Direction du Livre et de la Lecture du ministère de la Culture, en lien avec les organisations professionnelles du livre. Cette structure à l'intersection du public, du privé, de la recherche et de l'enseignement va contribuer à asseoir au travers ses publications (les *Cahiers de l'économie du livre*, neuf numéros entre 1989 et 1993 pour trois hors-série) une approche méthodologique qui, quoique fondée sur l'économie, se réclame d'un large champ d'action : « loin de se réduire à des chiffres, c'est bien de l'étude de la "distribution des différentes parties d'un ensemble" [la définition est empruntée au Petit Larousse] qu'il s'agit : auteurs, éditeurs, distributeurs, détaillants et, bien sûr, lecteurs, mais aussi, l'ensemble des facteurs qui déterminent leur comportement et leur interaction⁵⁵⁵ ». Comparative en termes de territoire (États-Unis, Royaume-Uni, Allemagne) et de médias (la télévision), sur des problématiques aussi

⁵⁵⁴ Corinne Abensour et Bertrand Legendre, *Regards sur l'édition, II. Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, La Documentation française, 2007.

⁵⁵⁵ Catalogue 1993 des *Cahiers de l'économie du livre*, *op. cit.*

variées que l'évaluation de la Loi Lang, les causes et conséquences de la surproduction ou les rapports entre pilon et don des invendus, la revue consacre le genre des grandes enquêtes quantitatives et qualitatives menées avec le soutien des pouvoirs publics qu'elles informent et forment en retour⁵⁵⁶.

Publiée dans ce cadre en 1993, l'étude de Jean-Marie Bouvaist programmée sous le titre *Les Stratégies de résistance et de développement des PME de l'édition française*⁵⁵⁷, mais finalement intitulée *Crise et mutations dans l'édition française*, en constitue une des pièces maîtresses. Son objet : les « résistances et contre-offensives initiées par les principales PME du livre⁵⁵⁸ ». Sa méthodologie : la lecture de documents professionnels, l'observation en librairie, la conduite de deux cent cinquante entretiens. Bien que la grille interprétative demeure stratégico-économique, l'analyse sectorielle qui en résulte offre un rare équilibre entre éléments d'histoire et de sociologie, le tout porté par une fine connaissance des contenus publiés. Les qualités de ce troisième hors-série des *Cahiers* rendent d'autant plus désolant qu'il ait été retiré de la vente peu de temps après sa sortie⁵⁵⁹. Mais on imagine bien l'embarras suscité par ce Cheval de Troie auprès du Ministère de la Culture et du Cercle de la librairie, coéditeurs de l'ouvrage qui auront certainement fait l'objet de pressions de la part des éditeurs dont il avait tiré un portrait peu flatteur.

Une hypothèse sujette à controverse dans cet ouvrage est que la « crise de la lecture », qui figure avec la concurrence de l'audiovisuel et de l'électronique et la baisse du pouvoir d'achat parmi les causes de la récession de l'industrie du livre en chiffre d'affaire et en exemplaires vendus, serait alimentée par la *reproculture* (l'expression est de Philippe Schuwer⁵⁶⁰) ou *édition à répétition* mise en œuvre précisément par les éditeurs pour contrer l'érosion du lectorat. L'éternel retour du même aurait pour conséquence négative, au lieu de combler les attentes du public, de provoquer

⁵⁵⁶ On y retrouve par exemple, sur le terrain de la lecture, le résultat de l'enquête sur les *Pratiques culturelles des Français 1973/1988* d'Olivier Donnat.

⁵⁵⁷ Catalogue 1993 des *Cahiers de l'économie du livre*, *op. cit.*

⁵⁵⁸ Jean-Marie Bouvaist, *Crise et mutations dans l'édition française*, Paris, Cercle de la librairie, « Cahiers de l'économie du livre », hors-série 3, septembre 1993, p. 18.

⁵⁵⁹ Jean-Michel Salaün rend compte en 1995 de la censure dont ce livre a été victime : « Exposer la vérité toute nue est encore pour certains, dans la dernière décennie de ce siècle en France, unimaginable ! Et voilà pourquoi, à moins d'une grande ténacité, vous ne lirez jamais cet ouvrage. Le livre a été retiré des librairies quelques jours à peine après avoir été mis en vente. Il n'est plus distribué. Seuls quelques privilégiés l'ont reçu. Depuis, plus une ligne n'a été écrite sur le livre, ni, bien entendu, sur ses mésaventures. L'ignorance, la paresse, la lâcheté, l'hypocrisie sont, c'est bien connu, les complices du silence coupable. Paradoxe : ici les responsables sont ceux-là mêmes qui ont, au plus haut niveau industriel et politique, pour métier ou fonction, le rayonnement de la culture. Bibliothécaires, il y a des cas où le délit de photocopie est un devoir civique ! » (*Bulletin des Bibliothèques de France*, 1, 1995).

⁵⁶⁰ Philippe Schuwer, *Éditeurs aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 63-71.

l'insatisfaction générale et l'éloignement⁵⁶¹. S'il y a crise de la lecture et du livre, il y a tout autant sinon plus une crise dans l'édition et la distribution, coupables d'excès observables dans l'industrialisation, la concentration et l'internationalisation, et attachées à ces quatre mots d'ordre : produire plus de titres, moins d'exemplaires, sur une durée plus courte, vendus plus cher⁵⁶². Pour illustrer l'absurdité de ces machines à vendre, Jean-Marie Bouvaist brosse un portrait à charge d'Hachette-Livre qui mérite citation :

Il faut donc nuancer, mais l'image dominante qui se dégage aujourd'hui du Groupe livre est celle d'une direction utilisant une lourde administration et des outils de gestion inadaptés à un héritage qui ne se renouvelle plus guère. L'organisation du travail emprunte avec quelque maladresse tantôt aux recettes de l'industrie, tantôt à celles du secteur tertiaire. Quand on observe la maison mère, on voit bien où se situent les études de stratégie commerciale, on voit mal où se réfugie la réflexion sur l'avenir [...]. Le pragmatisme inventif des éditeurs polyvalents a cédé la place aux improvisations de cadres promus, venus de la distribution, et de financiers importés d'autres secteurs professionnels. La plupart sont de passage, timorés, sans projet, parfois au sommet de leur incompétence et souvent paralysés par la force d'inertie de la structure, ainsi que par leurs interprétations incertaines des objectifs de la direction générale. Celle-ci – à l'intérieur comme à l'extérieur de l'entreprise – fait alterner les consignes du marketing le plus cru et les discours édifiants sur la mission culturelle du groupe. [...] Une grande partie d'Hachette-Livre est en train de devenir une coquille vide, relativement bien organisée administrativement, avec une logistique de distribution sophistiquée, capable de distribuer et administrer n'importe quel produit, mais de moins en moins préoccupée par les spécificités du produit livre et les évolutions rapides du marché du livre.⁵⁶³

La critique aurait pu se focaliser comme souvent sur le duopole. Mais c'est la loyauté du système éditorial dans son ensemble qui se trouve mis en doute chez Bouvaist. Avec un sens aigu de la chose et de son contraire, l'auteur tempère ainsi l'absence de vision des groupes en suggérant une possible redécouverte de « l'utilité d'individualités éditoriales de talent⁵⁶⁴ » en leur sein. Une autre menace sur la diversité viendrait néanmoins des éditeurs de taille moyenne qui auraient pu se dresser en un « contre-pouvoir⁵⁶⁵ », mais que la pression exercée par les groupes a forcé à sortir du bois. Ainsi la bande des quatre (Gallimard, Le Seuil, Flammarion, Albin Michel), constituée des quatre derniers grands indépendants, est-elle hantée par une

⁵⁶¹ Jean-Marie Bouvaist, *Crise et mutations dans l'édition française*, op. cit., p. 7.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶³ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

triple obsession de la taille critique et de l'indépendance commerciale, cette dernière découlant d'une forte aspiration à l'indépendance intellectuelle. Pour rester maîtres de leurs choix, ces éditeurs sont contraints de développer des ressources en interne – au premier rang desquelles un appareil de distribution et des collections de poche, les deux étant fortement liés – qui les forcent à grandir et à « singer⁵⁶⁶ » les acteurs du duopole jusque dans ses méthodes de management. Telle est notamment l'évolution du Seuil et de la création par Jean Bardet et de Paul Flamand d'un système de diffusion propre, ce qui, selon Michel Chodkiewicz, « fut jugé comme un luxe, voire une folie⁵⁶⁷ ». Il y aurait donc le risque de voir disparaître du paysage éditorial français la garantie d'une production éditoriale vivante, « tant dans les maisons mères que chez leurs satellites, associés et autres “éditeurs tiers” qu'elles abritent tant bien que mal⁵⁶⁸ ».

Dans la continuité de cette analyse très pessimiste de l'édition instituée, *Crise et mutations dans l'édition française* marque un tournant dans la production de Jean-Marie Bouvaist eu égard au traitement de l'*indépendance*. En 1993, celle-ci accède pour la première fois chez lui au statut de composante à part entière de son système explicatif, dans un chapitre entièrement dévolu à la frange de l'oligopole. À côté de deux entreprises familiales « restées indépendantes⁵⁶⁹ » (Hatier et Masson), l'auteur divise ce sous-secteur en trois grands pôles : les *challengers* (Médias Participations, Bayard), les *filiales françaises de groupes étrangers* (Lamy et Éditions techniques, respectivement Wolters-Kluwer et Reed-Elsevier) et les *éditeurs indépendants*⁵⁷⁰. Pour ceux-ci, l'auteur se fonde sur une définition très objective de l'indépendance. Son socle est celui de l'indépendance commerciale, que Bouvaist rattache à une dimension intellectuelle : l'obsession de l'indépendance commerciale provient selon lui de l'obsession d'une indépendance intellectuelle⁵⁷¹. À la faveur de cette approche, Bouvaist établit un panel relativement riche et diversifié. On y retrouve en effet des acteurs spécialisés de taille extrêmement variable et développant parfois eux-mêmes une politique de rachats d'entreprises : Presses universitaires de France, Magnard (livre scolaire), Eyrolles (livre technique, livre pratique), Hazan (livre d'art), Glénat (bande dessinée), Milan (jeunesse), Messidor (du PCF, regroupant entre autres les Éditions sociales et les Éditeurs français réunis) et ProFrance-Maxi Livres (spécialiste du « livre neuf à prix réduit », ou *remainder*, destinant sa production au réseau des soldeurs). Au rang des petites entreprises spécialisées qu'il ne fait qu'esquisser, Bouvaist retient

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 403.

⁵⁶⁷ Cité dans *Ibid.*, p. 248.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 275-355.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 260.

Le Cerf (sciences religieuses), Les Belles Lettres, L'Harmattan et Karthala (sciences humaines), les éditions Picar et Errance (archéologie), ainsi que le petit groupe Lamarre (juridique). Comme on le voit, l'auteur veille à prendre ses exemples dans tous les recoins de l'industrie éditoriale. Il n'y a pas chez lui de réduction aux catégories éditoriales les plus en phase avec une activité de création ou militante. C'est l'expression selon nous que la génération des indépendants des années 1990, qui fera de l'indépendance un cri de guerre dans les domaines de l'essai critique, de la bande dessinée ou de la littérature, n'est pas encore passée par là. Ce faisant, la dimension révolutionnaire de l'édition indépendante, qui culminera au début du siècle suivant dans une fascination pour le *mouvement*, est encore absente. Malgré cela, les éléments disséminés au long de l'essai de Bouvaist témoignent bien de ce qu'il existe désormais, dans les sciences du livre, un cadre théorique capable de parler d'une même voix avec les acteurs de l'indépendance.

3.3. Pierre Bourdieu et la révolution conservatrice

Si les *Cahiers de l'économie du livre* se referment en 1993, la lecture économico-stratégique de la chaîne du livre se prolonge jusqu'à nos jours avec les travaux du statisticien François Rouet⁵⁷², ingénieur de recherche au Ministère de la Culture et associé à la formation en Gestion des institutions culturelles de Paris IX, et ceux de Bertrand Legendre et de son équipe autour de Paris XIII. Entre-temps, c'est dans les *Actes de la recherche en sciences sociales* et leurs deux numéros (dont un double) consacrés à l'édition contemporaine en 1999 que se réaffirme le rôle joué par la sociologie critique dans les débats⁵⁷³.

Une sociologie de l'édition

Au cœur des rapports de forces disciplinaires qui entourent le discours sur les transformations du secteur éditorial, Pierre Bourdieu revient, dans un article prolongeant « La Production de la croyance » (1977) publiée vingt ans plus tôt, les limites de l'analyse économiste de l'édition et des monographies historiques à caractère hagiographique⁵⁷⁴. « La Production de la croyance » s'ouvrait sur une critique de l'économisme :

Le défi que les économies fondées sur la dénégation de l'«économique» lancent à toutes les espèces d'économisme réside précisément dans le fait qu'elles ne

⁵⁷² Voir les quatre éditions de son analyse globale de l'industrie du livre, dont la plus récente est François Rouet, *Le Livre. Une filière en danger ?*, Paris, La Documentation française, 2013 [1992, 2000, 2007].

⁵⁷³ Dossiers des *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 126-127, « Édition, éditeurs (1) », 1999 et 130, « Édition, éditeurs (2) », 1999.

⁵⁷⁴ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, juin 1986, pp. 69-72.

fonctionnent et ne peuvent fonctionner dans la pratique – et pas seulement dans les représentations – qu’au prix d’un refoulement constant et collectif de l’intérêt proprement “économique” et de la vérité des pratiques que dévoile l’analyse “économique”.⁵⁷⁵

Sa « Révolution conservatrice dans l’édition » (1999) transpose le propos au cas de l’édition et l’actualise à la lumière des mutations du secteur :

Si l’on veut éviter de sacrifier à cette autre forme de fatalisme qui consiste à imputer tout ce qui survient dans le monde de l’édition à des forces économiques hors de prise (« la mondialisation ») ou à la manifestation de ces forces au sein du monde de l’édition (« les deux grands groupes »), il faut prendre pour objet le champ éditorial comme espace social relativement autonome – c’est-à-dire capable de retraduire selon sa logique propre toutes les forces externes, économiques et politiques notamment –, dans lequel les stratégies éditoriales trouvent leur principe.⁵⁷⁶

Comme on pouvait s’y attendre, ce texte a connu une réception mitigée chez les économistes et les historiens de l’édition qui y ont vu une lecture déterministe de la pratique éditoriale, une enquête peu documentée, une attaque en règle de certains éditeurs ou encore une traduction en langage bourdieusien d’évidences antérieures. On peut regretter en effet que Pierre Bourdieu procède à maintes reprises par *tabula rasa*, sans rendre suffisamment compte des travaux qui précèdent. Ainsi, le constat d’une installation plus fréquente de maisons d’édition en province, comme celui de la place grandissante qui est faite dans l’édition aux femmes, semblent tout droit sortis de l’enquête menée dans le cadre de cet article, alors qu’elles avaient déjà fait l’objet de précédents commentaires, notamment dans le *Printemps des éditeurs*⁵⁷⁷. L’évitement de toute référence à des travaux conduits sur l’industrie du livre, exception faite de deux rapides mentions à Jean-Marie Bouvaist et à Philippe Schuwer, n’est pas de toute évidence du meilleur effet et tend à ses détracteurs le bâton pour se faire battre.

Une défense de la petite édition

Ce texte n’est toutefois pas qu’un plaidoyer en faveur de la sociologie et de la théorie des champs. Y sont déterminants, pour commencer, les développements sur les luttes de pouvoir qui fondent la prise de décision au sein des maisons et des groupes (entre les éditeurs, les financiers et les comités de lecture réduits sinon à

⁵⁷⁵ Pierre Bourdieu, « La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *art. cit.*, p. 4.

⁵⁷⁶ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l’édition », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 126-127, 1999, p. 6.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

un folklore, en tout cas maintenus dans les faits pour leurs fonctions relationnelles avec des instances de légitimation), et plus largement sur ce qui apparaît comme une très faible autonomie de la prise de décision éditoriale. Sans nier le facteur humain, Pierre Bourdieu fait valoir que le choix de publier (sélection d'un titre ou orientations) est largement soumis aux contraintes structurales exercées par le champ, « [a]u point que l'on pourrait avoir le sentiment que les prises de position, c'est-à-dire les stratégies éditoriales, se déduisent des positions occupées dans l'espace éditorial⁵⁷⁸ ». En effet, et c'est là un des principaux enjeux de cet article, Bourdieu érige les maisons d'édition au rang d'agents à part entière. Leur style, qui se révèle dans un catalogue, résulte d'un habitus et de contraintes associées à une position, de telle sorte qu'il est possible, comme on le ferait pour un auteur, de reconstruire la *formule génératrice* des choix d'une maison⁵⁷⁹.

Au départ de cette analyse, cet article est l'occasion pour Pierre Bourdieu de prendre fait et cause pour la petite et jeune édition et ce, de manière plus appuyée que ne l'avaient envisagé ses prédécesseurs :

Il est clair que le bastion central de la résistance aux forces du marché est constitué aujourd'hui par ces petits éditeurs qui, enracinés dans une tradition nationale d'avant-gardisme inséparablement littéraire et politique (manifeste aussi dans le domaine du cinéma), se font les défenseurs des auteurs et des littératures de recherche de tous les pays politiquement et/ou littérairement dominés – cela, paradoxalement, sans pouvoir pratique compter sur l'aide de l'État qui va aux entreprises éditoriales les plus anciennes et les plus dotées de capital économique et symbolique. [...]

On peut espérer au moins que [la déclaration explicite de choses que tout le monde soupçonne et que personne ne sait vraiment] encouragera tous ceux qui croient encore en la possibilité et la nécessité de défendre la liberté de l'art par rapport à l'argent à prendre acte de leurs solidarités et à les affirmer consciemment pour mieux organiser la résistance.⁵⁸⁰

Ce qui la rend si précieuse à ses yeux n'est pas une affaire de personnes ou de génération, et ne doit pas plus au fait qu'il ait fondé lui-même les éditions Raisons d'agir trois ans plus tôt. La petite édition s'inscrit dans l'histoire longue d'une « tradition nationale d'avant-gardisme inséparablement littéraire et politique⁵⁸¹ », « avant-gardisme » mal compris par les détracteurs de ces analyses qui y ont vu à

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 18. D'où l'idée que Gallimard aurait une conduite de « noble sur le déclin », et que Minuit se serait caractérisé par un « aristocratie ascétique » lui permettant non seulement de survivre aux années difficiles, mais aussi de pas être assimilé aux compromis et compromissions du monde de l'édition lors de la rencontre du succès.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸¹ *Ibid.*

tort un attachement anachronique aux avant-gardes historiques⁵⁸². La force de ces éditeurs tient à la nature du système, dans une logique d'éternel recommencement : alors que l'accumulation de capitaux tend à orienter les éditeurs vers des stratégies commerciales, moins audacieuses en raison d'un principe de conservation des acquis, les éditeurs émergents sont, faute de capitaux, « condamnés au respect des normes officielles que professe et proclame tout l'univers⁵⁸³ ». Le rapport à la traduction est très parlant, car il apparaît nettement que les jeunes éditeurs, incapables de participer aux enchères des best-sellers anglo-saxons, s'orientent à la faveur d'une dialectique de l'obligation et de la conviction vers des œuvres (d'avant-garde) et des langues (de petits pays) dont la valeur marchande est inversement proportionnelle à leur valeur symbolique perçue dans le champ éditorial⁵⁸⁴. Mais c'est par nécessité que ces éditeurs sont condamnés à la vertu des temps héroïques :

Ce sont les nouveaux entrants qui créent le mouvement : ce sont eux qui, par leur seule existence et par la concurrence qu'ils instaurent et dans laquelle l'abnégation les rend compétitifs, arrachent l'ordre littéraire établi à la compétitivité. En revenant aux sources mêmes de la croyance, par une dénégation ascétique (avec le choix, par exemple, de couvertures dépouillées, sans illustration), de tout ce qui peut évoquer la dimension économique de la production littéraire, qu'il s'agisse de la publicité ou du marketing, ils poussent l'ancienne avant-garde au passé.⁵⁸⁵

On l'aura compris, cette contribution de Pierre Bourdieu n'est pas tout à fait un manifeste en faveur de l'édition indépendante. Gisèle Sapiro retient au contraire de cet article qu'il démontre que « l'indépendance n'est pas en soi une garantie de qualité ou d'originalité⁵⁸⁶ ». Le propos pourrait sembler excessif. Il appelle en tout cas quelques commentaires. Ce qui est incontestable, c'est que Bourdieu ne milite pas en faveur de ce que l'on pourrait appeler l'édition indépendante. Le « bastion central de la résistance aux forces du marché », comme il le nomme, se situe du côté de la petite édition, et peut-être plus encore de la « jeune » petite édition, en tant qu'elle échappe aux effets du temps dont il vient d'être question. Mais par conséquent, ce qui retient le plus l'attention de Pierre Bourdieu chez ces acteurs est bien leur indépendance. Ce sont eux qui renvoient le plus nettement aux « sources

⁵⁸² Avant-gardes historiques au sens où l'entend Peter Bürger (*Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 [1974]). Chez Bourdieu, l'avant-garde en se rattache pas plus à ces phénomènes situés dans le temps qu'à l'innovation dans son ensemble. L'avant-garde est ce qui, dans le corpus général des formes nouvelles, est perçu comme tel par les acteurs du champ et qui va donc imprimer son mouvement temporel au champ.

⁵⁸³ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *art. cit.*, p. 11.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸⁶ Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres », dans *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (G. Sapiro dir.), *op. cit.*, p. 286.

de la croyance », et par conséquent au *nomos* du champ, dont la loi générale est l'indépendance. Cette indépendance ne se conçoit plus prioritairement, comme c'était le cas au XIX^e siècle, par rapport à un pouvoir d'État ou au pouvoir religieux, mais par rapport à un *marché* qui avait permis aux éditeurs de quitter le joug de ces deux forces. Cette indépendance s'exprime notamment sur le plan des structures par leur indépendance financière et/ou de distribution⁵⁸⁷.

Une faible représentation de l'édition indépendante

Il convient toutefois de ne pas surévaluer les intuitions de Pierre Bourdieu dans cet article et de laisser une place à des manquements. Il est curieux de constater en effet que la possibilité d'un mouvement social d'éditeurs indépendants, en tant que phénomène à analyser en soi, est totalement absente de cette étude. Cette absence constitue la plus grande part de son passéisme et nous semble due au fait de ne caractériser le monde éditorial qu'à l'aune de l'édition littéraire.

L'objectif de Pierre Bourdieu n'est pas de produire un tableau exhaustif de l'édition française, pas plus d'ailleurs que de l'édition littéraire, mais de dégager la structure du champ des éditeurs de littérature. L'analyse porte donc sur 61 éditeurs littéraires, corpus qui influence nécessairement le panel d'acteurs représentatifs de l'avant-garde : L'Âge d'homme, Chambon, Champvallon, Climats, Complexe, les éditions des Femmes, Viviane Hamy, Maurice Nadeau, Noir sur Blanc, Ombre, Philippe Picquier, Jean-Michel Place, Présence africaine, Salvy, Le Temps qu'il fait, Verdier, Virag, Zoé et Zulma. En revanche, il écarte les sciences sociales, le poche, les ouvrages d'art, le livre pratique, les dictionnaires et encyclopédies, les livres scolaires ou encore les clubs. L'exclusion d'autres secteurs tient certes, nous dit Pierre Bourdieu⁵⁸⁸, à des impératifs méthodologiques, mais elle conduit en même temps à des idées fausses puisque c'est le secteur le plus lié aux mythes qui sert de référent absolu au sein de l'analyse.

Ce qu'il faut en retenir pour l'édition indépendante est que celle-ci y apparaît une fois encore comme un phénomène peu décrit pour lui-même, ce qui présente un contraste saisissant avec la valorisation des éditeurs affichant des attributs liés à l'indépendance. La petite et jeune édition reste comme observée depuis le cœur de l'institution éditoriale, et bon nombre de ses représentants passent entre les mailles du filet. Comme s'en défend Bourdieu en effet, « les petits éditeurs qui n'ont pas atteint une taille suffisante pour affirmer leur existence dans ce champ en y exerçant

⁵⁸⁷ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *art. cit.*, p. 10.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 6.

des effets réels⁵⁸⁹ » ont été écartés du panel. Le capital symbolique de la petite édition retenue, explique-t-il, reste quant à lui très difficile à appréhender, car il n'est pas encore pleinement reconnu par les institutions, :

Ce capital symbolique à l'état naissant est à peu près impossible à saisir à travers les indicateurs disponibles : il ne s'accumule en effet que très lentement, à la manière de ce que l'on appelle le « fonds », véritable richesse de l'éditeur, faite de tout l'ensemble des *écrivains de longue durée* ; et les signes de consécration spécifiques, comme le prix Nobel ou le statut de « classique », décerné par la reconnaissance universitaire, ne peuvent advenir qu'au terme du *travail de conversion* qui est accompli par les écrivains eux-mêmes, assistés par tout leur entourage de « découvreurs », et qui, en tant que tel, prend nécessairement beaucoup de temps.⁵⁹⁰

Le discours théorique peine toujours à se départir, à la fin des années 1990, d'une approche globale des transformations de l'édition française ou internationale, et par conséquent d'un appareil méthodologique inadapté à la granularité de l'édition indépendante. Dans le cas de Pierre Bourdieu, la définition même de l'avant-garde semble comme prisonnière de représentations historiques. Bourdieu souligne à maintes reprises la perte d'autonomie d'un champ moins imperméable que par le passé à l'économie, mais ce constat sert de socle à un découpage des activités éditoriales fondé sur une conception idéale des règles de fonctionnement d'un autre temps, où l'analyse objective se transforme en jugement de valeur. À ce titre, Pierre Bourdieu ne perçoit pas que la révolution des indépendants (non seulement parce que l'éditeur est bel et bien un agent double, mais aussi parce que les transformations du champ peuvent en avoir fait évoluer le *nomos*) passera dans sa définition révisée sinon par une guerre commerciale, en tout cas par un rapport décomplexé au commercial au niveau individuel ou collectif.

Tel est le bilan que l'on peut tirer en effet de la « révolution conservatrice » que déplore Bourdieu et qui se rapporte pour l'essentiel à ce qu'il nomme l'*allodoxia*, soit la confusion de la copie, du simili, et de l'authentique. Sont particulièrement visés des éditeurs qui, ayant intégré la logique des avant-gardes, en miment les stratégies à des fins commerciales en se concentrant, dans une perspective générationnelle, sur de jeunes auteurs français ou sur une jeune littérature américaine – au gré de manœuvres que l'on pourrait rapprocher de celles qui ont présidé au lancement des « nouveaux philosophes ». Si l'on ne peut nier le « risque » de voir apparaître en effet ce que Jean-Christophe Menu condamnera bientôt sous le nom des *avant-gardes soft*⁵⁹¹, on ne peut que déplorer en revanche ce que cette lecture aura d'excessif à l'égard d'un label comme L'Olivier ou d'une editrice telle que Marion Mazauric, en

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵⁹¹ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, « Éprouvette », 2005.

poste chez « J'ai Lu », mais dont la trajectoire ultérieure au Diable Vauvert témoignera d'une conception renouvelée de l'avant-garde, en phase avec la logique commerciale de son temps. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que la différenciation passera notamment, au Diable Vauvert comme ailleurs, par l'élection de couvertures graphiquement très investies, à contre-courant du retour à la sobre typographie que Bourdieu tend à essentialiser. Bien qu'un monde sépare cet éditeur de la petite édition lettrée qui prolonge les règles du champ, cette conception, outre qu'elle consiste à défendre l'idée d'une certaine édition à la française dans un esprit à nouveau teinté d'antiaméricanisme, contribue ainsi malgré elle à reproduire, en mode conservateur, les illusions profondément ancrées dans le champ littéraire et plus particulièrement, plutôt que d'appliquer le principe de péréquation au catalogue de chaque éditeur, à en faire le moteur d'un système à deux vitesses, manichéen, se composant d'éditeurs vertueux et de vendus.

4. Le temps des indépendants

4.1. André Schiffrin

Malgré les réserves de Pierre Bourdieu, le sommaire des *Actes de la recherche en Sciences sociales* consacrés en 1999 aux mutations du paysage éditorial affiche une grande interdisciplinarité. On y retrouve des représentants de la sociologie de la littérature et de l'édition (Pierre Bourdieu lui-même, mais aussi Pascal Durand, Yves Winkin, Paul Dirks), des historiens (Jean-Yves Mollier, Anne Simonin) ou encore l'économiste Bénédicte Reynaud. Parmi les noms de ces chercheurs, apparaît celui d'un éditeur connu depuis peu en France, André Schiffrin, dont un article portant sur la logique de profit dans les presses universitaires américaines est présenté pour la première fois en traduction⁵⁹². À noter que Schiffrin avait déjà fait une incursion dans les travaux de Jean-Marie Bouvaist pour avoir dit, dans les années 1990, qu'il faudrait bientôt mettre une date de péremption à côté du code-barres⁵⁹³.

Un éditeur parmi les scientifiques

L'intégration d'un éditeur professionnel à un corps de chercheurs expérimentés peut surprendre au premier abord. Elle s'explique d'un côté par le rôle de passeur qu'André Schiffrin s'apprête à jouer en France. C'est en 1997, à la Foire du livre de Francfort, que l'éditeur Éric Hazan a découvert André Schiffrin, à travers

⁵⁹² André Schiffrin, « Les presses universitaires américaines et la logique de profit », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 130, « Édition, Éditeurs (2) », décembre 1999, pp. 77-80.

⁵⁹³ Jean-Marie Bouvaist, *Crise et mutations dans l'édition française*, op. cit., p. 7.

l'extrait d'un article sur la rationalisation de l'édition américaine⁵⁹⁴. Éric Hazan, qui était sur le point de quitter la maison d'édition familiale reprise par Hachette et de fonder les éditions La Fabrique, a incontestablement été marqué par la similarité de leurs trajectoires respectives. Il propose alors à Schiffrin d'étoffer son article de manière à en faire un livre, traduit par ses soins et publié sous sa marque en 1999, *L'Édition sans éditeurs*, d'après la formule de Jérôme Lindon dans un article paru dans *Le Monde* le 8 juin 1998. L'édition « originale » ne verra le jour qu'un an plus tard aux éditions anglaises Verso (*The Business of Books : How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*).

La présence d'André Schiffrin au sommaire des *Actes* est aussi l'expression d'une tendance à l'union des forces qui est tout à fait caractéristique du tournant du siècle. Comme nous l'avons vu avec les travaux de Bouvaist et de Bourdieu, la recherche a gagné en intensité critique au cours des années 1990. La description du paysage éditorial contemporain semble ne plus pouvoir se défaire d'une indignation à l'encontre du pouvoir économique et de défense des valeurs du secteur, de son *nomos*, que semblent incarner des éditeurs que d'aucuns n'hésitent plus à nommer indépendants. L'intensité critique du discours sur l'édition se double d'une intensité proprement « dramatique ». Celle-ci se repère dès la couverture des essais relatifs aux métiers du livre, à travers le choix des titres : *Où va le livre ?* (2000) se demande-t-on en couverture du collectif dirigé par Jean-Mollier⁵⁹⁵, cinq ans après *Le Livre : la fin d'un règne* (1995) de Fabrice Piault⁵⁹⁶. L'évolution de ce phénomène sur le long terme est perceptible dans le choix des sous-titres des études de François Rouet, *Le Livre*, dont les trois éditions de 1992, 2000 et 2007 comportent un sobre *Mutations d'une industrie culturelle*, avant que la quatrième (2013), *Une filière en danger ?*, n'adopte à son tour une rhétorique de la peur. On multiplierait sans difficulté les exemples de formules crépusculaires qui circulent alors dans les sciences du livre, où l'on assiste bouche bée à des mutations ayant atteint, croit-on, leur paroxysme, à la veille de l'effondrement du duopole Hachette/Vivendi. C'est là une tendance qui ne se dissipera pas de sitôt, chaque nouvel événement venant en quelque sorte légitimer les craintes antérieures, dans un mouvement de gradation sans fin vers une catastrophe qui n'arrivera jamais tout à fait. Ces réflexions ne sont toutefois pas dénuées de la volonté de trouver des solutions, en bonne intelligence collective, comme le laisse par exemple entendre le collectif de professionnels réuni par Éric Hazan dans *Le Livre : que faire ?* en 2008⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ Éric Hazan, *Pour aboutir à un livre*, Paris, La Fabrique, 2016, pp. 32-33.

⁵⁹⁵ Jean-Yves Mollier (dir.), *Où va le livre ?*, Paris, La Dispute, 2007.

⁵⁹⁶ Fabrice Piault, *Le Livre : la fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995.

⁵⁹⁷ Roland Alberto, Francis Combes, Joël Faucilhon, Éric Hazan, Hélène Korb, Frédéric Salbans, André Schiffrin et Jérôme Vidal, *Le Livre : que faire ?*, Paris, La Fabrique, 2008.

Bien que n'étant pas le seul éditeur à s'intéresser à l'ingérence du marché et du pouvoir politique dans la production de livres, André Schiffrin a pu compter à la différence de ses homologues sur une importante couverture médiatique et sur un crédit largement hérités de sa trajectoire. Il est à l'origine dans les années 1960 du catalogue des éditions Pantheon Books à New York, riche d'auteurs engagés, à la pointe du savoir et de la création, tels qu'Edward Thompson et Éric Hobsbawm, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Marguerite Duras ou encore, en bande dessinée, du roman graphique *Maus* d'Art Spiegelman. À la réussite américaine vient s'ajouter la culture hybride d'André Schiffrin, né et mort à Paris, fils du fondateur de la Pléiade et naturellement parfait bilingue. Observateur, acteur et passeur alliant aux yeux du public la légitimité *professionnelle* de l'édition américaine et la légitimité *culturelle* de l'édition française, Schiffrin est enfin la victime informée et charismatique des mutations de l'industrie du livre, suite aux restructurations imposées à Pantheon par son propriétaire, le groupe Random House, lesquelles ont amené l'éditeur à quitter le navire et à fonder en 1992, sur le modèle du *non-profit* bien connu en économie sociale, la société d'édition The New Press.

Un témoignage pratico-théorique

On lui doit principalement la parution, aux éditions La Fabrique pour leur traduction française, de trois essais : *L'Édition sans éditeurs* déjà cité (1999), *Le Contrôle de la Parole* (2005) et *L'Argent et les Mots* (2010) – le premier portant sur la rationalisation du système éditorial américain, le second venant ôter l'assurance selon laquelle la France et l'Europe, sous un régime de l'exception culturelle, n'auraient pas à s'inquiéter de ces choses-là, le troisième proposant de façon peut-être plus enthousiaste que les précédents des pistes de solution en faveur de la diversité culturelle, parmi lesquelles la défense d'un « modèle norvégien », pour l'action soutenue que les pouvoirs publics y jouent en faveur de la chaîne du livre. Les théories de Schiffrin trouvent un prolongement dans son autobiographie, *Allers-retours*, publiée en 2007 chez Liana Levi. C'est dans ce volume que se révèle le mieux sa pensée politique. Le cadre analytique qui ressort de ces ouvrages, et qui explique aussi qu'ils se soient inscrits avec autant de facilité dans l'horizon bibliographique des sciences du livre, s'articule autour de la censure du marché. Le témoignage pratico-théorique d'André Schiffrin oppose ainsi, à l'exigence de rentabilité immédiate des nouveaux décideurs du monde éditorial, un imaginaire de la péréquation :

Quand Random House a été lâchée par RCA en 1980, nous avons tous été ravis qu'elle soit rachetée par S. I. Newhouse et le groupe de presse Condé Nast. [...] Or, nous avons vite découvert que Condé Nast attendait de nous des bénéfices encore supérieurs et allait transformer Random House. [...] Cet équilibre difficile avait pu se maintenir tant que Bernstein était là. Il partageait pour l'essentiel nos options de centre-gauche. [...] Quand Bernstein a été remplacé par Vitale, les

jours de Panthéon étaient comptés, ce que mon esprit cartésien ne trouvait pas logique [...] Nos ventes augmentaient aussi vite que tout actionnaire aurait pu le souhaiter et nous nous constituions un fonds qui se vendrait pendant des années. Mais ces succès ne comptaient plus. [...] Vitale voulait que chacun de nos titres soit rentable, alors que je maintenais le principe classique que les livres à succès devaient financer ceux qui se vendaient le moins. [...] Sa solution consistait à me faire éliminer les deux tiers de notre programme – en supposant que le tiers restant serait le plus rentable.⁵⁹⁸

L'incompréhension qui semble régner entre les éditeurs et leurs dirigeants et actionnaires tient en grande partie à la reconfiguration du monde de l'édition et à la fuite de ses capitaux vers les mondes de l'industrie, des médias et de la finance. Dans ces derniers en effet, les retours sur investissement escomptés atteignent des sommets auxquels le monde du livre ne peut prétendre sans dommage, de l'ordre de 12 à 15 %⁵⁹⁹. Pour parvenir à ces résultats, les décisionnaires attendent des éditeurs qu'ils se concentrent sur les valeurs sûres, mais dans une logique conduisant à accorder des avances dispendieuses – et loin d'être amorties selon Schiffrin, qui y voit toute l'absurdité du système. Un autre effet de cette perte d'autonomie de la sphère éditoriale, laquelle coexiste désormais avec des médias au sein de grands groupes de communication, est d'être plus soumise à des collusions avec le monde politique. Comme il s'en explique longuement dans *Le Contrôle de la parole*, le problème de groupes tels que Lagardère et de Vivendi est d'avoir une économie fondée en grande partie sur des marchés publics octroyés par l'État. Leur intérêt pour les industries de contenus résiderait dès lors dans le fait de disposer d'un moyen de pression sur les décisionnaires politiques, les contenus publiés pouvant s'avérer globalement favorables ou défavorables en fonction de l'issue des contrats en jeu. En cas d'intervention, la censure ne serait donc pas une censure d'État, mais à nouveau une censure du marché.

Une doctrine de l'indépendance

L'arrivée d'André Schiffrin dans le champ intellectuel français précède de peu celle d'un autre Américain, Chris Anderson. Là où Schiffrin semble appartenir à l'ancien monde, Anderson a tout de l'homme moderne. Journaliste et entrepreneur, il a donné un coup de fouet au magazine *Wired* entre 2001 et 2012, période au cours de laquelle il en a assuré la rédaction en chef. Sa principale victoire sur ce terrain est d'avoir su élargir le spectre d'un magazine confiné jusqu'alors aux sphères de la sous-culture geek au monde de l'entreprise et des affaires aux lendemains de la bulle Internet. Là où André Schiffrin est le type même de l'éditeur charismatique,

⁵⁹⁸ André Schiffrin, *Allers-retours. Paris-New York – Une éducation politique*, Paris, Liana Levi, 2007, pp. 228-230.

⁵⁹⁹ André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999, p. 66.

de l'homme respectable qui garde la tête sur les épaules à la manière d'un Hubert Nyssen, Chris Anderson incarne la figure de l'influenceur, du gourou passé maître dans l'art de la communication à grande échelle, entre les *keynotes* et les conférences TEDx, entre le pionnier Steve Jobs et les personnages de Bret Easton Ellis et de Douglas Coupland. Toujours à la pointe de la technologie, il s'est d'ailleurs lancé dans les affaires aux lendemains de son départ de *Wired* en lançant une start-up spécialisée dans les drones.

La parution d'un article tactiquement visionnaire dans le même magazine en 2004, sous sa plume, puis d'un livre en 2006⁶⁰⁰, a marqué un tournant dans la perception de la culture en régime numérique. S'y trouvait révélée pour la première fois, à l'adresse du grand public, une application aux canaux de la nouvelle économie du concept de *longue traîne*. Lieu des singularités par excellence, de la culture de niche, la longue traîne constitue le puits sans fond de la production culturelle hors têtes de liste, têtes de gondole, blockbusters et best-sellers, hors des standards les plus communément partagés, dont Chris Anderson valorise le potentiel révolutionnaire. Selon lui, le linéaire élargi dans le cadre de la vente en ligne de produits physiques, voire le stockage illimité des contenus numériques, leur accès mondial à toute heure du jour et de la nuit, la participation active des consommateurs à la production de ces contenus, ne laissent pas seulement présager un mariage créatif de la technologie et de la culture, mais bien aussi l'amorce d'un grand retournement : celui qui verra la production industrielle de masse, dominante à force de s'adresser au plus grand nombre, descendre de son piédestal économique. Chris Anderson voit dans les portails de vente et de consultation en ligne un levier susceptible de battre en brèche la loi de Pareto tel qu'elle fonctionne ordinairement dans le monde de la culture, où 80 % du chiffre d'affaires du secteur est assuré par 20 % des produits culturels. Dans le contexte neuf qu'il décrit, l'accès facilité à la majorité des produits qui occupaient en général une place secondaire, voire nulle, pourrait conduire à un rééquilibrage de ces catégories au sein du marché.

Malgré les différences qui les séparent, les deux hommes sont habités par un imaginaire commun. Si le socialisme d'André Schiffrin le conduit à mettre beaucoup d'espoirs dans les presses universitaires et de petites structures soutenues par les pouvoirs publics contre le marché, si Chris Anderson frise l'anarcho-capitalisme dans sa foi en un *do it yourself* entrepreneurial et créatif international, avec l'appui des GAFA, tous deux s'inquiètent de savoir comment mettre un terme à la suprématie des forces instituées du système. Et si la critique prend une tournure politique

⁶⁰⁰ Chris Anderson, « The Long Tail », dans *Wired*, 10 octobre 2004, et *The Long Tail. Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York, Hyperion, 2006 (trad. française sous le titre de *La Longue Traîne*, Pearson France, 2007). Le concept de *longue traîne* n'est pas une invention de Chris Anderson. On le doit au mathématicien polonais Benoît Mandelbrot.

chez André Schiffrin, d'une grande vigilance à l'égard de tout ce qui se fait le vecteur d'une idéologie au vu des liens étroits qui existent bien souvent entre le pouvoir politique et des industries culturelles, la standardisation de la production apparaît à tous deux comme la maladie d'un siècle finissant. Face à elle, Anderson et Schiffrin opèrent alors, chacun à sa façon, en faveur d'une certaine idée de la diversité culturelle. Victoire de l'indépendance, victoire de la *liberté* sur la contrainte, victoire de l'individualisme sur le conformisme. Le premier par la force du nombre, chaque consommateur ayant le droit de disposer de contenus adaptés à sa complexion et de devenir un producteur ; le second par la rareté, le travail de la pensée ne pouvant s'accomplir qu'à l'écart de la rentabilité immédiate.

La croyance en une indépendance individuelle est toutefois bien plus limitée chez André Schiffrin dans la mesure où, d'une part, l'éditorialisation des contenus ne quitte jamais son raisonnement (sa vision repose au contraire sur un renforcement de la figure éditoriale) et où, d'autre part, le salut de la diversité éditoriale dépend de l'existence d'un réseau plus ou moins solidaire d'éditeurs « indépendants ». Un terme qu'André Schiffrin utilise de façon bien plus décomplexée que la plupart des critiques de l'époque, et qui doit probablement à sa culture américaine, où le terme est pleinement installé. À ce titre, il n'est pas impossible que la parution en France des livres d'André Schiffrin ait contribué à la diffusion du terme.

Il convient de préciser que cette expression n'est pas un biais de traduction et que le terme utilisé préférentiellement par Schiffrin est bien « *independent publishing houses* », parfois renforcé sous la forme de « *small independent publishing houses* ». Ce choix n'est pas anodin, car l'expression cohabite avec celle de *small presses*, qui ne désigne pas tout à fait la même chose. Nées dans les années 1960 au cœur du mouvement *underground*, elles ont été le vecteur d'idéologies progressistes minoritaires (féministes, pacifistes, antiracistes) avant de connaître leur essor dans les années 1970 au cœur du *Small Press Movement*, porté par des subventions du National Endowment for the Arts⁶⁰¹. Bien que le sens de l'expression *small press* ait connu une extension avec le temps, au point de s'appliquer parfois à tout le champ de l'édition alternative, l'appellation « *independent publishing house* » renvoie quant à elle à des maisons davantage inscrites dans le marché, dotées d'une taille substantielle, et dont la dimension contre-culturelle n'est pas prioritaire. En ce sens, le modèle éditorial que défend André Schiffrin correspond bien au profil des éditeurs de plus en plus souvent qualifiés d'indépendants dans les différents travaux de description du marché français : des éditeurs correspondant à la plus petite unité commerciale viable de l'institution

⁶⁰¹ Juliette Joste, « Tendances récentes du marché du livre aux États-Unis », dans *Cahiers de l'économie du livre*, 6, décembre 1991, pp. 75-79.

éditoriale, éventuellement et idéalement soutenus par les pouvoirs publics. Les éditeurs dont il prend le plus volontiers la production en exemple pour son audace sont tout à fait représentatifs de cette tendance.

La réception d'André Schiffrin

On le devine sans trop de peine, c'est le modèle Schiffrin qui s'est d'abord imposé dans les sciences du livre. De Chris Anderson, il n'est resté que le concept en lui-même de *longue traîne*, capable de désigner rapidement la production des éditeurs de niche, cependant que tout le dispositif qui l'accompagnait a surtout retenu l'attention des tenants de la nouvelle économie. La diffusion des idées d'André Schiffrin semble toutefois s'être faite en grande partie à l'insu de leur auteur qui, en dépit d'une intense activité éditoriale et de conférences, restait convaincu de ne pas avoir été entendu. Dans un entretien accordé en 2013 à une étudiante de l'Université de Liège, l'éditeur peinait à cacher son fatalisme à l'égard de ses propres écrits, comme si personne n'avait été en mesure de le lire :

- Quelle réception avez-vous eue par rapport aux solutions avancées au fur et à mesure de vos livres ?
- Une des choses qui m'a déçu, c'est que dans mes livres, on parlait de choses concrètes non relayées par la presse.
- Même pas par les éditeurs ?
- Pour nous, l'important, c'est ce qui paraît dans la presse, mais la presse hésite beaucoup à parler.
- Et donc vous n'avez pas eu de retour d'autres éditeurs ?
- Non, non, enfin plutôt, en avez-vous trouvé ?
- Je n'en ai pas trouvé beaucoup non plus. Aucune maison d'édition n'a fait écho à vos propos ?
- Non, ils ont eu des discussions en interne, mais je crois que vous surestimez la réception de mes livres.⁶⁰²

Il est difficile de ne pas mettre ces échanges sur le compte d'un trop grand pessimisme, qui tendra d'ailleurs à jouer contre les écrits de Schiffrin. Certaines de ses prédictions tardant à se vérifier avec le temps (le fait, par exemple, que les éditions La Découverte entrées chez Editis ne publieraient plus de livres de gauche innovants⁶⁰³), les lecteurs les moins acquis à la cause de l'éditeur n'hésiteront pas

⁶⁰² Gwennaëlle Bouillet, « Interview d'André Schiffrin, 29 avril 2013 », dans *André Schiffrin. Une analyse de trajectoire*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master en Information et Communication, Université de Liège, 2012-2013.

⁶⁰³ André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 81.

à la discréditer au nom d'une tendance complotiste. Quelle qu'ait pu être l'insatisfaction (ou l'humilité) d'André Schiffrin, force est d'observer pourtant que ses différents ouvrages ont trouvé immédiatement et durablement leur place dans les bibliographies du secteur. Même si le mouvement a perdu en force depuis, il n'est pas exagéré de dire que tous les observateurs du monde de l'édition ont été amenés à compter avec l'expression d'*édition sans éditeurs*, dont Schiffrin s'est pratiquement vu attribuer la paternité dans l'espace francophone. Soit pour y faire allusion, soit pour la nuancer et la déployer sous d'autres formes. À titre d'exemple, pour expliquer sa notion de *marchandisation* de la production, Éric Vigne dira qu'il s'agit d'une « édition marchandisée *avec* éditeurs », une « édition sans édition », une « édition de livres sans édition de leur texte⁶⁰⁴ » – ce qui, sur le plan de l'exactitude, est en effet plus conforme à la réalité.

L'essor des essais d'éditeurs

Autour d'André Schiffrin se succèdent les témoignages professionnels dans la presse et une série de livres-jalons opposant les vertus de l'indépendance à l'évolution du champ éditorial. Ce foisonnement de prises de position a valeur de manifeste pour un large contingent d'éditeurs. Il témoigne de la montée en force d'une catégorie d'écrits qui tranche avec les habitudes observées jusqu'alors. Loin des introspections mondaines, érudites ou techniques auxquelles se livrent les éditeurs dans leurs mémoires, ces écrits rédigés par des nouveaux entrants laissent forcément peu de place à l'accumulation de faits et d'anecdotes. Ils s'en distinguent surtout par la tenue d'un discours d'état des lieux et par l'affirmation d'une instance d'énonciation collective : un « nous » se substitue dans ces essais au « je » des mémoires, ce qui ne signifie pas la fin de profits individuels dans l'hypothèse où la profession verrait en leur auteur un chef de file.

L'expression la plus aboutie de ces essais consiste d'ailleurs en des ouvrages autoédités, qui assurent autant la promotion de leur signataire que de leur marque éditoriale. De longue date, le fait de publier sous sa propre marque permet d'alimenter la mythologie de la structure sous des formes aussi variées que le roman d'entreprise (Robert Laffont⁶⁰⁵), les souvenirs d'éditeur (Hubert Nyssen⁶⁰⁶) ou encore les tentatives historiographiques plus ou moins encadrées (Alban Cerisier pour

⁶⁰⁴ Éric Vigne, *Le Livre et l'Éditeur*, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰⁵ Robert Laffont, *Éditeur*, *op. cit.*

⁶⁰⁶ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double, Carnets, I (1983-1987)*, Arles, Actes Sud, 1988 ; *L'Éditeur et son Double, Carnets, II (1988-1989)*, Arles, Actes Sud, 1990 ; *L'Éditeur et son Double, Carnets, III (1989-1996)*, Arles, Actes Sud, 1997.

le compte de Gallimard, Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault pour Dupuis⁶⁰⁷). Ces ouvrages à caractère réflexif sont censés exprimer la quintessence de la maison, d'où l'adéquation entre l'identité de la maison et l'esprit de la démarche : la *success story* de Robert Laffont, les carnets habités d'Hubert Nyssen, l'exploitation des archives de Gallimard ou de Dupuis. À côté de ces entreprises hagiographiques mais non dénuées d'esprit critique, les essais qui paraissent en ce début de nouveau siècle multiplient les déclarations d'ordre professionnel dont la charge politique est à la hauteur de l'engagement de la maison. Si des écrits similaires existaient par le passé (à l'image de *L'Anti-éditeur*, dans lequel François Coupry exhortait, en 1976, les auteurs à fonder leurs propres structures d'anti-édition, autrement dit d'autoédition, pour se libérer des chaînes des éditeurs traditionnels⁶⁰⁸), il faut évidemment souligner leur forte concentration dans le temps et leur dévouement à la problématique de l'édition indépendante.

S'ils ont tous comme point de départ l'évolution du monde de l'édition et ses dérives, ces textes qui tiennent plus du pamphlet que de la description méthodique se signalent par une grande diversité qui doit beaucoup à la position de leur énonciateur au sein du champ. Dans une perspective assez proche de celle d'André Schiffrin, *L'édition sous influence* de Janine et Greg Brémont (Liris, 2002), qui contient quelques développements sur le livre scolaire, interroge les effets de réseaux et d'alliances contraires à la liberté d'expression, de même que les pressions exercées par le *marketing* sur l'édition. Alors que ces examinent la prolifération de « livres-frères » (*Peggy Sue et les fantômes* de Serge Brussolo chez Plon, dès 2001, clonage mesuré de la série *Harry Potter* traduite et lancée trois ans plus tôt chez Gallimard⁶⁰⁹), *Plates-bandes* de Jean-Christophe Menu (L'Association, 2005) dénonce quant à lui les opérations de récupération conduites aussi bien par les acteurs dominants de l'édition de bande dessinée que par de « faux indépendants », installés dans le seul but de faire profit, et associe dans une perspective artiste la pérennité de l'avant-garde éditoriale à la mise en place d'une démarche « irrécupérable ».

La Trabison des éditeurs de Thierry Discepolo (Agone, 2011) prolonge ces deux ouvrages, mais l'observation du secteur s'effectue cette fois depuis le champ de l'édition d'essais critiques. De *L'édition sous influence*, cet essai très documenté et mieux informé que bon nombre de travaux universitaires conserve la volonté de caractériser les lignes de force de la rationalisation éditoriale. De *Plates-bandes*, la dénonciation d'un opportunisme des grands éditeurs qui prend moins la forme d'un avant-

⁶⁰⁷ Alban Cerisier, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, op. cit. ; Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition (1911-2011)*, op. cit. ; Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La Véritable Histoire de Spirou (1937-1946)*, Marcinelle, Dupuis, 2013.

⁶⁰⁸ François Coupry, *L'Anti-éditeur*, Paris, Éditions Hallier, 1976.

⁶⁰⁹ Janine et Greg Brémont, *L'Édition sous influence*, Paris, Liris, 2002, pp. 65-66.

gardisme de pacotille que d'un commerce de la rébellion et des idées de gauche. Là où Jean-Christophe Menu s'en prenait virulemment à Casterman, c'est cette fois le label Zones, des éditions La Découverte, qui en prend pour son grade⁶¹⁰. De *Plates-bandes*, *La Trahison des éditeurs* conserve donc une verve et un sens de l'attaque sans ambages. Enfin et surtout, cet essai qui s'inscrit de manière évidente dans la filiation des écrits d'André Schiffrin en repousse incontestablement les limites, dans la mesure où une partie substantielle de ses développements porte sur le ventre mou du marché éditorial : les grands indépendants. Pour Thierry Discepolo, la polarisation au sein des débats entre des groupes et des indépendants laisse toute une série d'acteurs dans une zone d'indécision qui leur est profitable. Comme Jean-Marie Bouvaist en son temps, l'éditeur s'applique donc à montrer en quoi des structures éditoriales telles que Gallimard, Actes Sud, Albin Michel ou Odile Jacob s'inscrivent elles aussi dans des systèmes de domination spécifiques. Un des apports de Discepolo consiste notamment à rappeler que l'indépendance « familiale », que brandissent certains acteurs en guise de garantie, peut faire écran à des logiques d'accumulation bourgeoise qui ne disent pas leur nom.

À travers ces trois premiers titres, on voit déjà combien les discours tendent à se compléter plutôt qu'à se répéter. D'un côté, c'est le signe de ce qu'il existe une réelle émulation parmi ces indépendants entrés généralement dans l'édition, au plus tôt, dans les années 1990. D'un autre côté, les divergences de vues témoignent d'une réelle difficulté à établir les bases d'une action commune. Les problèmes de l'édition et les solutions à trouver pour y faire face sont loin de se recouvrir d'un éditeur à l'autre, chacun élaborant son discours au départ d'une expérience et d'impératifs qui lui sont propres.

Pour illustrer les nuances qui transparaissent de ces essais, on pourrait ainsi citer le cas de *Lire et penser ensemble. Sur l'avenir de l'édition indépendante et la publicité de la pensée critique*, écrit et publié par Jérôme Vidal (Amsterdam, 2006). Publiée cinq ans avant *La Trahison des éditeurs*, cette contribution parmi les plus stimulantes de la période fait déjà office de bilan en se demandant par exemple pourquoi les éditeurs indépendants sont « si peu désirables⁶¹¹ ». Sans nier les pressions exercées par la diffusion-distribution ou la collusion avec les médias, le co-fondateur avec Charlotte Nordmann des éditions Amsterdam en appelle à mettre de côté « la peur, les jérémiades ou les dénonciations incantatoires⁶¹² », les discours teintés d'antiaméricanisme sur la concentration⁶¹³, au profit d'une action collective. Au fond, Jérôme

⁶¹⁰ *Ibid.*, pp. 99 et suivantes.

⁶¹¹ Jérôme Vidal, *Lire et penser ensemble. Sur l'avenir de l'édition indépendante et la publicité de la pensée critique*, Paris, Amsterdam, 2006, p. 31.

⁶¹² *Ibid.*, p. 55.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 26.

Vidal ne garde que la dimension la plus tournée vers l'avenir de Schifffrin, qui s'exprimera en particulier dans *L'Argent et les Mots* en 2010. Comme le souligne Vidal, les auteurs et les lecteurs ne sont pas devenus du jour au lendemain des « imbéciles écervelés », et les géants de l'édition savent qu'il ne serait pas dans leur intérêt d'opter exclusivement pour l'uniformisation⁶¹⁴. D'où la nécessité, pour les nouveaux éditeurs, d'adopter une attitude constructive. C'est la raison pour laquelle il préfère l'expression d'éditeur « activiste » à celle de « résistant » :

C'est pourquoi, enfin, une posture de « résistance » (réactive, conservatrice) n'est pas appropriée face aux changements en cours et que seule une « résistance » inventive et créatrice, attentive aux possibles ouverts par la situation actuelle, est, selon nous, envisageable et praticable ; c'est pourquoi à la posture de « l'éditeur-résistant » (outre l'obscénité d'une figure qui consiste à se parer des mérites d'éditeurs qui, comme Jérôme Lindon et François Maspero, dans des situations autrement périlleuses, furent en effet des « résistants ») nous préférons celle de l'éditeur activiste.⁶¹⁵

Sur le fond, ces considérations n'éloignent pas véritablement Jérôme Vidal des positions défendues par Jean-Christophe Menu et Thierry Discepolo. Attentif comme eux aux mécanismes de récupération des idées novatrices, il s'indigne aussi des conditions de travail dans les grands groupes ou des critères de sélection du CNL sur le plan de l'aide à l'édition – à une époque où l'édition indépendante n'est pas encore définie en tant que telle, ce qui évoluera à mesure qu'elle tendra à l'institutionnalisation, on y reviendra. Là où la distance se marque plus, c'est une nouvelle fois dans le choix de thèmes de prédilection et de problématiques en lien direct avec la ligne éditoriale de la maison. Ainsi, Jérôme Vidal accorde beaucoup d'importance au développement d'une politique de traduction et de circulation des idées (le nom de la maison, Amsterdam, renvoie au rôle de plaque tournante joué par la ville au siècle des Lumières), ou encore la nécessité d'adopter une « attitude *problématique*⁶¹⁶ » mais non fermée à l'égard de l'édition numérique.

Autant les particularismes de Vidal ne provoquent pas de réelle cassure avec les discours évoqués précédemment, autant le *Manifeste pour l'édition et la librairie indépendantes* de l'éditrice Colette Lambrichs (La Différence, 2011), semble appartenir à un autre monde. L'ouvrage, qui n'a eu que très peu de retombées médiatiques et qui est absent de la plupart des bibliographies du secteur, apparaît comme un dispositif assez différent des essais indépendants. Ce *Manifeste* joue très peu la carte du collectif et s'inscrit dans une démarche individuelle :

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

Pour toutes ces raisons, nous, les Éditions de la Différence, qui avons lutté depuis trente-cinq ans pour maintenir un niveau d'exigence dans nos publications en dépit des conditions économiques de plus en plus difficiles, avons décidé de mener le combat qui nous sortira du système commercial asphyxiant qui nous tue ? Nous irons sur le terrain convaincre les libraires de contracter avec nous une nouvelle alliance sur la base d'un programme mesuré qui poursuivra et élargira le fonds de 1900 titres que nous avons constitué.⁶¹⁷

Comme on peut le lire dans cet extrait, correspondant au dernier paragraphe du manifeste, la ligne de démarcation entre essai à visée universelle et déclaration de principe à des fins commerciale n'est pas clairement établie. Alors que les essais pleinement indépendants s'adressent aux professionnels, aux pouvoirs publics ou aux lecteurs, on est en droit de se demander si la dernière phrase ne s'adresse pas tout particulièrement aux libraires (présents dès le titre de l'ouvrage), ce qui déforce considérablement le message. Le manifeste lui-même est d'une extrême brièveté si on le compare aux autres interventions (dix pages de texte), ne fait mention d'aucun éditeur en dehors de La Différence, ne se réfère à aucune source externe, rejette de façon caricaturale l'édition numérique :

Tout paraît se passer comme si on préparait le terrain engorgé et asphyxié par les allers et retours de nouveautés pour que celui-ci se soumette, contraint et forcé par les impératifs économiques, à promouvoir et à vendre des fichiers numériques consultables sur livre électronique. Et pourquoi pas ? diront certains. [...] Pas plus que nous ne croyons qu'on se fait des amis sur les réseaux sociaux, ni que les échanges puissent être virtuels, même si le succès des sites qui promeuvent ces modes de relation ont fait la fortune de quelques cyniques démagogues flairant l'air du temps, nous ne pensons que le livre puisse se dématérialiser sans perdre sa qualité essentielle qui est d'être un objet de désir.⁶¹⁸

En soi, aucun de ces traits n'explique à lui seul la relative indifférence dans laquelle ce manifeste est resté. La condamnation en elle-même du livre numérique aurait même pu jouer en sa faveur, sachant que bon nombre d'éditeurs et de libraires auront tendance, en tout cas à cette époque, à lui opposer la prééminence du livre imprimé – Jérôme Vidal apparaît plutôt comme l'exception et non la règle, à côté de quelques « artisans » du numérique tels que Publie.net. Ce cas illustre que tout est aussi question de manière dans ce monde de l'édition indépendante en formation, mais aussi de légitimité. Née en 1946, Colette Lambrichs est âgée d'une soixantaine d'années au moment de la publication de son manifeste. Elle dirige une maison d'édition de taille moyenne, généraliste à orientation littéraire, fondée une trentaine d'années plus tôt. Sa ligne éditoriale et les discours de la maison sont plus réactifs

⁶¹⁷ Colette Lambrichs, *Aujourd'hui l'abondance, demain la pénurie. Manifeste pour l'édition et la librairie indépendantes*, La Différence, 2011, pp. 14-15.

⁶¹⁸ *Ibid.*, pp. 5-6 et 12.

que proprement activistes pour reprendre la distinction mentionnée plus haut. Pour toutes ces raisons, La Différence a beau être techniquement une maison d'édition indépendante, elle ne rentre pas dans les cases du mouvement indépendant qui s'affirme au début du siècle et qui, dans sa frange radicale, s'apparente à bien des égards à un mouvement générationnel.

4.2. État des lieux de la recherche scientifique

L'effervescence théorique qui se fait jour parmi les professionnels, et dont les ouvrages commentés à l'instant ne sont que la matière la plus visible, a son pendant dans le monde scientifique. Dans la suite logique des travaux académiques conduits depuis Robert Escarpit, face au contexte éditorial de l'époque et sous l'influence également des interventions d'André Schiffrin et de ses émules, l'édition indépendante devient un objet de recherche à part entière.

Elle prend la place jadis occupée, face à l'édition industrielle, par les avatars de la petite édition, de sorte qu'une équivalence semble se créer entre édition indépendante et avant-garde. Cette promotion de l'édition indépendante prend néanmoins des formes diverses selon l'orientation disciplinaire et le profil des chercheurs. Si tous contribuent à donner de la visibilité à l'expression par le simple fait d'y avoir recours, on observe des disparités entre les contributions qui chercheront à défendre l'édition indépendante dans une perspective militante, et celles qui se contenteront de vouloir la décrire. Comme on le verra, il ne faut toutefois pas conclure que les tentatives de définition scientifique auxquelles se livreront les chercheurs devraient être rangées du côté de la neutralité, bien au contraire.

De tous les lieux de recherche en France, c'est incontestablement l'Université Paris 13 qui s'est le plus manifestement penchée sur le cas de l'édition indépendante, au sein du LabEx ICCA (Industries culturelles et Création artistique) et du LabSIC (Laboratoire des Sciences de l'information et de la communication), tous deux dirigés par Bertrand Legendre⁶¹⁹. L'intégration de la notion n'y est pas un hasard, puisque la dynamique de recherche qu'on y observe se situe dans le prolongement des travaux de Jean-Marie Bouvaist, dont la dimension la plus critique a toutefois été gommée au profit d'une plus grande diplomatie. C'est aussi que, axée sur les « stratégies éditoriales », leur formation très professionnalisante aux métiers du livre et de l'édition est une des plus tournées vers le contemporain immédiat.

Dès 2006, Bertrand Legendre supervise la réalisation de deux travaux de fin d'études au nom évocateur : *L'Indépendance en question. Étude des relations entre filiales*,

⁶¹⁹ À noter que le LabSIC a été fondé par Pierre Mœglin, professeur à l'Université Paris 13 dont la thèse de doctorat d'État a été dirigée par Bernard Miège.

collections et groupes dans l'édition littéraire française d'Élise Lacharme et *L'Indépendance éditoriale dans l'édition en France : discours et représentations* de Cécile Baillargeat⁶²⁰. Avec Corinne Abensour, il publie l'année suivante deux volumes de *Regards sur l'édition* (*Les petits éditeurs* et *Les nouveaux éditeurs*), dont on a dit qu'ils intégraient la notion d'éditeur indépendant. En marge de séminaires, il est aussi le premier à piloter un dossier consacré à la question en 2008 : « L'indépendance éditoriale », dans la revue *Communication & Langages*, auquel participent surtout des chercheurs de Paris 13. Suivant des mouvements propres au fonctionnement de la recherche, la spécialisation se trouve immédiatement contrebalancée par une tendance inverse, celle des grandes comparaisons. En 2011, Bertrand Legendre est à la tête d'un nouveau dossier dans la revue *Communication & Langages*, « L'indépendance éditoriale : approches internationales », comportant des développements sur l'Amérique latine, l'Italie, la Grande-Bretagne et la Belgique.

Ce souci d'internationalisme apparaissait déjà quelques années plus tôt dans le domaine de la sociologie de l'édition, lors du colloque organisé en mars 2005 par Gisèle Sapiro à l'EHESS, *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. Bien que cette manifestation ne portait pas sur l'édition indépendante au sens strict, cette dernière n'en était pas absente. À ce titre et en écho aux dossiers des *Actes de la recherche* de Pierre Bourdieu parus en 1999, il est assez significatif de retrouver au sommaire des actes du colloque un nouvel inédit en français d'André Schiffrin. Y figurent également les noms de deux doctorantes en sociologie de l'EHESS (Centre de sociologie européenne). Camille Joseph, sous la direction de Gisèle Sapiro, défend une thèse en 2010 sur les transformations d'une structure indépendante, les éditions Maspero, après leur rachat au début des années 1980 (*Les éditions La Découverte : la gestion d'un héritage éditorial*). Sophie Noël, sous la direction quant à elle de Louis Pinto, défend la même année la première thèse explicitement centrée, en France, sur l'édition indépendante : *L'édition indépendante « critique » en France au tournant du vingt et unième siècle : une identité instable dans le champ éditorial*. Alors que sa méthode était très marquée par la sociologie de Pierre Bourdieu, Sophie Noël se rapproche ensuite de Paris 13, où elle exerce comme maîtresse de conférences. Ses travaux se situent à l'intersection de la spécialisation et de l'analyse comparative. Après avoir étendu son propos aux éditeurs d'essais critiques en Grande-Bretagne⁶²¹, elle organise en 2015 avec Olivier Alexandre, Aurélie Pinto et Nicolas Robette, dans le cadre du LabEx ICCA et du

⁶²⁰ Élise Lacharme, *L'Indépendance en question. Étude des relations entre filiales, collections et groupes dans l'édition littéraire française*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master de politiques éditoriales, sous la direction de Bertrand Legendre, Université Paris XIII-Villetaneuse, 2006 et Cécile Baillargeat, *L'Indépendance éditoriale dans l'édition en France : discours et représentations*, Master 1 en Sciences de l'information et de la communication, dir. Bertrand Legendre, Université Paris XIII-Villetaneuse, 2006.

⁶²¹ Sophie Noël, « Indépendance et édition politique en Grande-Bretagne. Le cas de quelques éditeurs "engagés" », *Communication & Langages*, 170, décembre 2011, pp. 73-85.

LabSIC, le colloque *Culture et (in)dépendances. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles* à la MSH Paris-Nord. Comme son nom l'indique, ce colloque entend cette fois aborder l'indépendance dans l'espace global des industries culturelles et ce, à l'échelle internationale. Parallèlement, Sophie Noël se lance dans une thèse d'habilitation à la recherche portant sur *Les reconfigurations de la médiation en librairie face aux acteurs du numérique*, qu'elle envisage sous la perspective de l'indépendance, à la fois en France et en Grande-Bretagne et qu'elle soutient en décembre 2020. Placé sous la direction de Tristan Mattelart, ce travail oriente un peu plus Sophie Noël vers les Sciences de l'information et de la communication, sans qu'elle ne renonce tout à fait pour autant à l'approche sociologique.

On l'aura compris, une part substantielle du travail scientifique effectué sur l'édition indépendante a été placée sous le signe des Sciences de l'information et de la communication. Un inventaire plus exhaustif des travaux et des thèses qui ont été produits confirmerait la tendance. La forte représentation de la discipline n'est pas sans conséquence sur l'économie des discours tenus au sujet de l'édition indépendante. On constate en effet une prédilection pour les grandes enquêtes sectorielles, une approche dualiste d'un marché, une faible attention portée aux contenus publiés, de rares et sommaires mises en perspective historique.

La sociologie de l'édition a certes eu son rôle à jouer, mais de façon moins volontariste et sans s'attacher avec autant de ferveur à la notion d'indépendance. Elle n'a au fond pas souhaité dévier de la trajectoire qu'elle s'était fixée depuis des décennies et a incorporé le phénomène indépendant à ses réflexions sur l'autonomie, en raison de l'influence déterminante de la théorie des champs.

L'histoire de l'édition a manqué de recul face à la contemporanéité des faits. Il ne faudrait pourtant pas sous-estimer le rôle crucial qu'elle a joué dans l'établissement d'une chronologie longue de l'indépendance, que ce soit au travers de monographies d'éditeurs ou de tableaux. Une des contributions les plus remarquées est ainsi la thèse de Sylvain Lesage soutenue en 2014, *L'effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990* qui nous renseigne énormément sur les précurseurs de l'indépendance.

Les disciplines associées à la Philosophie et Lettres, de même que les études à caractère interdisciplinaires, permettent également d'éclairer l'édition indépendante sous un autre jour, et surtout en renouant avec les œuvres. On pourrait citer, dans le même domaine de la bande dessinée, l'essai *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s* de Bart Beaty (2007)⁶²² et le premier ouvrage du Groupe

⁶²² Bart Beaty, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Studies in Book and Print Culture », 2007.

Acme, *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique* (2010)⁶²³. La souplesse de ces disciplines semble aussi autoriser une certaine réactivité face aux événements, comme l'attestent *Le Livre au temps du confinement* que nous avons publié en 2020⁶²⁴ et *Le Luxe de l'indépendance* de Julien Lefort-Favreau paru en 2021⁶²⁵.

5. Les tentatives de définition de l'édition indépendante

De premières définitions de l'*indépendance éditoriale* et de l'*édition indépendante* ont été élaborées au début des années 2000. Elles sont le résultat des efforts conjugués des mondes professionnel, académique et des pouvoirs publics, dans la perspective tantôt de cerner les contours de ces notions, tantôt de les élever au rang de concept opératoire. Les médias, de leur côté, ont certainement contribué à fixer une image de l'édition indépendante, mais sans réellement participer au travail de construction que nécessitait l'élaboration d'un objet.

L'effort définitionnel a cherché à opposer une approche raisonnée aux usages flottants du sens commun. Ces derniers tendent en effet à se montrer décevants dans l'ordre des discours, tant la synonymie de ces notions conduit à la prudence, aux précautions oratoires, à la méfiance, à la mise en cause ou encore à l'abandon pur et simple. Voici un exemple parmi bien d'autres de ces circonvolutions, tiré d'un article de presse de 2003, dans lequel le journaliste ne savait manifestement pas par quel bout prendre la notion d'édition indépendante :

Depuis dix ans sont apparus sur le marché de la bande dessinée des empêcheurs d'éditer en « rond ». Par facilité et parce que cela arrangeait tout le monde, on les a appelés « indépendants ». L'Association, Cornélius ou Amok en France, Fréon, La 5^e Couche, L'Employé du Moi, Mycose, Tache Production, Habeas Corpus, Pyramides en Belgique... L'Allemagne, l'Espagne, la Suisse, l'Italie ne sont pas en reste.⁶²⁶

Évité dans la première phrase de l'extrait au profit des « empêcheurs d'éditer "en rond" », le qualificatif *indépendant* surgit à la fin de la deuxième phrase, mais non sans avoir été introduit par une mise en garde (« Par facilité ou parce que cela arrangeait tout le monde »), placé entre guillemets, et tenu à distance par le recours au pronom « on » en renfort de « tout le monde ». En procédant de cette manière, le journaliste se décharge de toute responsabilité quant à la pertinence et à la reprise

⁶²³ Erwin Dejasse, Tanguy Habrand et Gert Meesters (Groupe Acme), *L'Association : Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.

⁶²⁴ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.

⁶²⁵ Julien Lefort-Favreau, *Le Luxe de l'indépendance*, Montréal, Lux Éditeur, 2021.

⁶²⁶ Alain Lorfèvre, « Fréon ou l'autre front de la BD », *La Libre*, 21 janvier 2003.

de l'étiquette, qu'il ne peut toutefois s'empêcher de mentionner. Le commentaire très approximatif qui en est donné contribue, de son côté, à semer le doute un peu plus encore dans l'esprit du lecteur.

La succession des propositions et la circulation des idées entre ces mondes sont telles qu'il serait illusoire de chercher à établir la prééminence ou l'antériorité d'un monde sur un autre. La tâche ardue de définition de l'indépendance est le fruit d'un travail éminemment collectif. Ce travail collectif, en revanche, a abouti à des résultats très contrastés d'un monde à l'autre, pour la bonne et simple raison que la définition n'y est pas soumise aux mêmes enjeux. Le monde du livre, le monde académique et le monde politique, tout en prenant appui sur les avancées des autres, ont ainsi forgé des définitions de l'*indépendance éditoriale* et de l'*édition indépendante* en fonction de leurs besoins. Chacun de ces mondes étant lui-même exposé à des situations très diverses, on ne s'étonnera guère de ne pas retrouver non plus de consensus en leur sein, de telle sorte qu'il existe une pluralité de propositions au sein de chaque monde, y compris scientifique. En ce qui nous concerne, nous partons du principe qu'il n'existe pas de définition univoque. Toute tentative de définition de l'indépendance prétendant à l'universalité est vouée à l'échec, car elle n'a de sens qu'en relation à un contexte. Il serait absurde que le monde scientifique cherche à imposer une définition normative de l'indépendance au monde professionnel, tout en étant que ce même monde scientifique n'a pas à accepter une définition sous prétexte qu'elle émanerait du monde professionnel. De même, nous nous méfions des définitions œcuméniques qui procèdent par agglutination et situent la vérité au carrefour des tendances observées. Il existe de bonnes et de mauvaises définitions de l'indépendance, dont la pertinence doit être évaluée en fonction de leur adéquation avec des objectifs à atteindre.

5.1. Des définitions en fonction d'un contexte

Un exemple permettant d'illustrer la nécessité d'une ouverture d'esprit peut être trouvé dans la définition de l'édition indépendante proposée, lors du confinement du printemps 2020, par le CNL⁶²⁷. Afin de mettre en œuvre une « Subvention exceptionnelle aux *éditeurs indépendants* », le CNL a en effet été tenu d'établir un certain nombre de critères d'éligibilité. La plupart de ces critères correspondent à la définition de l'éditeur « professionnel » qui prévaut dans les aides du CNL, notamment son « Aide exceptionnelle à la relance des *maisons d'édition* » octroyée elle aussi pendant le confinement. Si l'on compare les profils, il apparaît que la spécificité de l'édition indépendante réside dans le fait de :

⁶²⁷ Ces appels ont bien été repérés par Julien Lefort-Favreau (*Le Luxe de l'indépendance*, *op. cit.*, pp. 25-26), mais celui-ci se fonde sur l'aide exceptionnelle à la relance des maisons d'édition et non sur la subvention exceptionnelle aux *éditeurs indépendants*.

- 1) exercer son activité d'édition en toute indépendance (indépendance entendue au sens où le capital de l'entreprise est détenu à hauteur d'au moins 50 % par des personnes physiques ou par une ou plusieurs entreprises répondant à la définition européenne de la PME dont le capital est lui-même détenu à au moins 50 % par des personnes physiques) ;
- 2) avoir au moins un an d'activité (i.e. un exercice comptable complet) ;
- 3) avoir au moins trois ouvrages publiés à son catalogue ;
- 4) avoir un catalogue régulièrement alimenté, au rythme d'au moins un ouvrage par an ;
- 5) réaliser un chiffre d'affaires annuel en vente de livres inférieur à 500 000 € nets (remise diffusion-distribution et retours déduits).

À titre de comparaison, les *maisons d'édition* concernées par l'autre mesure de soutien doivent « exercer [leur] activité d'édition en toute indépendance », mais la portée de celle-ci reste totalement qualitative et en vérité assez peu contraignante : « choix des auteurs à publier, programmation, ligne éditoriale, relations avec la diffusion, etc. » Elles doivent comptabiliser trois ans d'activité au moins, pour un rythme minimum de publication de trois titres par an. Enfin, leur chiffre d'affaires doit être compris entre 500 000 € nets et 10 M €.

Comme on peut le constater, cette définition de l'*éditeur indépendant* proposée par le CNL met de côté tout ce qui irait dans le sens d'une appréciation trop libre de l'indépendance. Il ne suffit pas, par exemple, de choisir les auteurs à publier en toute indépendance, mais de pouvoir apporter la preuve de son indépendance par les chiffres. Le quantitatif prime donc sur le qualitatif à des fins de discrimination positive, et fixe l'indépendance à la possession de plus de 50 % du capital. La référence à des normes européennes donne en outre une assise administrative supplémentaire à ce point important. Cette dimension financière de l'indépendance, qui est un des grands standards des définitions en circulation, pourrait être immédiatement rejetée dans d'autres contextes, où l'on considérerait qu'une participation extérieure de 20 % au capital serait déjà le signe d'une trahison. Les éléments liés à l'âge de la maison et à son rythme de publication sont quant à eux une réelle particularité administrative qui s'observe dans la plupart des situations où des maisons d'édition concourent à l'obtention d'une aide. Ils permettent d'exclure automatiquement des candidats qui n'auraient pas encore fait leurs preuves ou qui publieraient dans de si faibles proportions qu'il serait difficile de les considérer comme étant en activité. Ramener à un an la durée de vie de la maison et à un seul titre le nombre de parutions publiées par an (mais à un catalogue de trois titres au moins, ce qui force les éditeurs âgés de moins de trois ans à avoir publié plus d'un titre par an au cours de leur ou de leurs premières années) correspond à un geste d'assouplissement qui n'a évidemment de sens que dans le cadre très spécifique d'une aide à l'édition. Enfin, la barre à ne pas

dépasser des 500 000 € nets de chiffre d'affaires pourrait apparaître en d'autres contextes comme une donnée arbitraire. Non seulement, la taille en elle-même pourrait être jugée hors sujet, mais le choix de dresser une frontière entre l'édition indépendante et les autres maisons d'édition pourrait exclure des structures dont le catalogue serait considéré comme essentiel. Ce seuil est toutefois un standard administratif qui permet fréquemment de distinguer petites et moyennes entreprises.

En résumé, ce type de définition tend à embrasser une population d'acteurs que l'on pourrait voir considérer comme des représentants de la « petite édition », sans autre forme d'évaluation. Ce choix se trouve à la fois justifié par un devoir de neutralité du CNL au moment de fixer des critères d'éligibilité et du contexte particulier de l'épidémie de covid-19. Ces aides ont en effet pour but d'aider des acteurs à surmonter leurs difficultés économiques faisant suite à un état d'urgence sanitaire. Il n'est pas impossible que des critères plus qualitatifs interviennent lors de l'évaluation ultérieure des dossiers par un comité d'experts. Mais à nouveau, la nature particulière de cette mesure de sauvetage ambitionne de ne pas exclure des candidats au nom d'une moindre pertinence de leurs catalogues, puisque sont particulièrement examinés la « situation économique du demandeur et [sa] situation d'endettement », le « caractère direct du lien entre les difficultés financières rencontrées et l'état d'urgence sanitaire », ainsi que la « gravité de la situation du demandeur et risque quant à la continuité de son activité ».

5.2. La double articulation de la définition

Comme on peut le voir dans l'exemple qui vient d'être cité, les tentatives de définition de l'indépendance éditoriale et de l'édition indépendante répondent à un principe de double articulation. Il s'agit d'établir, d'une part, un ensemble de traits définitoires, de *propriétés*, de l'indépendance. Ainsi du fait de détenir, pour le CNL, au moins 50 % du capital de l'entreprise ou de réaliser un chiffre d'affaires inférieur à 500 000 € nets par an. C'est bien entendu la sélection de ces propriétés qui varie d'un contexte à un autre en fonction des objectifs visés. On constate que ces propriétés peuvent être soumises à une hiérarchie au sein d'une définition, toutes ne revêtant pas nécessairement la même importance. Certaines propriétés apparaîtront donc comme nécessaires ou essentielles, là où d'autres seront considérées comme secondaires ou facultatives. Dans le cadre d'un appel à candidatures du CNL, il est un fait certain que toutes les propriétés formulées se trouvent sur un même niveau en raison des impératifs légaux en jeu. Si l'on tentait néanmoins de faire la somme des définitions de l'édition indépendante en circulation, il ne ferait aucun doute que le critère de l'âge passerait un élément de second plan. On devine bien qu'un article de presse ne se priverait pas de saluer l'apparition d'une nouvelle maison d'édition *indépendante* au moment même de sa création.

Le fait de déterminer l'ensemble des propriétés de l'indépendance éditoriale ou de l'édition indépendante est rarement une fin en soi. Il s'articule généralement à un second mouvement, qui est celui de la constitution d'une *catégorie*. Les choses sont assez claires dans le cas du CNL : les *propriétés* servent à délimiter les contours d'une population d'éditeurs indépendants parmi les éditeurs, de manière à établir un profil d'acteurs éligibles. Tout l'intérêt de l'opération, on le devine, réside dans l'élaboration de ces catégories. Un inventaire de traits définitoires n'a d'intérêt pratique qu'une fois en relation avec des catégories. Ce sont en effet les critères discriminants qui permettront à tel ou tel acteur d'être considéré comme partie prenante d'un ensemble, en l'occurrence de l'édition indépendante, et de bénéficier des avantages liés à cette appartenance. Dans l'exemple de la « Subvention exceptionnelle aux *éditeurs indépendants* » du CNL, les retombées sont économiques et immédiates. Mais les enjeux d'une appartenance à la catégorie des indépendants recouvrent plus souvent des intérêts sur le long terme, de l'ordre du symbolique et de la conversion de ce capital en capital économique.

Pour une association d'éditeurs indépendants, que ce regroupement soit formel (un syndicat, une association, un collectif durable) ou informel (un regroupement centré sur un projet), la définition répond à un impératif de délimitation dont dépend la crédibilité. À titre de contre-exemple, la *Déclaration des éditeurs indépendants et solidaires* proposée en 2003 par l'Alliance des éditeurs indépendants pour une autre mondialisation perd incontestablement en force quand on voit que son représentant pour la Belgique n'était autre que les éditions Luc Pire :

Éditeurs indépendants, engagés et solidaires, nous souhaitons à la fois nous unir dans l'action, sur la base d'une éthique commune, et valoriser la diversité culturelle. Nous affirmons notre volonté de défendre et de promouvoir l'édition indépendante ; contre l'esprit de concentration, nous décidons de promouvoir l'esprit d'association. Nous voulons contribuer ensemble à la démocratisation de l'accès au livre, à la libre circulation des idées et des publications. Nous nous engageons collectivement à promouvoir entre nous des accords commerciaux solidaires, particulièrement en suscitant et développant les processus de coédition, de traduction, de diffusion commune entre éditeurs du Sud, entre éditeurs du Nord et entre éditeurs du Nord et du Sud.⁶²⁸

Une maison qui, en dépit de sa fibre démocratique et d'ouvrages solidaires (mais avec le soutien des pouvoirs publics), passait alors pour être l'éditeur de tous les coups, des livres à vente rapide, et dont la société-mère (Tournesol Conseils) était détenue à 50 %, depuis 1999, par les groupes de presse Vlan-Rossel et Grenz-

⁶²⁸ Alliance des éditeurs indépendants pour une autre mondialisation, « Déclaration des éditeurs indépendants et solidaires », Dakar, 4 décembre 2003.

Écho⁶²⁹. La participation du même éditeur en 2007 à la première Foire du Livre du *Off*, contre-foire du livre de Bruxelles portée des tenants de la petite édition indépendante radicale (Biliki, Maelström, FRMK, la Cinquième Couche) avait elle aussi de quoi surprendre. Elle surprenait d'autant plus qu'entre-temps, Luc Pire avait procédé à des acquisitions de fonds éditoriaux, avait cédé 76 % des parts de son capital au groupe RTL-TVi en 2005, et que son stand à la Foire du Livre de Bruxelles, un des plus grands du salon, avait défrayé la chronique en 2007 pour avoir été sponsorisé par les supermarchés Carrefour, affichage de logo à l'appui. Le tout au nom de la culture, Luc Pire expliquant avoir cherché un mécène et que Carrefour « souhaitait développer la culture dans ses magasins⁶³⁰ ».

Les deux exemples qui viennent d'être cités illustrent bien la nécessité, à des fins de cohérence, d'élaborer des catégories stables de ce que peut signifier l'édition indépendante dans un contexte donné. Pour ses instigateurs, le travail de fixation de *propriétés* de l'indépendance en vue d'établir des *catégories* contextuelles de l'édition indépendante s'avère d'autant plus indispensable qu'il se trouve en concurrence avec une autre forme d'adhésion à l'édition indépendante, que l'on peut définir comme une adhésion par *qualités*. Alors que l'appartenance à la catégorie des éditeurs indépendants impose, dans les cas les plus stricts, de se prévaloir du plus grand nombre ou de toutes les *propriétés* appelées par la définition, le rapport qualitatif à l'indépendance consiste à revendiquer l'appellation dès la mise en conformité, factice ou avérée, avec l'un de ces critères. Feront ainsi preuve d'*indépendance* non seulement les structures indépendantes citées plus haut, mais également des microstructures telles que des fanzines n'entrant pas dans les circuits de commercialisation classique ou, à l'autre bout du spectre, de grandes maisons appartenant à des groupes éditoriaux. Certaines propriétés sont d'autant plus simples à revendiquer que le champ éditorial est, par définition, le lieu d'une autonomie tendancielle de tous les acteurs, régi par un principe d'anomie esthétique – lui-même assez proche du concept marketing de différenciation des produits. On songe en particulier aux propriétés qui relèvent de l'indépendance d'esprit, tout éditeur étant habitué à vanter la grande singularité voire l'anticonformisme de ses choix éditoriaux.

5.3. Le point de vue des acteurs

Afin de constituer des catégories adaptées à leurs besoins de ce que désigne l'édition indépendante, les acteurs, chercheurs et institutions se sont attelés à établir des propriétés capables d'en fixer les contours. Il nous apparaît avec le recul que ce travail de définition s'est heurté dès l'origine à une contradiction insoluble. Celle-ci

⁶²⁹ Pascal Durand et Tanguy Habrand, *Histoire de l'édition en Belgique*, *op. cit.*, p. 481.

⁶³⁰ « Luc Pire sponsorisé par les hypermarchés Carrefour », *L'Écho*, 14 février 2007.

témoigne moins d'un problème de raisonnement que d'un problème de terminologie. Dans de nombreux cas en effet, les définitions de l'*édition indépendante* ont poursuivi l'objectif plus ou moins explicite d'établir une sous-catégorie d'éditeurs au sein de la petite édition. L'édition indépendante n'a pas simplement pris la place de la petite édition dans les représentations du monde de l'édition, mais une position située à l'intersection de la petite édition et de l'avant-garde. Il s'est donc agi de mettre en avant des caractéristiques permettant de différencier les *indépendants* du tout-venant de la petite édition, lesquelles se sont polarisées autour de la notion de *qualité*. Toujours est-il que le choix du terme d'*édition indépendante* faisait apparaître une contradiction majeure, puisque l'édition indépendante en venait en quelque sorte à déborder de la petite édition *de l'intérieur* : l'expression qui était censée désigner une catégorie de petits éditeurs triés sur le volet en venait à désigner des éditeurs de plus grande taille qui, en dépit de l'indépendance éditoriale dont ils faisaient preuve, ne pouvaient pas légitimement entrer dans la catégorie des purs *indépendants*. De même, le fait d'associer petite édition indépendante à qualité n'était pas sans poser problème à son tour. D'une part, il fallait rappeler la différence entre petite édition et *édition indépendante*, considérant que ce n'est pas parce qu'une petite structure est structurellement indépendante qu'elle est un lieu de qualité. D'autre part, il n'était pas tenable de faire de la qualité l'apanage de la petite édition indépendante. D'où la nécessité de prévoir des exceptions qui font gagner autant les définitions en nuance qu'elles ne les fragilisent.

L'Autre Livre : une approche professionnelle

Ces préoccupations ressortent assez nettement d'un document produit par l'association L'Autre Livre. Le texte dont il est question ici, intitulé *Le Livre blanc pour l'édition indépendante* (autre titre en circulation : *Pour un manifeste des éditeurs indépendants*) a été rédigé en 2018 par Patricia Latour, membre fondatrice des éditions Le Temps des Cerises. Il découle d'un texte de Francis Combes (membre fondateur et directeur de la même structure), qui synthétisait lui-même des discussions tenues lors des États généraux de l'édition indépendante de 2005. Revu par des membres de l'association, le texte a été adopté par son bureau, ce qui en fait un document authentique de L'Autre Livre :

Quand nous parlons ici d'indépendance, nous entendons seulement parler des éditeurs qui n'appartiennent pas à l'un des grands groupes de l'édition. Nous n'incluons pas non plus parmi les éditeurs indépendants ceux qui ne sont en fait que des départements éditoriaux dépendant d'une autre entreprise. Il s'agit pour nous d'un constat de fait et non d'un jugement de valeur.

D'abord parce que nous n'ignorons pas qu'il y a au sein des grands groupes, malgré la tendance à un contrôle de plus en plus étroit par les critères financiers et un encadrement de plus en plus grand de l'édition par les « directeurs éditoriaux »,

un certain nombre de vrais éditeurs, qui disposent d'une certaine liberté dans leurs décisions éditoriales.

De plus, le fait d'être indépendant et de ne pas appartenir à un grand groupe n'est pas en soi une vertu intrinsèque qui garantirait obligatoirement la liberté de l'esprit ou la qualité de la production éditoriale.

Nous n'entendons donc pas pour notre part cultiver la moindre démagogie concernant la notion d'indépendance. Mais, le fait est qu'il existe encore dans ce pays de nombreux éditeurs qui n'appartiennent ni de près ni de loin à aucun des grands groupes qui dominent la profession.⁶³¹

Ces précautions prises, l'idéaltype de l'éditeur indépendant défendu dans ce *Livre blanc* relève de la petite édition (moins de 500 000 € de chiffre d'affaires) non inféodée à un groupe. Il correspond dans les faits à des « micro, petits, voire moyens éditeurs indépendants », auxquels Patricia Latour donne l'étiquette générale de « petite édition indépendante », non sans citer l'expression de « jeune édition » dont elle attribue la paternité à l'écrivain Roger Bordier.

Exception faite de l'insistance avec laquelle est souligné le rôle moteur de l'édition indépendante en matière de diversité, la définition est à peu de chose près celle qui prévaudra dans une instance officielle telle que le CNL. Il en va de même de la définition plus synthétique qui figure aujourd'hui sur le site de l'association L'Autre Livre :

Pour nous, l'éditeur indépendant :

- n'est lié à aucun grand groupe qui domine l'édition et n'appartient pas à une structure dont l'édition n'est qu'une des activités annexes ;
- n'est pas l'éditeur d'un parti, d'une église, d'un syndicat, d'une secte ou d'une organisation qui prônerait des valeurs opposées à celles de la démocratie – ce qui ne l'empêche nullement d'avoir des opinions, voire de militer pour celles-ci, notamment en éditant des ouvrages qui en traitent ;
- effectue un véritable travail éditorial, ne fait pas de l'autoédition et de l'édition à compte d'auteur.⁶³²

Ce n'est là nullement le signe, selon nous, d'un échec. Au contraire, la proximité de la définition du *Livre blanc pour l'édition indépendante* – né partiellement, pour rappel, des États généraux de l'édition indépendante – avec les représentations les plus officielles de l'édition indépendante témoigne d'une conformité certaine avec les objectifs de l'association L'Autre Livre. Celle-ci entend apporter de la visibilité à l'édition indépendante auprès du public, et tout autant des pouvoirs publics. Le *Livre blanc* s'attarde d'ailleurs sur les problèmes de l'édition indépendante et sur les

⁶³¹ Patricia Latour, *Le Livre blanc pour l'édition indépendante*, Paris, L'Autre Livre, 2008.

⁶³² Site web de L'Autre Livre.

solutions qui pourraient y être apportées. L'horizon de ce document est avant tout de stabiliser l'édition indépendante, dans un système axiologique que l'on pourrait qualifier de résolument professionnel.

*L'Alliance des éditeurs indépendants :
l'éditeur indépendant de création*

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'Alliance des éditeurs indépendants est orientée vers la coopération mondiale entre éditeurs, et place son travail sous l'égide notamment de l'Unesco. Son lexique est tout fait conforme à cet ancrage, qu'il s'agisse de la reprise de l'expression de *bibliodiversité* (adoptée par l'Unesco, mais que l'on doit au collectif Editores independientes de Chile et au groupe d'éditeurs de Madrid *Bibliodiversidad*⁶³³) ou de la création du concept de *livre équitable*⁶³⁴. Sa définition de l'édition indépendante, formulée pour la première fois en 2005, se signale par un plus grand effort de conceptualisation, bien qu'elle parte du même postulat que L'Autre Livre. Il y a de la création dans les groupes, il n'y en a pas forcément chez les indépendants :

Un éditeur intégré dans un grand groupe peut être un éditeur de création ; de la même façon, un éditeur indépendant n'est pas forcément un éditeur de création – il peut très bien conduire une politique éditoriale totalement opportuniste, fondée uniquement sur des critères de rentabilité immédiate, et pratiquer la « prédation sur les marchés du Sud » sans chercher à développer des partenariats professionnels. Malgré tout, l'indépendance de l'éditeur est un terrain favorable – sinon une condition indispensable – pour qu'il puisse être réellement un créateur.⁶³⁵

Pour tenter de dépasser les contradictions mentionnées plus haut, l'Alliance trouve une parade ingénieuse qui consiste à remplacer l'expression d'éditeur indépendant par celle d'*éditeur indépendant de création*. Surtout, elle formalise les principales propriétés de l'édition indépendante de création selon elle, prenant la forme d'une « grille de lecture » constituée de questions. Ces propriétés se répartissent en quatre grands ensembles. Le premier, le plus classique, se rapporte à la « structuration du capital » (*qui possède l'entreprise et sur quel cycle d'exploitation fonctionne-t-elle ?*). Le portrait

⁶³³ Luc Pinhas, « Indépendance éditoriale et défense de la bibliodiversité en Amérique latine », *Communication & Langages*, 170/4, 2011, p. 59. L'auteur renvoie pour cette genèse à Maria-Eugenia Dominguez-Saul, *Les éditeurs indépendants au Chili (2000-2005)*, Thèse en sciences de la communication, Université de Montréal, 2010.

⁶³⁴ L'expression de « livre équitable » est utilisée par L'Alliance des éditeurs indépendants. L'association est à l'origine d'un label et d'un logo, qu'elle attribue à des ouvrages réalisés en coédition solidaire, sur le plan international. Il en est également question dans l'essai de Susan Hawthorne, *Bibliodiversité. Manifeste pour une édition indépendante*, Paris, Éditions Charles Léopold Mayer, 2016 [2014].

⁶³⁵ Alliance des éditeurs indépendants, « L'éditeur indépendant de création. Une définition proposée par l'Alliance des éditeurs indépendants », 2005.

de l'éditeur indépendant (de création) met à distance les relations de dépendance à des actionnaires financiers (banques, fonds de pension, assurances), à des actionnaires professionnels (imprimeur, diffuseur, distributeur) et à des opérateurs associatifs, partis politiques, mouvements sociaux ou structures religieuses. Ce premier trait recouvre les deux premières (sur trois) propriétés essentielles de l'édition indépendante dans la définition de l'association L'Autre Livre. La troisième et dernière propriété avancée par celle-ci se fonde dans la deuxième proposition de l'Alliance, à savoir la « constitution du catalogue », ou rapport au contenu (*de quelle entreprise intellectuelle et culturelle est-on en présence ?*). C'est elle qui permet d'exclure de la définition, au nom de critères très difficiles à mesurer, les « prétendus » *indépendants* (petits éditeurs à finalité commerciale, amateurs) dont la démarche qualitative ne serait pas à la hauteur de leur indépendance économique :

- Il s'agit d'éditer des livres avant tout pour des raisons de qualité ; ces raisons priment-elles sur les objectifs de rentabilité ? Les moyens financiers sont-ils réellement mis au service de l'entreprise culturelle ?
- L'éditeur utilise-t-il des méthodes de gestion et d'administration limitant la surproduction de livres, respectueuse de ses partenaires, fournisseurs, salariés et stagiaires ?
- L'éditeur tente-t-il d'instaurer un équilibre commercial et financier pérenne entre les nouveautés produites et les ouvrages de son fonds ?
- L'éditeur s'engage-t-il dans la découverte d'auteurs, dans la production de livres inhabituels, en pratiquant de fait une prise de risque financière ? Le catalogue de l'éditeur indépendant de création est fondé sur une logique d'offre, et ne répond pas uniquement à une logique de demande.
- L'éditeur indépendant de création a-t-il à cœur de limiter le plus possible une production de commande – souvent déguisée en coédition – par des organismes publics ou privés ?
- L'éditeur pratique-t-il la solidarité entre les titres, à travers une règle de péréquation – une réussite commerciale permettant de réinvestir dans d'autres titres ?
- Par la structuration de son catalogue, par sa politique éditoriale, l'éditeur participe-t-il à la pluralité des idées et au débat public, que ce soit par le biais d'ouvrages de sciences humaines et sociales, de littérature, etc. ?⁶³⁶

Comme on peut le constater, ce deuxième critère d'indépendance éditoriale, que l'on retrouvera sous le nom d'*indépendance intellectuelle* sous d'autres plumes, dépasse à certains égards son objet. Toute l'importance de recourir à des « méthodes

⁶³⁶ *Ibid.*

de gestion et d'administration limitant la surproduction de livres », dans une démarche qui puisse se montrer « respectueuse de ses partenaires, fournisseurs, salariés et stagiaires » ne relève pas à proprement parler de la constitution de catalogue, mais d'une évaluation de celle-ci à la lumière de critères éthiques. On peut y voir au début des années 2000 une marque de fabrique de l'Alliance des éditeurs indépendants, la plupart des définitions se concentrant sur des aspects socio-économiques et intellectuels. Le troisième axe de la définition de l'Alliance témoigne d'une même préoccupation éthique dans une matière qui aurait pu, tout aussi bien, être abordée de manière purement technique : « la diffusion, la distribution et la commercialisation » (*comment l'éditeur entre-t-il en contact avec le lecteur ?*). Dans une certaine mesure, cette orientation laissée de côté par L'Autre Livre s'inscrit dans des représentations de l'indépendance liées à la conservation d'un libre-arbitre. Une des questions est en effet de savoir si l'éditeur garde « le maximum de prise sur la diffusion et la distribution de ses ouvrages ». Mais cette autodétermination est bien plus encore une occasion de poser des choix solidaires, l'opportunité de tisser des liens avec des libraires indépendants, avec des diffuseurs-distributeurs respectueux de ces libraires, de conclure des accords avec des éditeurs d'autres pays plutôt que de se couler dans les règles traditionnelles de l'exportation. On touche à la part la plus singulière de l'Alliance, qui est la plus difficile à atteindre et la moins susceptible de faire l'unanimité au sein d'une définition universelle de l'édition indépendante.

La quatrième et dernière dimension de l'édition indépendante de création, qui porte sur « l'éthique et l'engagement » (*le comportement de l'éditeur avec son entourage est-il respectueux, responsable, solidaire ?*) est peut-être la plus pionnière et la moins convaincante de la définition. La plus pionnière parce que l'Alliance est la première, on l'a dit, à intégrer une composante éthique à la définition de l'édition indépendante. La moins convaincante dans la mesure où cette propriété, qui a déjà irrigué les points précédents, est traitée de manière assez disparate. Certains arguments mis en avant dans cette rubrique auraient trouvé une meilleure place dans l'une des trois dimensions précédentes, ou l'inverse. On peut regretter par ailleurs que la notion d'engagement soit utilisée ici au sens de conscience professionnelle, alors qu'elle tend à se rapporter plus naturellement dans le monde du livre et de la culture à la défense de valeurs à caractère politique, quelles qu'elles soient.

- L'éditeur indépendant de création ne contrôle aucun autre éditeur ; l'éditeur possède-t-il plus du tiers du capital d'une autre maison ?
- Applique-t-il et défend-il la loi sur le prix unique du livre, milite-t-il pour son établissement dans les pays qui n'en possèdent pas encore ?
- Respecte-t-il la législation sur les droits des auteurs, des traducteurs et des stagiaires ?

- L'éditeur s'engage-t-il à respecter au mieux les actions contribuant à la protection de l'environnement (en particulier recyclage du papier, lutte contre la surproduction et le gaspillage) ?
- Pratique-t-il la solidarité de la chaîne du livre, en particulier avec les librairies indépendantes, et dans un cadre international, avec ses homologues d'autres pays par la mise en place d'actions de coédition solidaires, et plus généralement d'accords commerciaux équitables ?

Avec des critères tels que le non-contrôle par un éditeur d'un autre éditeur (*l'éditeur possède-t-il plus du tiers du capital d'une autre maison ?*), ce quatrième volet de la définition achève d'exclure des éditeurs n'appartenant à personne, de taille généralement intermédiaire, mais perçus comme problématiques en raison de leurs investissements éditoriaux, fussent-ils modérés.

Prolongements de Gilles Colleu

Ce point fait l'objet de développements importants de la part de Gilles Colleu dans un essai paru en 2006 aux éditions de l'Alliance des éditeurs indépendants, *Éditeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive ?*, venant comme encadrer la définition de l'*éditeur indépendant de création* – largement commentée et reproduite au sein du volume. Disciple de Jean-Marie Bouvaist (auquel le titre du volume rend hommage), Gilles Colleu intervient au titre de fondateur des éditions Vents d'ailleurs et de professeur associé du département Métiers du livre de l'IUT d'Aix-en-Provence. Le caractère tranché du propos ne permet toutefois pas de le tenir pour un discours scientifique à part entière. À l'égard des groupes donc, quels qu'ils soient, Colleu se montre très critique, bien plus critique et normatif qu'André Schiffrin dans ses jours sombres :

Mais un groupe, aussi petit soit-il, exerce bien un contrôle sur les entreprises qu'il possède, qui sont des marques ou des « labels », des éditeurs de création certes, mais pas des éditeurs indépendants.

Un groupe ne peut pas être un éditeur indépendant. Un groupe par définition absorbe d'autres éditeurs, en tout ou en partie, et en tout cas les contrôle. [...] Un éditeur indépendant, dans l'acception du terme que l'on veut en donner ici, se doit d'être vertueux : on s'allie avec d'autres, on s'associe, on partage, mais on n'achète pas, on n'absorbe pas, on n'entre pas dans le capital de l'autre à une hauteur permettant le moindre contrôle. [...] Pour [Actes Sud ou Gallimard], on peut bien parler de groupes indépendants. Malgré tout, la différence reste grande entre un groupe indépendant et un éditeur indépendant.⁶³⁷

⁶³⁷ Gilles Colleu, *Éditeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive*, Alliance des éditeurs indépendants, « État des lieux de l'édition », 2006, pp. 78-79.

D'un point de vue taxinomique, il n'y a rien de surprenant à voir se mettre en place une distinction entre l'éditeur et le groupe indépendant. Le fait de réfuter l'indépendance d'une entité en raison de l'influence qu'elle exerce sur une autre pose toutefois un réel problème de définition par rapport au sens premier de l'indépendance. Cette contradiction met à nouveau en relief les limites de la notion, qui ne semble pouvoir être maintenue qu'à la condition de l'enrichir constamment de sens nouveaux. Plus fondamentalement encore, le raisonnement de Gilles Colleu repose sur une intransigeance tenant presque d'un régime de terreur dans l'édition, comme Jean Paulhan parlait de terreur dans les lettres. Au moindre faux pas, l'éditeur indépendant de création semble devoir être prêt à rendre son tablier, car l'indépendance est sans concessions :

[U]n éditeur peut-il faire des compromis sur le degré de son indépendance ? Il me semble impossible d'en consentir en ce qui concerne la dépendance aux groupes financiers. Impossible également de souffrir une quelconque compromission par rapport à l'éthique de l'éditeur. La difficulté majeure [...] est bien entendu de trouver des modes d'évaluation permettant d'estimer ce degré d'indépendance. La simple déclaration de principe n'est en effet aucunement satisfaisante ; la définition de l'éditeur indépendant de création proposée en fin de cette partie constitue une première proposition à mettre en débat.⁶³⁸

Ainsi, la définition de l'Alliance se trouve en grande partie précisée dans ses intentions. Il ne s'agit pas juste d'objectiver l'édition indépendante. La rédaction de la définition sous forme de questions tend à faire de celui-ci un véritable outil d'expertise, capable d'évaluer la conformité des structures d'édition aux valeurs de l'indépendance. L'objectif est de veiller à la cohérence de l'association et de ses actions, mais également de couper l'herbe sous le pied à des éditeurs s'arrogeant les mérites d'un label porteur, comme on le ferait du label « bio »⁶³⁹.

En dépit de sa visée davantage prescriptive que descriptive, la définition de l'éditeur indépendant de création de l'Alliance apparaît comme la plus fouillée de la période. En ajoutant à la question « *de quoi est-on indépendant ?* » celle du « *comment ?* »⁶⁴⁰, en postulant l'existence de quatre grandes dimensions de l'indépendance éditoriale (que l'on pourrait qualifier de financière, intellectuelle, commerciale et éthique), l'association pose très tôt le cadre au sein duquel la plupart des définitions s'organiseront au cours des années à venir – accordant plus ou moins d'importance à telle ou telle dimension, les agençant de telle ou telle manière.

Plus spécifiquement, les réflexions de Gilles Colleu tendent déjà à dépasser la simple définition fondée sur des propriétés. Une de ses grandes intuitions est que

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

L'on peut en effet distinguer les indépendants en fonction de leurs motivations, que tout éditeur n'est pas indépendant pour les mêmes raisons⁶⁴¹. L'*indépendance par nécessité* est celle des éditeurs naissants, micro-éditeurs trop petits pour appâter les investisseurs, et parmi lesquels on retrouve, selon lui, des structures allant du plus amateur au plus professionnel. L'*indépendance par défaut*, ensuite, est celle d'éditeurs qui, dès leurs premiers pas dans l'édition, témoignent d'un réel esprit d'entreprise. Ils commencent petits, centrés sur une niche, un genre, un public captif, qui leur permet de construire rapidement une activité rentable. La perte d'indépendance n'est pas perçue comme un problème, de telle sorte que l'indépendance par défaut a toutes les chances de passer pour un statut transitoire, dans l'attente de trouver des sources de financement ou de rejoindre un groupe. L'*indépendance par choix*, enfin, est celle des éditeurs « qui revendiquent leur indépendance », dans la mesure où ils y voient « une démarche politique nécessaire à la pluralité des idées ». Des trois ensembles établis, ces éditeurs sont les moins nombreux, mais ce sont eux qui nous semblent constituer l'idéaltype de l'éditeur indépendant.

5.4. Le point de vue scientifique

Les premières tentatives de définition dans le monde scientifique suivent de peu celles qui ont été entreprises chez les acteurs. La proposition de l'Alliance des éditeurs indépendants, en particulier, a très tôt nourri la réflexion en raison de son caractère très structuré, qu'il s'agisse d'en vanter les mérites ou de la contester. Les travaux scientifiques se signalent par une grande variété de points de vue, allant non seulement du plus militant au plus analytique, mais aussi du plus réticent par rapport à la notion d'*édition indépendante* au plus enthousiaste.

Militer en faveur de l'édition indépendante

L'historien de l'édition Jean-Yves Mollier est parmi ceux qui ont réservé le meilleur accueil à l'édition indépendante, n'hésitant pas à prendre ouvertement position en faveur de ses représentants. Dans sa conclusion générale au collectif *Où va le livre ?*, il se réjouit ainsi de « l'apparition d'un réseau mondial d'éditeurs indépendants qui travaillent ensemble et se réunissent périodiquement pour confronter leurs points de vue », en tant qu'ils « vont à contre-courant de la tendance générale⁶⁴² ». La proximité avec André Schiffrin est évidente, d'autant que Mollier a très tôt contribué à diffuser les thèses de l'éditeur. Il en viendra d'ailleurs à publier un de ses propres ouvrages à La Fabrique en 2015, *Une autre histoire de l'édition française*,

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 86-93.

⁶⁴² Jean-Yves Mollier (dir.), *Où va le livre ?*, *op. cit.*, p. 363.

ce qui renseigne en partie sur la direction qu'il souhaite donner à son travail⁶⁴³. De même, il fait figure de compagnon de route de l'Alliance et de sa revue *Bibliodiversity*, dont il rejoindra le comité scientifique aux côtés d'André Schiffrin. Mais avant cela, il signe à l'enseigne de ses éditions la préface du volume *Éditeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive* de Gilles Colleu, dans lequel il brosse un portrait héroïque de l'éditeur indépendant :

[L]'indépendance éditoriale n'est pas une simple définition chargée, dans les dictionnaires de langues, d'éclairer une situation désormais disparue. Elle désigne au contraire, depuis le début des années 1970, une volonté tenace, parfois farouche, de faire autre chose, par exemple en s'installant en région plutôt qu'à Paris, et d'éditer des œuvres de qualité par opposition délibérée au tout venant du marché du livre. Retrouvant par ce geste la démarche même qui fit naître l'éditeur en Europe, dans les années 1770-1830, ces éditeurs indépendants de création sont des êtres doubles, à la fois gestionnaires rigoureux de leur entreprise et médiateurs des œuvres qu'ils ont choisi de rendre publiques. Refusant la facilité comptable qui consiste à suivre la demande et à refaire le énième ouvrage à la mode, ils se placent d'emblée du côté de l'offre, cherchant inlassablement des auteurs plutôt que des faiseurs. Respectueux du public qu'ils appellent des lecteurs et exigeants envers eux, préférant le silence de la réflexion solitaire au bruit de la foule, ils entendent maintenir l'exigence de qualité comme le critère majeur d'évaluation de leurs politiques éditoriales. Conscients de l'effort permanent qu'exige la composition d'un catalogue, ils n'ont d'autre but que de créer, de travailler avec les écrivains en qui ils ont placé leur confiance à la naissance des livres qui vont illustrer leur aventure dans le champ de l'édition.⁶⁴⁴

Il est troublant de constater à quel point ce portrait correspond à celui qu'ont livré Pascal Durand et Anthony Glinoe de la figure de l'éditeur lettré, qu'ils nomment « modèle Curmer » (du nom de l'éditeur Henri Léon Curmer)⁶⁴⁵. À la différence près que ce modèle est précisément un modèle, là où la réalité paraît se fondre dans le mythe chez Mollier.

Ce dernier reprend à son compte la notion d'*éditeur indépendant de création*, de telle sorte qu'il s'agit moins pour lui de la problématiser que de s'en porter garant en la situant à l'extrême fin d'une histoire longue. Cette caractérisation de l'éditeur indépendant témoigne d'un militantisme qui ne sera pas explicitement la norme dans les sciences du livre. On le retrouve lors de la parution en 2020 de l'essai *Le Luxe de l'indépendance* de Julien Lefort-Favreau, que celui-ci ne considère toutefois pas comme une contribution scientifique⁶⁴⁶, ce qui en dit long sur l'embarras qu'elle suscite. L'imprécision de la notion d'indépendance, tout en étant l'un de ses aspects

⁶⁴³ Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015.

⁶⁴⁴ Gilles Colleu, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴⁵ Pascal Durand et Anthony Glinoe, *Naissance de l'éditeur*, *op. cit.*, pp. 181-197

⁶⁴⁶ Julien Lefort-Favreau, *Le Luxe de l'indépendance*, *op. cit.*.

fondamentaux, est en effet apparue comme un problème au sein de la communauté scientifique, tiraillée entre sa rigueur méthodologique et la nécessité de tenir compte du phénomène indépendant.

Objectiver l'édition indépendante

Le dossier de la revue *Communication & Langages* dirigé en 2008 par Bertrand Legendre est représentatif de cette tendance. En guise d'introduction, Legendre rappelle un certain nombre de choses déjà perçues par les acteurs, à savoir que l'indépendance est un des « fils rouges » des discours éditoriaux et des discours tenus sur l'édition, alors qu'elle se présente sous des « contours particulièrement imprécis » (« notion extensible », écrira-t-il) et qu'elle est utilisée pour « décrire des réalités très éloignées les uns des autres⁶⁴⁷ ». De façon plus déterminante, il souligne le caractère « réversible » de l'indépendance, dans la mesure où l'indépendance entraîne de nouvelles formes de dépendance (vis-à-vis des titres antérieurs, des sources de trésorerie, des aides publiques). De même, il relève sa dimension « communicationnelle », l'indépendance étant au cœur d'un « usage labellisant », lui-même à l'origine d'une « posture d'indépendant » qui tend parfois à détourner le regard de la qualité réelle des publications de la maison.

Comparée à celle de Jean-Yves Mollier, la démarche adoptée ici se distingue par sa plus grande neutralité axiologique, dans une perspective plus analytique que militante. Cela ne signifie pas que Bertrand Legendre ne serait pas lui aussi porteur des représentations observées depuis des décennies en sciences du livre. Un billet du blog qu'il a brièvement tenu pour *Livres Hebdo*, « Éditer avec modération », ne laisse d'ailleurs planer que peu de doutes sur ses préférences : après avoir mis en exergue que « face à une concurrence internationale effrénée sur le vin de soif, les viticulteurs français gardent de solides atouts sur le haut de gamme », il parle ainsi d'une « polarisation accrue de l'activité éditoriale », qui opposerait « une production de gros volume à consommer d'urgence avant qu'elle ne tourne au vinaigre » et des « arpents éditoriaux dignes de la Romanée-Conti⁶⁴⁸ ». L'engagement transparaît peu en revanche des travaux proprement dits, sauf à considérer que faire de l'indépendance un objet, c'est déjà prendre position. L'encadrement du second dossier de la revue *Communication & Langages* qu'il dirigera trois ans plus tard, en 2011, tendra à aller en ce sens. Bertrand Legendre constate en effet que le soufflé qui avait gonflé aux lendemains des grands mouvements de concentration de l'édition française est retombé. Le débat professionnel s'est largement reporté sur la question de l'édition

⁶⁴⁷ Bertrand Legendre, « Introduction. L'indépendance éditoriale », *Communication & Langages*, n° 156, juin 2008, pp. 33-35.

⁶⁴⁸ Bertrand Legendre, « Éditer avec modération », billet du blog « Questions de prospective », *Livres Hebdo*, 22 mai 2014.

numérique, où se croisent des approches économiques, juridiques, technologiques et psycho-cognitifs. Dans ce contexte, relancer la problématique de l'indépendance éditoriale se justifie du fait que des liens existent entre le développement numérique et l'indépendance, Legendre rappelant les opérations menées dans ce domaine par le groupe Vivendi sous l'ère Messier.

Les dimensions de l'indépendance

Si le fait d'aborder l'édition indépendante est une prise de position en soi, rien n'implique que cette dernière aille dans le sens de sa valorisation. Parmi les articles du premier dossier dirigé par Bertrand Legendre, le plus déterminant sur le plan de la définition est celui Christian Robin. Cet article n'est rien de moins qu'un démontage pièce par pièce de la définition de l'Alliance des éditeurs indépendants et des réflexions entreprises dans son sillage par Gilles Colleu.

Christian Robin analyse l'indépendance dans sa double dimension financière et commerciale, à laquelle il ajoute un volet organisationnel (la taille et les statuts de la structure). Il démontre avec un sens du contrepied évident que les choix posés au nom de l'indépendance donnent lieu à de nouvelles formes de soumission tout aussi contraignantes. Pour ce faire, il cherche à mesurer les conséquences des aspects financiers, commerciaux et organisationnels, tels qu'ils sont définis par l'Alliance, sur l'indépendance intellectuelle des maisons. La conclusion est sans appel : aucun de ces critères n'étant intrinsèquement un gage de qualité ni de liberté de choix éditorial, l'Alliance n'a d'autre choix que d'invoquer la « vertu » des éditeurs (Robin ne reprend pas la notion d'*éthique*), en particulier l'absence de but lucratif. Mais comme le précise l'auteur, celle-ci n'est pas plus une promesse de qualité éditoriale que ne le sont les autres critères posés par l'Alliance.

En conséquence de ce qui précède, l'édition indépendante relève peut-être avant tout, selon Christian Robin, d'une dimension communicationnelle. S'appuyant sur un article du grand économiste libéral Tyler Cowen consacré aux libraires indépendantes américaines, Robin voit dans l'indépendance une « marque-ombrelle », une « méta-marque », permettant à des acteurs dynamiques « de se placer symboliquement [et] commercialement sur un marché ». La fixation de critères « difficiles à satisfaire par d'autres que ceux qui les définissent » répondrait ainsi à une stratégie d'occupation du territoire, les indépendants cherchant à « s'approprier [un] espace en contrôlant son accès le plus rigoureusement possible⁶⁴⁹ ». Autre hypothèse rapidement lancée par Christian Robin : l'édition indépendante aurait trait à la tentative

⁶⁴⁹ Christian Robin, « La notion d'indépendance éditoriale. Aspects financiers, organisationnels et commerciaux », *Communication & Langages*, 156, juin 2008, p. 62.

de définition d'une profession, au sens de la sociologie des professions, à nouveau « au profit de ceux qui font cet exercice⁶⁵⁰ ».

La dimension communicationnelle de l'indépendance, qui constitue l'apport le plus notable de Christian Robin, appelle plusieurs remarques. Ainsi, Gilles Collet avait bien perçu lui-même cet enjeu, quand il évoquait de voir de faux indépendants se parer de l'étiquette à des fins de promotion de soi. De même, Bernard Guillou et Laurent Maruani avaient déjà mis en exergue, dans les années 1990, la nécessité pour un éditeur de taille de moyenne d'« associer à la différenciation-produit à une différenciation d'image » afin d'assurer ses arrières⁶⁵¹. La particularité, ici, est que l'image de marque s'inscrit dans une dynamique de groupe, les attributs positifs associés à cette image étant transmis par un label commun. Là où l'analyse de Christian Robin se montre par trop excessive, c'est assurément dans le double rapport d'intention et de domination des indépendants, qui ne concède aucune place à l'*illusio*, autrement dit « l'adhésion de l'agent social, avec les effets qui en découlent, aux normes et aux valeurs régissant son champ d'appartenance⁶⁵² ». L'absence de perspective historique n'y est sans doute pas étrangère, au détriment cette fois de l'hypothèse sociologique évoquée en fin d'article. Celle-ci qui aurait gagné à être rattachée aux déclarations de pureté des éditeurs lettrés depuis la naissance du champ éditorial, qui aspirent à la définition d'un métier dans une « traditionaliste » et opposée, en ce sens, à l'esprit très pragmatique de rationalisation qui s'observe par ailleurs⁶⁵³.

Articuler les dimensions et les propriétés

Il est intéressant de constater que l'appréhension de l'édition indépendante en « dimensions » est un des standards des définitions proposées. Nous nous y sommes pliés ici même au sortir de notre généalogie de l'*indépendance* en posant ces trois dimensions : *a*) la professionnalisation (*axe économique-professionnel*) ; *b*) l'engagement (*axe politique*) ; *c*) l'art « pur » (*axe esthétique*). Sophie Noël et Julien Lefort-Favreau établissent pareillement l'existence de trois dimensions qui tendent à aller dans cette même direction : *a*) juridique et capitalistique (« économique » chez Julien Lefort-Favreau) ; *b*) artistique et intellectuelle (« esthétique ») ; *c*) politique (« politique

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ Bernard Guillou et Laurent Maruani, *Les stratégies des grands groupes d'édition. Analyse et perspectives*, *Cahiers de l'économie du livre*, hors-série 1, 1991, p. 29.

⁶⁵² Pascal Durand, « Illusio », lexique du site *Socius : ressources sur le littéraire et le social*.

⁶⁵³ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, « Champs », 2000 [1904-1905], pp. 112-113.

ou idéologique »)⁶⁵⁴. Ces dimensions sont globalement celles que l'on retrouve dans les définitions plus ou moins formalisées des acteurs.

Concernant le volet éthique largement commenté par l'Alliance des éditeurs indépendants, nous considérons que c'est un aspect qui relève de l'axe « *économico-professionnel* ». Le rapport à l'éthique recouvre des procédures qui sont avant tout des choix d'entreprise, et qui relèvent donc de la sphère professionnelle. Raison de plus pour donner une portée large à cette dimension de l'indépendance, ce que ne permet pas la catégorie « juridique et capitalistique », qui est trop centrée sur de pures données structurelles. On pourrait objecter à cela que l'éthique est un choix « politique », qui témoigne d'un engagement de la part de l'éditeur. Dans ces conditions toutefois, on pourrait voir des choix politiques dans n'importe quel fait ou geste des éditeurs, y compris la taille de l'entreprise.

En ce qui concerne la dimension *communicationnelle* de l'édition indépendante mise en exergue par Christian Robin, on ne peut la considérer comme une dimension à part entière. Il s'agit d'un usage de l'indépendance, mais qui ne se situe pas sur un même plan. Sophie Noël parle très justement d'un intérêt « stratégique⁶⁵⁵ » de la notion d'*indépendance*, considérant qu'elle est une « ressource symbolique centrale et un enjeu dans la lutte pour la reconnaissance, tant externe qu'interne⁶⁵⁶ ». Il s'agit à proprement parler d'un pouvoir de l'indépendance, d'une efficacité à mettre en relation non seulement avec les développements que nous avons consacrés à la force *performative* de la Déclaration d'indépendance, mais aussi avec ceux qui porteront sur la notion de *label indépendant*.

Les *dimensions* de l'édition indépendante que nous venons d'énoncer sont-elles des *propriétés* de l'édition indépendante ? D'un point de vue général, on pourrait dire effectivement que l'édition indépendante se définit par les trois aspects *économico-professionnel*, *politique* et *esthétique*, qui tous ne doivent pas se rencontrer chez les indépendants : une maison d'édition répondant à un ensemble de critères sur le plan *économico-professionnel* pourrait être, après tout, qualifiée d'*indépendante*. Or justement, ces catégories ne se comprennent qu'au travers de *critères*. Ainsi, les trois dimensions de l'édition indépendante sont des répertoires de *propriétés*. Ce sont assurément ces propriétés qui font le plus débat dans les multiples tentatives de définition de l'édition indépendante, en particulier celles qui concernent sa dimension *économico-professionnelle*. En tant que propriétés les plus mesurables parmi les critères

⁶⁵⁴ Sophie Noël, « Indépendance et autonomie », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 4, 2019, et Julien Lefort-Favreau, *Le Luxe de l'indépendance*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵⁵ Sophie Noël, « Le petit commerce de l'indépendance. Construction matérielle et discursive de l'indépendance en librairie », *Sociétés contemporaines*, 111/3, 2018.

⁶⁵⁶ Sophie Noël, « Indépendance et autonomie », *art. cit.*

de l'édition indépendante, elles sont d'un intérêt de premier ordre dans les enquêtes à caractère socio-économiques.

Les seuils de l'indépendance

Une grande partie de l'effort définitionnel entreprend de distinguer l'édition indépendante de l'édition industrielle. Le constat est valable pour les définitions des acteurs, mais aussi pour les définitions à caractère scientifique. Cette lecture va dans le sens de la conception dualiste du monde éditorial. Ce n'est que dans un deuxième temps que la réflexion se tourne vers les manières de différencier l'édition indépendante de la petite édition dans son ensemble. Mais cette « petite édition » elle-même n'embrasse, comme on le verra, qu'une infime partie des pratiques d'édition.

Les études scientifiques qui font état des seuils inférieurs de l'indépendance éditoriale énoncent des postulats diamétralement opposés. Pour Christian Robin, les propriétés de l'édition indépendante correspondent grosso modo à celles de la petite édition. Elles proviennent de l'enquête consacrée aux « petits éditeurs » de Bertrand Legendre et Corinne Abensour⁶⁵⁷, lesquels se sont penchés sur la question en vue de délimiter leur corpus. Sachant que les structures émergentes peuvent débiter modestement, les auteurs rejettent les critères proprement quantitatifs tels que le chiffre d'affaires, le nombre de titres inscrits au catalogue ou publiés annuellement, ainsi que les effectifs de la maison. Les conditions à remplir pour être considéré comme un « petit éditeur » sont à chercher, selon eux, du côté du degré de *professionnalisation de la maison*, entendu comme un faisceau de facteurs parmi lesquels le rôle de sélection, la valeur ajoutée et le respect du droit d'auteur.

À cette définition qui exclut de la petite édition les entreprises d'autoédition et de publication à compte d'auteur, Christian Robin ajoute, pour l'édition indépendante, un critère de *viabilité*. Il définit celle-ci comme étant le seuil à partir duquel « les principaux acteurs vivent, même très mal, de leur activité éditoriale au moins pour une part significative⁶⁵⁸ ». Un argument que l'on rencontre également dans les discours de l'association L'Autre Livre :

Pour mieux cerner la réalité des éditeurs indépendants, il faudrait distinguer les petits éditeurs qui ont déjà une structure d'entreprise (avec un ou plusieurs salariés) et dont le chiffre d'affaires peut se situer entre 150 000 et 500 000 euros et ceux qui, même s'ils font un travail professionnel de qualité – et ils sont nombreux – sont en fait des « micro-éditeurs » ou de très petits éditeurs, dont le

⁶⁵⁷ Corinne Abensour et Bertrand Legendre, *Regards sur l'édition, I. Les petits éditeurs, situations et perspectives*, Paris, La Documentation française, 2007, p. 18.

⁶⁵⁸ Christian Robin, « La notion d'indépendance éditoriale. Aspects financiers, organisationnels et commerciaux », dans *Communication et Langages*, 156, juin 2008, p. 56.

nombre de titres est en général inférieur à 10 par an et dont l'activité ne permet pas de payer un salaire et les charges afférentes.

La problématisation introduite par Christian Robin tente à juste titre un affinage de son objet afin d'en exclure le tout-venant. Une telle entreprise ne peut faire l'économie cependant d'une vision normative et le choix de la viabilité de l'activité en tant que critère définitoire pose question. On sait ainsi que de nombreux auteurs, quoique se pliant à toutes les règles du milieu, ne peuvent vivre de la seule écriture⁶⁵⁹. La faible rentabilité de leur activité littéraire ne les empêche absolument pas d'être reconnus comme des auteurs à part entière, bien au contraire – on serait même tenté de dire que c'est parfois l'inverse qui se produit. Rien ne semble devoir imposer un traitement différencié pour l'auteur et pour l'éditeur, l'un comme l'autre pouvant persévérer dans une activité déficitaire sans se trouver pour autant exclus du monde dont ils relèvent.

Cette lecture serrée est contrebalancée par l'approche inclusive de Sophie Noël. Sa démarche témoigne plutôt, pour sa part, d'un attentisme respectueux de son objet. Alors que la perspective de Christian Robin se veut théorique et tend à autonomiser le concept d'indépendance, à forger un outil, Sophie Noël part à la rencontre de cet objet et constate. Dans sa thèse, l'exclusion d'une population infraliminaire, fût-elle fondée sur les propriétés du métier d'éditeur, passe pour arbitraire : il n'y a aucune raison selon elle de distinguer édition professionnelle et édition amateur, considérant que l'édition indépendante embrasse des acteurs « de taille fort variable », qui s'étendent entre, d'un côté, la « microstructure d'édition, le plus souvent associative, fonctionnant grâce au bénévolat » et, de l'autre, des « éditeurs de taille plus conséquente, avec quelques salariés et un chiffre d'affaires de plusieurs centaines de milliers d'euros⁶⁶⁰ ».

Ces tentatives de clôture mettent en contraste deux visions bien distinctes de l'édition indépendante. Suivant l'approche de Christian Robin, l'indépendance tend à être assimilée à un modèle réduit de la grande édition ; chez Sophie Noël, on se trouve en présence d'un ensemble plus composite. À partir du moment où l'on aborde l'édition indépendante comme un mouvement social et non pas comme une catégorie dûment balisée, l'approche de Sophie Noël semble plus satisfaisante : en refusant d'exclure un acteur sous prétexte qu'une condition du cahier des charges

⁶⁵⁹ Sur la situation socio-professionnelle des écrivains, majoritairement contraints de trouver d'autres moyens de subsistance que la seule écriture, voir Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, ainsi que Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

⁶⁶⁰ Sophie Noël, *L'Édition indépendante « critique » en France au tournant du XXI^e siècle. Une identité instable dans le champ éditorial*, Thèse de doctorat dirigée par Louis Pinto, Paris, EHESS, 2010, p. 77.

ne serait pas remplie, son absence de caractère normatif apparaît tout à fait conforme à la réalité imparfaite du terrain. Cette approche présente néanmoins l'inconvénient de trop ouvrir les vannes et de noyer le périmètre de l'édition indépendante : l'édition indépendante ne recouvre pas l'ensemble des acteurs situés en dehors des limites de la grande édition. Un entrisme à l'égard du monde amateur doit donc s'accompagner de balises si l'on ne veut pas ranger, sous le terme « indépendant », des pratiques relevant d'autres paradigmes.

L'édition alternative contre l'édition indépendante

Les travaux auxquels nous nous sommes intéressés ont tous en commun de reconnaître une certaine valeur à la notion d'édition indépendante. Même s'ils font part d'une grande réserve à son encontre, les moyens qu'ils déploient sont le signe que l'indépendance reste un concept au moins partiellement opératoire pour désigner une frange de l'espace éditorial.

Face aux difficultés de cerner les contours de l'*édition indépendante*, une autre attitude possible est de conclure à l'échec de la notion. Plusieurs facteurs jouent en faveur de cette option, à commencer par les revers rencontrés par les indépendants eux-mêmes. Ainsi, les « Rencontres de l'édition indépendante » en Haute-Provence se referment en 2007 sur une défaite : après trois jours d'échanges, les éditeurs présents ne réussissent pas à se mettre d'accord sur une définition de l'*édition indépendante*, en raison des divergences de vues qui séparent les éditeurs amateurs de ceux qui souhaitent vivre de leur activité. « Les indépendants sont si indépendants qu'il leur est quasi impossible de travailler ensemble⁶⁶¹ », conclut André Schiffrin au terme de la manifestation, répétant le vieux constat de Pauvert.

Mais la difficulté ne réside pas seulement dans le fait de s'associer. Certains éditeurs font eux-mêmes part de leurs doutes à l'égard de la notion d'indépendance, qu'ils jugent inopérante ou trompeuse. Pour Jean-Louis Gauthey, des éditions Cornélius, l'indépendance est un pur argument marketing :

C'est juste pour dire que c'est différent, c'est le langage lobotomisateur de la publicité qui s'est insinué jusque dans la culture. Les fameux labels « indépendants » sont tout sauf indépendants ! On dépend du marché. On dépend du banquier, du libraire, du diffuseur.⁶⁶²

Quant à Thierry Discepolo, des éditions Agone, il dit ne pas se reconnaître dans ce terme et ne jamais l'avoir utilisé :

Je n'ai jamais eu recours à ce concept. Je le trouve pipé dans tous les sens. Les éditions Agone avaient établi ce profil : un éditeur intellectuellement indépendant,

⁶⁶¹ Cité par Catherine Andreucci, « Indépendance chérie », *Livres Hebdo*, 693, 8 juin 2007.

⁶⁶² Entretien avec Thierry Bellefroid, *Les Éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2005, p. 37.

c'est quelqu'un qui ne publie pas un livre en fonction de sa rentabilité, qui ne choisit pas un auteur en fonction de sa notoriété, qui ne choisit pas un sujet en fonction de son actualité. C'est un assez bon résumé. Mais c'est auto-proclamatif. C'est plutôt au lecteur d'en juger.⁶⁶³

Pour en revenir au domaine de la bande dessinée, Jean-Christophe Menu, de L'Association, en mesure bien toutes les limites, mais ne peut s'empêcher de lui reconnaître un intérêt pratique :

Le terme d'« Indépendant » sera employé dans la suite de ce texte car il a acquis une valeur d'usage pour définir qui nous sommes : l'ensemble des petites maisons d'édition de Bande Dessinée, apparues depuis le début des années 1990 dans les pays francophones, souvent créées par des Auteurs, et animées de préoccupations différentes ou opposées à celles du contexte BD établi. « Indépendant » s'est généralisé dans les années 1990 par opposition aux « gros » éditeurs, même s'il a déjà été souligné que ce mot n'avait pas beaucoup de sens, Delcourt ou Glénat pouvant eux aussi être considérés comme « Indépendants », tout comme n'importe quel éditeur n'appartenant pas à un grand groupe. De fait, comme l'usage ne semble pas retenir le qualificatif d'Indépendant pour les grosses maisons, et comme l'Indépendance n'est certainement pas la vertu que nous méprisons le plus, gardons faute de mieux « Indépendant ».⁶⁶⁴

Il lui préfère toutefois les termes d'*alternatif* et d'*avant-garde*, et dresse à cette occasion un panorama très pertinent des termes en circulation :

J'ai néanmoins pour ma part toujours préféré « Alternatif » car l'idée de proposer une *autre* Bande Dessinée, ouvertement opposée aux standards en place, a toujours été clairement inscrite dans la démarche de L'Association. En revanche, en ce qui concerne L'Association, on ne peut pas vraiment parler d'« *Underground* ». Si tant est que ce terme ne se limite pas aux productions américaines de la fin des *sixties*, il sous-entend une volonté manifeste de rester totalement à l'extérieur d'un contexte donné et établi. L'Association a fait le choix contraire, en décidant. En 1990 de prendre ses distances avec le milieu des fanzines pour se confronter au contexte éditorial de la Bande Dessinée. L'« *Underground* » se positionne en dehors, l'« Alternatif » se positionne contre. « Alternatif » me semblait donc jusqu'ici pouvoir être un qualificatif convenable. Mais « Avant-Garde » me paraît un autre terme ô combien galvaudé et qui pourtant aura eu bien du sens lors de la création de L'Association.⁶⁶⁵

Un même malaise traverse le discours scientifique. La mise à distance s'opère, dans la grande majorité des cas, au nom des contenus publiés : ce n'est pas tant l'existence d'un archétype de l'éditeur indépendant ou l'usage distinctif du terme

⁶⁶³ Philippe Savary, « Le temps qu'il fera », *Le Matricule des anges*, 152, 2014, p. 15. Cité par Julien Lefort-Favreau, *Le Luxe de l'indépendance*, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁶⁴ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶⁵ *Ibid.* pp. 11-12.

qui est ici contesté, mais le recours au qualificatif en vue d’embrasser la production en rupture avec les codes établis. Ce raisonnement déjà perceptible dans le discours des acteurs eux-mêmes aboutit dans certains cas à substituer au paradigme de l’*indépendance* celui de l’*alternative*. Pour Erwin Dejasse, ce remplacement lexical permet en particulier d’établir une démarcation entre éditeurs indépendants au sens noble et faux indépendants :

Cette autonomie, qui ne dit rien sur la nature des ouvrages publiés, caractérise des éditeurs aussi antithétiques que Cornélius ou Bamboo (...). De même, Drawn & Quarterly peut être qualifié d’indépendant au même titre qu’Image Comics, maison spécialisée dans les récits de super-héros créée par des dessinateurs venus du géant Marvel.⁶⁶⁶

Pour Thierry Groensteen, théoricien de la bande dessinée mais aussi directeur de collection au sein du groupe Actes Sud, l’*alternative* offre un cadre moins étroit à la bande dessinée de création. Elle permet surtout de ne pas en être évincé pour de simples questions de terminologie :

En 2002, la création des éditions de l’An 2 faisait le pari d’une structure d’édition professionnelle conciliant intransigeance éditoriale et objectifs de rentabilité. L’échec de cette entreprise sur le plan financier semble attester de ce que la bande dessinée d’auteurs est vouée à demeurer confinée dans une économie marginale (bénévolat, collectifs d’auteurs, structures associatives.). Depuis 2007, la poursuite de cette aventure éditoriale sous la forme d’une collection au sein du groupe Actes Sud illustre une autre voie, celle de l’élargissement à la bande dessinée d’un modèle d’édition littéraire. Par rapport à l’industrie de la « BD » et à l’édition indépendante, ce pourrait être un troisième pôle dans le paysage éditorial du neuvième art.⁶⁶⁷

D’un point de vue scientifique, le bilan des avantages procurés par cet autre terme ne se montre pas totalement concluant. Il permet certes de résoudre un certain nombre de problèmes, mais en fait apparaître de nouveaux.

En premier lieu, l’*alternative* se définit elle aussi de façon négative et mouvante. Comme l’explique Thierry Groensteen : « On ne se décrète pas alternatif dans l’absolu. On ne peut être alternatif que par rapport à quelque chose, à une situation donnée dont on entend se démarquer ou prendre le contre-pied⁶⁶⁸. » L’édition alternative s’avère par conséquent insondable à lire Erwin Dejasse : « La bande dessinée alternative n’étant pas affaire de formats, de styles, de genres ou de procédés narratifs,

⁶⁶⁶ Erwin Dejasse, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (Groupe Acme) (dir.), *La Bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Acme », 2014, p. 33.

⁶⁶⁷ Thierry Groensteen, « De l’An 2 à Actes Sud, une alternative à l’alternative. Témoignage d’un éditeur », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (Groupe Acme) (dir.), *op. cit.*, p. 167.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 168.

elle demeure un objet insaisissable. (...) Comme je l'ai déjà écrit ailleurs, elle m'apparaît d'abord comme l'expression d'une singularité⁶⁶⁹ ».

En deuxième lieu, l'*alternative* se charge plus ou moins consciemment d'une visée qualitative. Sont ainsi consignées sous cette appellation des productions jugées non seulement dignes d'intérêt, mais de nature également à faire date. Un tel usage aboutit, on le voit, à une confusion des rôles : le chercheur se mue en critique et ne retient qu'une partie infime du paysage effectif de l'altérité. On serait en droit de se demander pourquoi la bande dessinée réalisée à des fins didactiques ou promotionnelles, dans des contextes d'inculcation de valeurs morales et religieuses, d'enseignement de l'Histoire, de sensibilisation médicale ou de publicité pour un produit, ne pourrait pas être qualifiée d'alternative, au même titre que des albums à vocation régionale ou à des productions réalisées en contexte thérapeutique.

En troisième lieu, l'*alternative* devient un problème si elle consiste à mettre de côté le phénomène indépendant. Le choix de l'un ou l'autre terme ne peut pas être juste une question de préférence : on ne peut ignorer l'importance du terme au sein des métiers du livre ou chercher à en modifier le sens. La même chose pourrait être dite de l'édition alternative : l'existence d'un Syndicat des éditeurs alternatifs depuis 2015, regroupant 40 éditeurs majeurs de la bande dessinée « indépendante » est une réalité dont il faut tenir compte.

L'édition indépendante malgré tout

Si l'*édition alternative* passe dans certains milieux comme une « alternative » à l'indépendance, une autre manière d'appréhender les choses consiste à accepter les failles de la notion. Cette approche qui caractérise le mieux notre propre rapport à l'*édition indépendante* tend à considérer ces failles comme faisant partie intégrante de la notion – et expliquant même une partie de son succès.

On trouve une illustration assez parlante de ce point de vue dans *Le Luxe de l'indépendance* de Julien Lefort-Favreau, dont le titre renvoie au « luxe communal » des communards de 1871⁶⁷⁰. Face au misérabilisme, l'auteur se dit en faveur d'une indépendance pour tous, d'un « luxe pour tous », tout comme Kristin Ross et Razmig Keucheyan en avaient appelé à un « communisme du luxe ». Cela passe notamment par la « démocratisation de la culture », par le fait d'organiser, contre le marché, l'infrastructure capable de « partager équitablement ces “biens robustes” que sont les livres, en réunissant les conditions matérielles qui pourraient rendre possible la gratuité de la créativité⁶⁷¹ ».

⁶⁶⁹ Erwin Dejasse, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », *art. cit.*, p. 39.

⁶⁷⁰ Julien Lefort-Favreau, *Le Luxe de l'indépendance*, *op. cit.*, pp. 156-158.

⁶⁷¹ *Ibid.*

Sur le plan du sens accordé à l'indépendance, Lefort-Favreau est tout à fait conscient des limites de la notion et critique ce qu'il dit lui-même être le « manque de subsistance d'un mot⁶⁷² ». C'est donc en toute connaissance de cause qu'il se livre à une définition plus descriptive que prescriptive⁶⁷³ :

J'ai voulu ici critiquer la notion d'*indépendance* parce que son insuffisance définitionnelle nuit à une réflexion commune par ailleurs urgente, compte tenu des dangers qui menacent le monde du livre. Il n'est certes ni souhaitable ni possible de la stabiliser définitivement, mais en explorant différentes situations d'indépendance et les paradoxes qui s'y dissimulent, j'ai voulu montrer que, tant que l'on reste dans une configuration capitaliste, il faut avoir les moyens (économiques, principalement) d'être indépendant. Mais ultimement, l'édition de livres peut et doit être l'une des voies de sortie de cette configuration. La responsabilité de l'éditeur indépendant, en ce sens, consiste donc à transmettre des idées radicales, qu'elles concernent directement l'espace politique ou qu'elles défendent une quelconque forme d'hétérodoxie.⁶⁷⁴

Cette attitude nous semble témoigner d'un tournant assez important dans les sciences du livre. Plutôt que de tenter d'objectiver l'*édition indépendante* à tout prix, des travaux récents tendent à considérer les flottements de la notion en tant que tels, sans pour autant y renoncer. Tel est le cas d'Olivier Alexandre, Aurélie Pinto et Nicolas Robette qui, dans leur introduction aux actes du colloque *Culture et (in)dépendances. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, considèrent que l'indépendance doit être pensée « comme un continuum de positions bien plus que comme une catégorie exclusive et cohérente qui signerait un découpage binaire entre des structures, des produits et des acteurs⁶⁷⁵ ». De même, les auteurs estiment que l'*édition indépendante* est une « construction sociale⁶⁷⁶ », non seulement inscrite dans un environnement institutionnel et marchand spécifique, mais également soumise à des rapports de forces qui lui sont propres.

Cette approche fait voler en éclat un certain nombre de limitations, puisqu'il n'est plus seulement question de confronter l'édition indépendante à la grande édition. Elle ne se résume pas non plus à de la petite édition de qualité, ni même à de la petite édition qui apporterait à ses animateurs un moyen de subsistance. Ce point de vue bénéficie grandement de la mise en perspective de l'industrie du livre avec d'autres industries culturelles, ainsi que d'une prise en considération du phénomène

⁶⁷² *Ibid.*, p. 12

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁷⁵ Olivier Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, « ICCA », 2017, p. 10.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

à l'échelle internationale. Elle donne également un autre relief à la notion, en donnant leur pleine mesure à l'existence d'un *mouvement indépendant*, d'un *label indépendant*, mais aussi d'une *culture indépendante* ou *indé*, qui tient autant de l'alternative objective que de la démarche publicitaire.

Chapitre 6

Le monde de l'édition comme institution

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que des dispositifs théoriques relativement complémentaires ont été mobilisés dans la perspective d'appréhender l'édition indépendante. Nous avons tâché de mettre en relief les atouts et les inconvénients de ces travaux qui, en s'attaquant au problème indépendant, ont tenté d'en proposer des définitions. Ces contributions se distribuent sur une échelle allant du plus grand rigorisme à la plus grande tolérance, selon que l'on cherche à mettre à l'épreuve les discours des acteurs (et parfois à invalider la notion d'indépendance) ou que l'on accepte de fermer les yeux sur les contradictions de la notion, dans un geste militant, afin d'en conserver la dimension la plus active.

Ces approches de l'indépendance éditoriale et de l'édition indépendante ne sont pas pleinement satisfaisantes. Par-delà leur relative absence de cadre historique, leurs principaux écueils sont de mettre la notion d'indépendance au diapason d'une discipline, avec tous les risques de formatage que cela entraîne, ou au contraire de se calquer, à peu de chose près, sur le discours des acteurs. Face à cela, notre souhait est d'inscrire le phénomène indépendant dans un dispositif théorique qui puisse à la fois accorder du crédit aux discours des acteurs et prendre avec lui de la distance. Ce parti pris suppose de ne pas vouloir amender les définitions qui circulent au sein de la profession, mais de viser à les situer et à les confronter les uns avec les autres. Dans cette optique, le contenu des définitions en circulation devient un objet tout aussi important que l'objet de la définition. Ce n'est qu'à partir du moment où l'on en est venu à classer ces définitions qu'une définition renouvelée de l'indépendance éditoriale peut émerger. Cette exigence implique de sortir du couple formé par l'édition industrielle et l'édition indépendante, ce que permettent difficilement les théories abordées jusqu'ici. La difficulté n'est pas liée à une faiblesse intrinsèque de ces systèmes théoriques et disciplines, mais plutôt de leur visée et du type d'objet dont elles sont censées rendre compte.

1. Le champ et le marché

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, notamment lorsqu'il s'est agi d'interroger le concept de *nomos* du champ éditorial, le contrôle de l'industrie du livre dépend de l'imposition et du maintien d'une série de normes ou *conventions*. Dans une perspective interactionniste, celles-ci jouent pour les médiateurs et

les artistes un rôle de socialisation primordial en tant que *lingua franca* des espaces considérés, la langue véhiculaire au centre de tous les échanges.

Les conventions se rapportent très précisément chez Howard Becker, à qui l'on emprunte le terme, au répertoire des connaissances procurant « à tous les participants aux mondes de l'art les bases d'une action collective appropriée à la production des œuvres caractéristiques de ces mondes⁶⁷⁷ ». Celui ou celle qui ne se conforme pas au code appartient à la population des *outsiders*, ce « type particulier d'individu, auquel on ne peut faire confiance pour vivre selon les normes sur lesquelles s'accorde le groupe⁶⁷⁸ ». Les conventions sont toutefois plus qu'un instrument de communication. Plus clairement que ne le fait Becker, Pierre Bourdieu et Jacques Dubois inscrivent ces normes dans une sociologie de la domination d'inspiration wébérienne où, tout en concourant au fonctionnement des institutions et à leur cohésion, elles sont dans le même temps l'objet de luttes : luttes pour la définition de ces conventions d'une part, luttes engendrées par les conventions elles-mêmes d'autre part.

1.1. Limites de la théorie économique

Sans conventions, pas de monde de l'édition. C'est ce qui assure la prééminence de la sociologie des biens symboliques sur la théorie économique du marché. Axée sur la concurrence entre des entreprises, l'analyse économique du monde du livre limite les stratégies de l'édition à une conquête de territoire en termes de parts de marché. Cette approche, comme nous avons pu le constater à travers les travaux de Bénédicte Reynaud-Cressent, ainsi que de Christian Robin dans une moindre mesure, n'accorde que peu de place aux conventions et au lien social : le fil conducteur réside dans un inventaire de propriétés structurelles, de stratégies et de tactiques commerciales dont l'analyse retient les effets en matière de performance. L'écart que s'autorisent ces théories par rapport au versant économique de l'activité éditoriale réside essentiellement dans les notions de *qualité* et de *diversité* de la production, qui sont loin de recouvrir à elles seules les enjeux culturels et symboliques autour desquels se mobilisent les acteurs.

1.2. Limites de la théorie des champs

Nous ne nions pas la dimension mercantile de l'industrie éditoriale, bien au contraire. L'absence de prise en compte de paramètres économiques et profession-

⁶⁷⁷ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs », 2010 [1982], p. 65.

⁶⁷⁸ Howard Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963], p. 25.

nels est d'ailleurs ce qui nous semble peser le plus sur la sociologie des biens symboliques : en dépit des déclarations d'intention de celle-ci, la double nature du livre (en tant que bien économique et culturel) et la double nature des éditeurs (en tant que commerçants et gens de culture), brosse de la face mercantile du champ éditorial un portrait tout en facilité, sans accroc, qui ne donne pas lieu à un commentaire approfondi. La source première de légitimité de l'éditeur, le capital symbolique, tend pour sa part à se confondre avec un prestige d'ordre culturel (indépendamment de réussites professionnelles éclatantes, sur le plan par exemple de la communication et de la diffusion-distribution) ou avec le degré d'autonomie des structures par rapport à des forces extérieures, ce qui revient dans tous les cas à extraire artificiellement du marché l'activité éditoriale. À ce titre, on peut se demander si le fait que la sociologie de l'édition, à la différence de l'histoire du livre et de l'édition, ait « suscité peu de vocations » comme le déplore Gisèle Sapiro⁶⁷⁹, n'est pas dû en partie au prisme de la théorie des champs – laquelle, une fois posées les bases essentielles de la réflexion, fait rapidement apparaître ses limites. Que l'ouvrage dont rend compte Sapiro, *Merchants of culture* de John Thompson, propose un « usage libre⁶⁸⁰ » du concept de champ et tâche de réformer les types de capitaux – au nombre de cinq chez lui : les capitaux économiques, symboliques (au sens de culturel), sociaux (réseau relationnel), mais aussi humains (compétences des équipes) et intellectuels (droits possédés par contrat) – nous paraît témoigner de ce malaise et de la nécessité de dépasser la conception traditionnelle du *champ éditorial*.

1.3. Ouvertures économiques

De même, il faut garder à l'esprit que ce n'est pas la notion de *marché* en soi qui se montre insuffisante, mais plutôt l'approche strictement *économique* du secteur du livre. Les travaux de Franck Cochoy dans le domaine de la « sociologie économique relationniste » annoncent de ce point de vue bien plus que d'une simple réconciliation entre l'analyse du monde éditorial et les études centrées sur le marché. À la différence des théories économiques qui conçoivent le marché comme le lieu d'une information parfaite, sans ambiguïté, permettant à cette unique condition la distribution de richesses entre les acteurs, Franck Cochoy pose le marché comme un espace de lien social et d'incertitude :

⁶⁷⁹ Gisèle Sapiro, « Lectures critiques. Grandeurs et misères de l'édition anglo-américaine. Une enquête ethnographique au cœur de la chaîne du livre. À propos de John B. Thompson, *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press, 2010 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 186-187, 2011, p. 132.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 133.

Je m'intéresserai au marché, défini très simplement comme l'espace où se joue la circulation des biens et des services entre personnes individuelles ou morales, contre rétribution monétaire, dans une situation d'incertitude relative (au moins préalable à l'échange) portant à la fois sur le contexte, les objets et les sujets de la transaction. Ainsi, je traiterai de l'action marchande comprise comme un mouvement d'exploration du monde, d'expérimentation sociale, et finalement de *domestication* du marché.⁶⁸¹

Il y a ainsi lieu de citer les travaux importants qu'il a fournis en direction d'une sociologie du *marketing* et du *packaging*⁶⁸², des stratégies de commercialisation des produits dans les lieux de vente (autour de l'apparition, notamment, du libre-service⁶⁸³), et des dispositifs techniques voués à susciter la *curiosité* des consommateurs⁶⁸⁴. Dans cette mouvance, il convient de souligner également l'apport de Lucien Karpik aux notions de réputation⁶⁸⁵, de confiance⁶⁸⁶, et en particulier son « économie des *singularités* », partant de la qualité et non du prix, abordant les stratégies d'ajustement appliquées aux produits « incommensurables » pour rencontrer les modes d'engagement des consommateurs⁶⁸⁷. Ces travaux peuvent être mis en relation avec les recherches de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre sur l'économie de l'*enrichissement* de la marchandise dans le domaine de l'ultra-luxe⁶⁸⁸.

1.4. Penser l'extériorité du marché et du champ

Un autre problème que partagent les approches économiques du marché et la théorie des champs réside dans leur faible aptitude à caractériser des phénomènes en dehors de leur périmètre. Dans le premier cas, seule compte véritablement l'édition fondamentalement commerciale, qu'elle soit industrielle ou indépendante ; dans le second cas, les pratiques se conformant un tant soit peu aux *normes* du champ. Si

⁶⁸¹ Franck Cochoy, « La sociologie économique relationniste », dans Franck Cochoy (dir.), *Du lien marchand. Comment le marché fait société*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012, p. 21.

⁶⁸² Franck Cochoy, *Une histoire du marketing. Discipliner l'économie de marché*, Paris, La Découverte, coll. « Anthropologie des sciences et des techniques », 1999 et *Une sociologie du packaging, ou l'âne de Buridan face au marché*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

⁶⁸³ Franck Cochoy, *Aux origines du libre-service. Progressive Grocer (1922-1959)*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Mondes marchands », 2014.

⁶⁸⁴ Franck Cochoy, *De la curiosité. L'art de la séduction marchande*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2011 et *Sociologie d'un « curiositif ». Smartphone, code-barre 2D et self-marketing*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « Mondes Marchands », 2011.

⁶⁸⁵ Lucien Karpik, « L'économie de la qualité », *Revue française de sociologie*, 30/2, 1989, pp. 187-210.

⁶⁸⁶ Lucien Karpik, « Dispositifs de confiance et engagements crédibles », *Sociologie du travail*, 38/4, pp. 527-550.

⁶⁸⁷ Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

⁶⁸⁸ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2017.

l'on est en droit de parler d'activités *bors-marché* ou *bors-champ*, celles-ci se définissent toujours par la négative. Elles ne deviennent un objet à part entière de ces dispositifs théoriques qu'à partir du moment où elles parviennent à fonder un nouveau marché ou un nouveau champ, en marge des précédents, ce qui nécessite d'avoir atteint un certain stade de développement. Pour s'en convaincre, il suffit de se souvenir de l'absence de traitement de la microédition indépendante au sein de l'étude de Pierre Bourdieu consacrée à la « Révolution conservatrice » du champ français de l'édition. Ces structures étant trop petites pour entrer dans les cases du champ et de la répartition de capitaux, insuffisamment structurées pour former un autre champ, elles tendent à échapper à l'analyse.

Enfin, nous avons vu que les définitions de l'édition indépendante, formulées par des acteurs et des instances aux intérêts divergents, donnent lieu à des controverses dont les théories du champ et du marché saisissent mal. Ce n'est pas, une fois encore, que nous souhaiterions rejeter ces approches, mais plutôt qu'elles n'ont pas été conçues pour s'ajuster à de tels phénomènes. Ceux-ci nécessitent de se pencher sur des interactions concrètes, produisant certes de la valeur économique et symbolique, mais que seule une analyse ancrée dans le concret des échanges permet de considérer pour elles-mêmes.

2. L'institution littéraire de Jacques Dubois

Les travaux consacrés par Jacques Dubois à *L'Institution de la littérature* sont de cet ordre. Conçue quelques années après les premiers jalons de la théorie du champ littéraire, l'analyse institutionnelle s'en écarte volontairement en tant que le système de Bourdieu permet certes de caractériser les interactions au sein de la « sphère restreinte » de la production littéraire, mais qu'il tend en revanche à neutraliser la place du littéraire dans le monde social⁶⁸⁹, ainsi qu'à évacuer la question des « écritures » et des produits de la littérature (les œuvres)⁶⁹⁰.

2.1. Les rouages de l'institution

Le concept d'*institution* lui semble plus opportun, pour autant que celui-ci ne se borne pas à désigner, dans une perspective idéaliste, un système de normes contenues dans une charte ou un code et propres à distinguer, dans un secteur donné, le légitime de l'illégitime. Au contraire, il convient de tenir compte d'une dimension de l'institution que l'on pourrait qualifier de réactive, liée à la base matérielle de

⁶⁸⁹ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord, 2019 [1978], p. 52.

⁶⁹⁰ Jacques Dubois, « Analyse de l'institution littéraire. Quelques points de repère », *Pratiques*, 32, « La Littérature et ses institutions », décembre 1981, p. 129.

l'institution (par exemple : personnel, administration, équipements, capitaux, pratiques concrètes)⁶⁹¹. De même, l'approche idéaliste laisse de côté le rôle joué par l'institution sur la reproduction des rapports sociaux. Jacques Dubois définit dès lors l'institution sous trois angles complémentaires, à la fois comme une *organisation autonome* (ayant le pouvoir de délimiter et contrôler l'ensemble des pratiques qui se réalisent en son sein), un *système socialisateur et reproducteur* (par l'imposition de systèmes de normes et de valeurs) et un *appareil idéologique* (vecteur de logiques de domination et d'assujettissement)⁶⁹².

Le rejet catégorique de la notion d'*institution* pour envisager l'espace littéraire de la part de Pierre Bourdieu n'avait donc pas lieu d'être. Contrairement aux craintes exprimées par ce dernier, l'institution de Jacques Dubois n'avait rien de durkheimien comme on va le voir, de même qu'elle n'allait nullement à l'encontre de son faible degré d'institutionnalisation⁶⁹³.

Considérant que la forme instituée de la littérature moderne a été délaissée sur un plan historique et morphologique⁶⁹⁴, Dubois s'attache à mettre en évidence ce et ceux qui concourent à faire exister la littérature dans le champ de la légitimité prévalant au sein de l'institution, et qui contribuent de ce fait, pour certains, à en bouleverser les normes et les valeurs : « Ainsi la littérature s'appréhendait-elle, se souvient Jean-Pierre Bertrand dans sa préface à la réédition de *L'Institution de la littérature*, comme une production historiquement et socialement marquée⁶⁹⁵ ». Une approche qui « ouvrait un champ immense de recherches », dont une histoire de l'édition, et qui « démontait pièce par pièce, plus systématiquement que Bourdieu ne l'avait proposé, la littérature dans ses croyances, ses mythes et ses rituels ». Avec l'analyse institutionnelle, les études littéraires n'avaient plus pour seul horizon les auteurs et leurs œuvres, mais « l'ensemble des rouages qui [...] donnent corps [à la littérature], du salon au prix, de l'éditeur au libraire, en passant par la presse et l'enseignement ».

⁶⁹¹ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹² *Ibid.*, pp. 54-56.

⁶⁹³ Bourdieu écrit dans *Les Règles de l'art* : « On ne gagne rien à remplacer la notion de champ littéraire par celle d'"institution" : outre qu'elle risque de suggérer, par ses connotations durkheimiennes, une image consensuelle d'un univers très conflictuel, cette notion fait disparaître une des propriétés les plus significatives du champ littéraire, à savoir *son faible degré d'institutionnalisation*. Cela se voit, entre autres indices, à l'absence totale d'arbitrage et de garantie juridique ou institutionnelle dans les conflits de priorité ou d'autorité et, plus généralement, dans les luttes pour la défense ou la conquête de positions dominantes [...] » (*op. cit.*, note 21, p. 379).

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁹⁵ Jean-Pierre Bertrand, « Préface », dans Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, *op. cit.*, pp. 9, 11 et 16.

2.2. Instances et institutions

Devenue un classique des études littéraires, *L'Institution de la littérature* a inspiré plusieurs générations de chercheurs jusqu'aux investigations récentes de Denis Saint-Amand du côté de la « littérature sauvage⁶⁹⁶ ». Avant lui, dans les années 1990, le sociologue de la littérature Alain Viala, qui avait vu dans la théorie de l'institution un outil d'analyse intéressant du système littéraire d'Ancien Régime, avait proposé de lui apporter quelques adaptations.

Viala entreprend de donner le nom d'*institution* à l'ensemble des rouages que Dubois qualifiait pour sa part d'*instances*, et tâche par la même occasion d'en dresser une typologie. Comme il le synthétise, le *champ*, d'un côté, constitue « la médiation fondamentale dans le processus de signification » ; les *institutions*, de l'autre, « dessinent le relief de cet espace, les zones ouvertes, les points de passage obligés, les terrains périlleux ». Elles sont « la partie visible d'un ensemble dont les œuvres, les mouvements esthétiques, les conflits de groupe et de valeurs composent la tectonique⁶⁹⁷ ». Alain Viala distingue trois types ou niveaux d'institutions : *a)* les *institutions littéraires* (genres, écritures) : classes de textes qui ont été érigées en codes collectifs, reposant sur des propriétés formelles et sémantiques, et fondatrices de hiérarchies de valeurs littéraires ; *b)* les *institutions de la vie littéraire* (académies, cercles littéraires, concours de littérature, prix, propriété littéraire, édition, mécénat) : cadres qui régulent la pratique sociale de la littérature, autrement dit l'énonciation du discours littéraire, sous la forme d'instances tantôt matérielles (lieux, groupes), tantôt de manières d'agir plus ou moins tacites ou officielles ; *c)* les *institutions supralittéraires* (École, Église, parlements, Cour, salons mondains, bibliothèques, cabinets de lecture, médias, festivals, ministères, maisons de la culture) : instances sociales dont l'autorité existe indépendamment du monde littéraire, mais dont ce dernier occupe une part des activités.

2.3. Entre champ et appareil idéologique

Cette tripartition permet d'expliquer, sous un autre angle, l'autonomisation du champ littéraire. Jusqu'au milieu du XVII^e siècle, selon Viala, les institutions littéraires restent soumises à des institutions supralittéraires en l'absence d'institutions de la vie littéraire ou en raison de leur état embryonnaire. À partir de là, des institutions de la vie littéraire inédites font leur apparition (par exemple, la propriété littéraire), tandis que d'autres se spécifient, passant d'un statut d'hétéronomie à une

⁶⁹⁶ Denis Saint-Amand, « Autour de la littérature sauvage », introduction au dossier « La littérature sauvage », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8/1, automne 2016.

⁶⁹⁷ Alain Viala, « L'Histoire des institutions littéraires », dans Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 126.

existence propre (le mécénat, la censure, les académies). Au milieu du XIX^e siècle enfin, correspondant à la naissance du champ chez Bourdieu (et à l'*institution de la littérature* chez Dubois), les institutions de la vie littéraire poussent à son plus haut niveau l'effet de prisme qu'elles seront capables de jouer entre le monde social et les institutions supralittéraires d'un côté, les institutions littéraires de l'autre, de sorte que la valeur des auteurs et des œuvres ne doit plus grand-chose à des instances de pouvoir extérieures au monde des lettres⁶⁹⁸.

Si le classement d'Alain Viala va dans le sens d'une meilleure perception de l'étendue des lieux de négociation de l'*institution littéraire*, si l'extension du nom d'institution rappelle utilement que sous chaque instance ou chaque groupe d'instances se trouve une institution à analyser comme telle (il en allait de la prudence et de l'exigence de clarté chez Jacques Dubois, qui voulait éviter que l'institution n'en vienne à tout désigner⁶⁹⁹, bien qu'il puisse sembler curieux de nommer *instances* le référent auquel renvoient le plus spontanément les *institutions culturelles*), il faut toutefois bien garder à l'esprit que la théorie de Dubois va un cran plus loin : composée ou entourée de tous les institutions venant d'être citées, l'*institution de la littérature* renvoie prioritairement au système des lettres apparu au XIX^e siècle (à l'égal du *champ littéraire* de Bourdieu), à l'instauration de ce système (à l'égal de l'*autonomisation* du champ littéraire) et à la façon avec laquelle la littérature se fait littérature en son sein. À cet égard, l'approche de Jacques Dubois est bien plus qu'une descente dans la matérialité oubliée du champ, c'est un système conceptuel à part entière. Dans une note à visée méthodologique, Dubois décrit l'institution comme un espace médian entre les *appareils idéologiques* d'Althusser et les *champs* de Bourdieu :

L'idée de champ préserve clairement ce qui, dans la sphère littéraire, demeure à l'état inorganisé, non unifié, non contrôlé – et qui n'est pas peu. Il existe un ordre des médecins et non des écrivains comme il existe des ministères et la justice et non de la littérature. En revanche, à dire qu'un système des lettres s'est institué en France au XIX^e siècle, on se donne la possibilité de pointer un réseau organisationnel qui, pour fragmentaire et symbolique qu'il soit, possède une réelle efficacité. En somme, l'institution fait découvrir l'appareil sous le champ.⁷⁰⁰

La théorie de l'institution apparaît ainsi comme un moyen terme entre une conception hantée par le pouvoir coercitif de l'infrastructure (conditions de production, forces productives, rapports de production) sur les superstructures (productions non matérielles ou idéologies) et une démarche centrée sur la capacité des groupes sociaux à se doter de leurs propres lois. À la différence de la théorie des

⁶⁹⁸ Cette chronologie sous-tend l'essai majeur d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985.

⁶⁹⁹ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁰⁰ Jacques Dubois, « Champ, appareil ou institution ? », *Sociocriticism*, 1/2, 1985, p. 28.

champs également, en raison aussi de sa portée didactique, elle ne consiste pas en une modélisation de relations entre des acteurs de même nature (le champ éditorial est un champ d'éditeurs), mais bien en un système explicatif mobilisant des acteurs et des instances pris dans une seule et même dynamique institutionnelle – ce qui tend à la rapprocher, de ce point de vue, de la théorie des *industries culturelles*. En cela, elle nous semble non seulement capable de s'adapter à une problématique telle que le phénomène de l'édition indépendante, mais aussi de servir de zone intermédiaire, et relativement vierge, entre de multiples disciplines.

3. L'analyse institutionnelle de René Lourau

Afin de bien comprendre les tenants et aboutissants de l'institution littéraire de Jacques Dubois, dans la perspective aussi d'envisager son application au domaine de l'édition voire à la chaîne du livre, il peut être utile d'explicitier le fonds théorique sur lequel elle s'est édifiée. Un aspect relativement peu exploré par les sociologues de la littérature se rapporte au fait que *L'Institution de la littérature*, loin de constituer un hapax, s'inscrit dans un courant, l'analyse institutionnelle ou socianalyse, qui s'est développée aux lendemains de mai 68 autour des travaux de Georges Lapassade, Rémi Hess et surtout de René Lourau⁷⁰¹.

3.1. Un vieux concept en mouvement

Ainsi, le choix même d'envisager la littérature sous l'angle de l'institution s'explique par les réflexions très stimulantes qui se font jour autour de la notion. La socianalyse se propose en effet de revenir aux fondements de la sociologie en se donnant pour objet l'*institution*, qui constituait pour Émile Durkheim l'objet central de la sociologie, le « fait social⁷⁰² » par excellence. Ce retour aux sources ne se fait

⁷⁰¹ Sur les origines du courant et ses principaux acteurs, voir Rémi Hess, *La Socianalyse*, Paris, Éditions universitaires, « Psychothèque », 1975.

⁷⁰² Suivant l'équivalence qu'établit Durkheim entre le *fait social* et l'*institution*. L'objet de la sociologie étant le fait social, la sociologie est la science des institutions : « Mais pour qu'il y ait fait social, il faut que plusieurs individus tout au moins aient mêlé leur action et que cette combinaison ait dégagé quelque produit nouveau. Et comme cette synthèse a lieu en dehors de chacun de nous (puisque'il y entre une pluralité de consciences), elle a nécessairement pour effet de fixer, d'instituer hors de nous de certaines façons d'agir et de certains jugements qui ne dépendent pas de chaque volonté particulière prise à part. Ainsi qu'on l'a fait remarquer, il y a un mot qui, pourvu toutefois qu'on en étende un peu l'acception ordinaire, exprime assez bien cette manière d'être très spéciale : c'est celui d'institution. On peut en effet, sans dénaturer le sens de cette expression, appeler institution, toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité ; la sociologie peut alors être définie : la science des institutions, de leur genèse et de leur fonctionnement » (Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, préface à la seconde édition, Paris, Flammarion, « Champs », 1988, pp. 89-90).

toutefois pas sans quelques ajustements. Là où les fondateurs de la sociologie, selon Lourau, avaient une conception de l'institution comme « héritage du passé », comme « gouvernement des morts sur les vivants⁷⁰³ », la socianalyse entend lui impulser un mouvement :

Il n'est pas question de nier le poids de l'*institué*, des systèmes de valeurs, des modèles culturels, des appareils idéologiques déjà là. Il n'est pas non plus question de sous-estimer la nécessité des formes *institutionnalisées*, plus ou moins stables, plus ou moins spécifiques et contraignantes qu'étudie la sociologie des organisations. Mais les ruptures qu'opèrent les forces *instituentes* du mouvement ouvrier (du travailleur collectif directement ou indirectement engagé dans le procès de production) redonnent un contenu à l'institution au sens actif (instituer) qui était celui de Rousseau.⁷⁰⁴

Pour atteindre cet objectif, l'analyse institutionnelle puise ses références dans diverses disciplines. Elle s'appuie sur les sociologues ayant su dépasser les invariants sociaux au profit de l'action sociale (Alain Touraine) et de la critique de la vie quotidienne (Henri Lefebvre)⁷⁰⁵, la psychothérapie institutionnelle (concept d'*analyste*), la pédagogie institutionnelle (concept d'*autogestion*), et sur la psycho-sociologie (concept d'*implication*)⁷⁰⁶. Elle présente également des affinités théoriques avec le groupe *Socialisme ou Barbarie*, dont Lourau et Lapassade ont été membres. Les contributions de Cornelius Castoriadis en particulier (« Marxisme et théorie révolutionnaire », sous le pseudonyme de Paul Cardan) dans les derniers numéros de la revue du groupe ont joué un rôle de premier ordre dans la définition de l'institution selon Lourau⁷⁰⁷. À côté de ce versant théorique, la discipline se signale par sa forte dimension pratique, sachant que la finalité de la théorie institutionnelle est de déboucher sur une *analyse institutionnelle en intervention*. Les résultats de ces expériences sur le terrain sont d'une plus grande accessibilité que les développements proprement conceptuels, d'un abord difficile pour le profane – la thèse de Lourau, *L'Analyse institutionnelle*, qui propose une mise en perspective vertigineuse du concept d'*institution*, se situe à un niveau d'abstraction élevé et mobilise des ressources interdisciplinaires

⁷⁰³ René Lourau, « Institution », dans *La Sociologie. Guide alphabétique* (sous la dir. de Jean Duvignaud), Paris, Denoël-Gonthier, « Médiations », 1972, p. 231.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁷⁰⁵ René Lourau, « Pour une sociologie des contre-institutions, à propos de deux ouvrages récents », *L'Homme et la Société*, 17, « Sociologie et idéologie : marxisme et marxologie », 1970, p. 231.

⁷⁰⁶ René Lourau, « Analyse institutionnelle et question politique », *L'Homme et la Société*, 29-30, « Analyse institutionnelle et socianalyse », 1973, pp. 27-29.

⁷⁰⁷ Paul Cardan (Cornelius Castoriadis), « Marxisme et théorie révolutionnaire. V(1). Bilan provisoire », *Socialisme ou Barbarie*, 39, mars-avril 1965, pp. 16-66, et « Marxisme et théorie révolutionnaire. V(2). Bilan provisoire », *Socialisme ou Barbarie*, 40, juin-août 1965, pp. 37-71.

déroutantes pour les générations ultérieures, pas forcément au fait des débats théoriques du moment. Malgré cela, les interventions reposent sur des procédures et un appareil de notions parfois contraignant, qui ne transparaissent guère dans *L'Institution de la littérature* : de l'analyse institutionnelle, Jacques Dubois a surtout conservé le modèle explicatif.

3.2. La dialectique de l'instituant et de l'institué

Celui-ci, justement, découle de la définition de l'*institution* sur laquelle repose l'analyse institutionnelle. De même que le signifiant et le signifié sont les deux faces complémentaires du signe chez Saussure, l'institution se compose chez Lourau d'un *institué* et d'un *instituant*, unis par des liens de réciprocité. Le mouvement dynamique qui les associe l'un à l'autre a pour corollaire que l'institution n'est jamais tout à fait permissive, ni tout à fait répressive, mais oscille entre ces deux pôles⁷⁰⁸. On perçoit bien là l'héritage de Castoriadis-Cardan, chez qui la société relève d'une même logique d'échanges entre un *social institué* (au sens passif de « gouvernement des morts sur les vivants », pour reprendre la formule citée plus haut) et un *social instituant* qui, par ses propositions, constitue la négation du *social institué*. La tension permanente entre les deux termes provient de ce que le social institué « présuppose toujours le social instituant⁷⁰⁹ ». Comme l'expose Castoriadis en effet, l'instituant naît de l'institué parce que les attentes de la société instituée ne peuvent être formulées « qu'en mettant en avant des moyens qui les contredisent, en faisant naître des exigences qu'elle ne peut satisfaire, en posant des critères qu'elle est incapable d'appliquer, des normes qu'elle est obligée de violer⁷¹⁰ ». Il existe donc un *imaginaire institué*, qui est à l'origine de l'aliénation des individus et qui, se heurtant à la réalité du social, provoque en retour la naissance d'un *imaginaire instituant*. Ou, pour reprendre les mots de Lourau commentant Castoriadis : « L'aliénation, c'est l'autonomisation et la dominance du moment imaginaire dans l'institution, qui entraîne l'autonomisation et la dominance de l'institution relativement à la société⁷¹¹. »

Ainsi, lorsque Jacques Dubois invite à considérer, sous la strate des normes, la base sociale de l'institution, c'est très précisément à ce rapport de forces qu'il fait référence. La mécanique générale de l'institution ne s'arrête cependant pas là. Une dimension essentielle de la pensée de Lourau réside dans le fait que l'institution n'est pas à proprement parler un dualisme. L'institution *est* un processus, un processus dialectique au sens de Hegel, qui suppose donc la coexistence de trois termes ou de

⁷⁰⁸ René Lourau, *L'Analyse institutionnelle*, Paris, Minuit, « Arguments », 1970, p. 143.

⁷⁰⁹ Paul Cardan (Cornelius Castoriadis), « Marxisme et théorie révolutionnaire. V(1) », *art. cit.*, p. 37.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁷¹¹ René Lourau, *L'Analyse institutionnelle*, *op. cit.*, p. 91.

trois moments. Le premier moment, on l'a dit, celui de l'*institué*, a trait aux normes et aux valeurs. La tendance à l'œuvre dans ce premier moment, cherchant à imposer ces normes et valeurs dans le temps, dans l'espace, dans les cultures, à faire passer pour naturel un imaginaire pourtant situé, correspond à l'*universalité*. C'est le moment de « l'unité positive du concept⁷¹² », qui est alors pleinement vrai abstraitement, dans la généralité. Le deuxième moment, celui de l'*instituant* et de la *particularité*, se rapporte aux contradictions nées de la rencontre entre l'universalité imaginaire et des déterminations matérielles et sociales. Il s'agit du moment de « l'unité négative, résultante de l'action de la négativité sur l'unité positive de la norme universelle⁷¹³ ». Il révèle que l'universalité n'est pas la totalité. Le troisième moment, celui de l'*institutionnalisation* et de la *particularité*, concerne l'ensemble des « formes organisationnelles » élaborées en vue d'atteindre un objectif ou une finalité⁷¹⁴.

Ce dernier terme correspond à la « négation de la négation », c'est-à-dire le moment où l'instituant s'incarne dans l'institué, se fond en lui, soit qu'il s'institutionnalise volontairement, soit qu'il fasse l'objet d'une récupération, ces deux scénarios n'étant pas toujours simples à démêler dans les faits. Ce qui est certain, c'est que l'*imaginaire instituant* est assimilé par l'institué en attendant de nouvelles formes de contestation. Ce moment est celui que redoutent toutes les avant-gardes, comme le développe René Lourau dans son essai et anthologie consacré à l'*Autodissolution des avant-gardes*. Face à l'institutionnalisation, les avant-gardes multiplient les expériences d'autogestion, qui peuvent consister dans certains cas en un réel mode de fonctionnement ou de vie autogestionnaire, mais qui s'expriment la plupart du temps par une « tendance à l'autogestion », comme « visée de résistance ou de lutte contre les mille processus d'institutionnalisation⁷¹⁵ ». Cette résistance à l'institutionnalisation est ce qui fonde, pour Lourau, la *pratique créative d'avant-garde* par excellence. Celle-ci n'en est pas moins limitée dans le temps : l'autogestion ne constitue que la première étape de la trajectoire des avant-gardes, tant l'institutionnalisation est un processus inéluctable. D'où l'importance de l'autodissolution dans la stratégie avant-gardiste, qui apparaît comme la figure paroxystique de leur combat – en même temps qu'elle fait office d'*analyste*, on y reviendra.

3.3. L'institution comme processus et instance

À suivre à la lettre la définition de l'institution proposée par René Lourau, il n'y aurait donc pas d'institution au sens le plus *matériel*, autrement dit par exemple

⁷¹² *Ibid.*, p. 10.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ René Lourau, « Institution », *art. cit.*, p. 238.

⁷¹⁵ René Lourau, *Autodissolution des avant-gardes*, Paris, Éditions Galilée, 1980, pp. 68-69.

d'une structure. C'est la contrainte que se fixe Jacques Dubois et qui explique, selon nous, son choix de privilégier la notion d'instance à celle d'institution pour qualifier les « institutions de la vie littéraire » pour reprendre la formule d'Alain Viala : l'institution, chez Dubois, se confond avec le processus dynamique du littéraire. On voit cependant qu'un dossier de la revue *Pratiques* (n° 32), auquel contribue Dubois, se donne déjà pour nom « La littérature et ses institutions » en 1981, comme si rien ne pouvait venir enrayer les usages plus communs du terme *institution*. Castoriadis, de son côté, quoique décrivant des phénomènes semblables, avait en quelque sorte pu échapper à ce problème en rapportant les transformations observées non pas à une *institution*, mais à ce qu'il nomme le *social-historique* (la société dans l'histoire, la simultanéité dans la succession)⁷¹⁶. Ce qui lui permet de mobiliser en toute clarté la notion d'institution (matérielle) pour exprimer, par exemple, le moment de l'*institutionnalisation*. Dans les termes de Castoriadis, on dira qu'il n'y a de social qu'au sein des institutions, à l'exception des moments de révolution, où le social instituant « se met au travail les mains nues⁷¹⁷ », travail qui vise toutefois à se doter d'institutions, dont s'échappera le social instituant.

Il ne faudrait toutefois pas rendre la théorie de Lourau plus stricte qu'elle ne l'est déjà. Ainsi, il semble difficile de ne pas au moins attribuer le nom d'institutions au versant le plus *institué* de l'institution. Lourau lui-même, au départ du portrait qu'il brosse de la contre-institution imaginée par Rabelais, l'Abbaye de Thélème, énumère par contraste des traits définitoires d'une *institution* : un espace singulier, découpé dans l'espace et le temps sociaux, soumis à des normes reflétant celles de la classe dominante mais proposant également des normes spécifiques (qui ne relèvent ni de la loi juridique, ni de la loi naturelle), clôturé, régi par des modalités d'entrée (ou d'appartenance) et de sortie (ou d'exclusion), un lieu du refoulement libidinal⁷¹⁸. Pour illustrer les choses, il cite les « “institutions” morphologiquement découpées dans l'espace et dans le temps⁷¹⁹ » (casernes, prisons, etc.), avant de faire référence aux *institutions totalitaires* ou *totales* des *Asiles* d'Erving Goffman⁷²⁰ – représentant comme Howard Becker de la deuxième École de Chicago, mais traduit bien avant lui. Au vu de la tradition théorique qui s'est imposée, il nous semble difficile de faire comme si *institution* ne pouvait pas renvoyer aussi à la part instituée du processus institutionnel. Pour notre part, nous nous autoriserons par conséquent une approche classique mais non idéaliste des *institutions*, sans jamais perdre de vue qu'elles sont elles-mêmes

⁷¹⁶ Paul Cardan (Cornelius Castoriadis), « Marxisme et théorie révolutionnaire. V(1) », *art. cit.*, p. 32.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 38

⁷¹⁸ René Lourau, *L'Analyse institutionnelle*, *op. cit.*, p. 31.

⁷¹⁹ *Ibid.*.

⁷²⁰ Erving Goffman, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1968 [1961].

parties prenantes d'un processus dialectique (*l'institution*). Nous ne nous bornerons pas non plus à la seule acception matérielle de ces institutions spécifiques, et considérons avec Pascal Durand que l'institution, suivant une gradation allant du matériel à l'immatériel, et recouvre « des infrastructures, des structures, des lois, des règles, des normes, des nomos, des coutumes, des manières de faire, des manières de voir, des représentations collectives et des croyances ». Il définit comme suit *l'institution* au sens fondamental du terme :

Tout ce qui, du plus matériel au plus immatériel, régleme la vie collective ; ou encore comme tout ce qui, par une contrainte exercée du dehors sur l'individu, qu'il le veuille ou non, qu'il la sente ou non, contribue à sa socialisation et à la stabilité du corps social.⁷²¹

3.4. Mouvements sociaux et analyseur

En définitive, l'apport essentiel de l'analyse institutionnelle se situe au niveau du regard porté sur le *mouvement*, tant pour le renouvellement ininterrompu des institutions (le social-historique de Castoriadis) que dans l'action spécifique des *mouvements sociaux* qui traversent les institutions. Ce dernier axe s'est fortement développé depuis (que l'on songe à *Sociologie des mouvements sociaux*, panorama du domaine établi par Érik Neveu⁷²²), mais n'existe en général à l'époque, comme le déplore Lourau, qu'à l'état de lecture après coup : une fois mort le mouvement ou une fois institutionnalisé. Un des enjeux de la socianalyse, qui n'est toutefois pas une obligation, est donc de mettre en place un dispositif capable d'identifier et caractériser *en temps réel* les mouvements sociaux, autrement dit :

une force collective, d'importance très variable, douée d'une organisation forte ou faible, traversant une ou plusieurs institutions en vue d'un changement, et provoquant du même coup un *effet analyseur* sur une partie ou sur l'ensemble du système social.⁷²³

En ce qui concerne l'effet analyseur ou *l'analyseur*, il s'agit, comme le définit Rémi Hess, d'un « élément qui permet de mettre à jour les implications institutionnelles et de se brancher sur la transversalité d'une situation⁷²⁴ ». L'analyseur est un phénomène particulièrement recherché par l'analyse institutionnelle, dans la mesure où il permet de « mettre à jour le réel », d'« obliger la structure de l'institution à se mettre à nu⁷²⁵ ». Comme le précise Lourau, l'analyse institutionnelle n'a nullement

⁷²¹ Pascal Durand, Syllabus du cours d'*Analyse des institutions culturelles*, 2020-2021.

⁷²² Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, « Repères », 2011.

⁷²³ René Lourau, « Sociologie de l'avant-gardisme », *L'Homme et la Société*, 26, octobre 1972, p. 46.

⁷²⁴ Rémi Hess, *La Socianalyse*, Paris, Éditions universitaires, « Psychothèque », 1975, p. 55.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 60.

la prétention de « produire un super-savoir clandestin et mystérieux, plus complet, plus “vrai” que les autres savoirs fragmentaires » ; elle vise « un nouveau rapport au savoir, une conscience du non-savoir qui détermine notre action⁷²⁶ », à quoi contribue l’analyseur en forçant l’institution à se révéler. L’analyse institutionnelle distingue deux types d’analyseurs. Il existe d’une part les analyseurs *construits*, ceux que provoque l’intervention socianalytique. Il existe d’autre part des analyseurs *naturels*, apparaissant d’eux-mêmes dans le monde social. Parmi les plus célèbres d’entre eux figure « l’analyseur Lip » (on parle aussi de « l’affaire Lip »), auquel René Lourau a consacré un ouvrage⁷²⁷. Cet analyseur réfère au système d’autogestion développé par les ouvriers de l’entreprise Lip à Besançon dans le cadre d’une grève déclarée dans les années 1970. S’il y a eu analyseur lors de cet événement, c’est que le maintien de la production – qui passe pour être la fonction manifeste d’une entreprise – s’est trouvée contestée à la fois par les dirigeants et les syndicats, dévoilant du même coup des intérêts « latents » tels que le profit, la création de valeur pour l’actionnaire et la raison d’être des syndicats.

3.5. Les modes d’action

En ce qui concerne les paramètres de l’analyse des *mouvements sociaux*, Lourau établit toute une série de variables permettant de dégager un profil : l’*orientation* (finalités, objectifs, stratégies, mythes), la *vitesse* (rapidité d’apparition, rythme de développement et d’institutionnalisation), l’*amplitude* (puissance aux yeux de l’opinion dominante), la *période* (durée, phases), la *masse* (base sociale directe ou indirecte), l’*induction de fusion* (tendance à la centralisation, à la bureaucratisation), l’*induction de segmentarité* (tendance à la dispersion, à la scission). Parmi ces variables apparaît aussi une typologie intéressante de ce que Lourau appelle les *modes d’action*. Cette grille analytique s’avère d’un intérêt appréciable dans l’approche du secteur éditorial, tant pour sortir de la traditionnelle opposition entre édition industrielle et édition indépendante que pour expliquer en quoi l’édition indépendante ne forme pas un tout homogène. En lutte à la fois contre la tradition de l’institué et les autres mouvements « avant-gardistes », les mouvements instituants développent des tactiques *institutionnelles*, *non-institutionnelles* ou *contre-institutionnelles* (ces deux dernières étant dites « anti-institutionnelles »)⁷²⁸. Ces modes d’action ne s’excluent pas mutuellement. Un même mouvement peut ainsi recourir, synchroniquement ou au fil de leur évolution, à des modes d’action distincts.

⁷²⁶ René Lourau, *L’Analyse institutionnelle*, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁷²⁷ René Lourau, *L’Analyseur Lip*, Paris, UGL, « 10/18 », 1974.

⁷²⁸ René Lourau, « Analyse institutionnelle et question politique », *art. cit.*, pp. 31-34.

Le mode d'action *institutionnel* recouvre les pratiques dont les intentions et/ou les effets, bien que donnant parfois à penser qu'elles vont à contre-courant, qui tendent à une intégration dans le fonctionnement de l'*institué*. Tel est par exemple le cas de l'entrée des surréalistes dans les circuits classiques de l'édition, mais aussi, de façon moins directe, les manifestes, déclarations et travaux ayant trait à l'État, à la famille, à l'Église, à l'amour, à la révolution ou au fantastique quotidien⁷²⁹. Le mode d'action *non-institutionnel* renvoie pour sa part à des opérations illégales par rapport aux limites juridiques ou quasi-juridiques d'une institution, qui vont de la manifestation clandestine (lieu par excellence du non-institutionnel) à la plus manifeste : grève sauvage (*vs* grève institutionnelle), délinquance, vol, banditisme, crime, attentat, lutte armée pour ce qui est du volet le plus activiste, mais aussi non-participation, absentéisme, défection, désertion, formes de refus plus pacifistes qui visent à abandonner l'institution, « en affaiblissant par conséquent le consensus sans lequel, littéralement, elle se vide⁷³⁰ ». Contrairement à ce que l'on pourrait croire à première vue, on trouve de nombreux exemples de ce mode d'action dans le domaine littéraire. Ceux-ci concernent la plupart du temps des transgressions de normes quasi-juridiques, mais pas seulement. Toujours chez les surréalistes, Lourau cite ainsi le groupisme et l'écriture automatique (qui mettent à mal la tradition individualiste et référentielle de l'institution littéraire), les jeux, les récits de rêve, la drogue ; et, dépassant les compétences normatives de l'institution littéraire, les scandales, l'affaire Aragon (Front Rouge), le refus d'obéissance de Jehan Mayoux, l'engagement dans la guerre d'Espagne de Benjamin Péret, la folie d'Artaud, le suicide de René Crevel et de Jacques Rigaut. Le mode d'action *contre-institutionnel*, enfin, procède davantage par déplacement des normes. Il se rapporte à des « expériences de vie collective qui sont une critique en acte du système⁷³¹ ». Là où le mode d'action non-institutionnel rejette l'institution, le mode d'action contre-institutionnel oppose à cette dernière une pratique nouvelle ayant trait à l'anticipation, à la critique, à l'utopie. Ces prises de position sont celles de la contre-culture et des mouvements communautaires. Lourau illustre le contre-institutionnel par le style de vie surréaliste, les Bureaux et la Centrale surréalistes ou encore le projet du Collège de Sociologie.

4. Institutions *vs* Industries culturelles et créatives

Comme nous le soulignons plus haut, le concept d'*institution culturelle* partage un certain nombre de traits avec celui d'*industrie culturelle*, lequel ne relève cependant

⁷²⁹ René Lourau, « Sociologie de l'avant-gardisme », *art. cit.*, p. 58.

⁷³⁰ René Lourau, « Analyse institutionnelle et question politique », *art. cit.*, p. 33.

⁷³¹ *Ibid.*

pas de la sociologie mais de l'économie politique de la culture et de la communication. Pour que le tableau soit complet, il conviendrait d'y ajouter le concept d'*industrie créative* auquel le domaine s'est trouvé confronté malgré lui.

4.1. Genèse des industries créatives

Dans la généalogie qu'en a donnée David Hesmondhalgh, l'apparition de ce dernier constitue la réponse néolibérale apportée dans les années 1990 au concept d'*industrie culturelle*, au travers des expressions de *creative cities* et *creative clusters* forgées dans les parages du cabinet de consultance Comedia, de Charles Landry, et dont une première mise en application apparaît dans la politique du gouvernement britannique en 1997⁷³². Le paradigme de la créativité se développe en réaction, d'une part, à un malentendu tenace associant les industries culturelles à l'*industrie culturelle* d'Adorno et Horkheimer, d'autre part au caractère assez peu rentable des recommandations formulées dans le sillage de l'économie politique de la culture critique, fût-elle moins critique que la *Dialectique de la raison*, à l'instar du premier rapport intégrant la notion en 1982 pour le compte de l'Unesco (*Cultural industries : A challenge for the future of culture*)⁷³³. Conçu dans une optique de retour sur investissement des financements publics, le secteur des *industries créatives* est apparu comme le levier d'une politique visant la croissance économique interne, la hausse des exportations et la création d'emplois⁷³⁴.

D'un paradigme à l'autre, il n'y a pas que la visée qui ait été repensée, mais aussi les contours du secteur. Ainsi, les industries créatives ajoutent aux traditionnelles industries culturelles, les industries de la communication (les industries médiatiques) et de manière moins attendue des filières telles que la mode, la bijouterie, le design, et les activités pouvant leur être associées (tourisme, patrimoine, artisanat, etc.). Ce tournant a bien entendu été analysé de près par les pionniers des *industries culturelles*. Aux côtés de Philippe Bouquillion et Pierre Moeglin, Bernard Miège s'est interrogé en 2013 sur le devenir des industries culturelles face aux industries créatives, non sans souligner les fondements capitalistes de cette conception élargie qui témoignent selon eux d'un double mouvement d'« industrialisation de la culture » et de « culturisation de l'industrie »⁷³⁵. Il n'empêche qu'interrogé ou mis à distance,

⁷³² David Hesmondhalgh, « Cultural and Creative Industries », dans Tony Bennett John Frow (dir.), *The Sage Handbook of Cultural Analysis*, London / Thousand Oaks, Sage Publications, 2008, pp. 557-560. Voir également, du même Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, 4^e édition, London / Thousand Oaks, Sage Publications, 2019.

⁷³³ *Ibid.*, p. 554.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 554.

⁷³⁵ Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Moeglin, *L'industrialisation des biens symboliques : les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.

le terme est aujourd'hui au cœur des préoccupations de la discipline et s'invite au titre du volume de Miège paru en 2017, *Les Industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*⁷³⁶.

4.2. Atouts des industries culturelles par rapport au champ

Face à tant d'effervescence, le concept d'*institution culturelle* pourrait sembler hors-jeu et quelque peu désuet. Mais c'est en toute connaissance de cause que nous souhaitons en quelque sorte ici lui donner sa chance, à condition de ne pas le soumettre aux limitations qui ont pu être observées au sujet de la théorie des champs. Un article de David Hesmondhalgh, à nouveau, a tenté de résumer le problème que posent à l'approche des *industries culturelles* les travaux de Pierre Bourdieu, lequel fait l'objet d'une réception aussi enthousiaste que décevante au sein des Media Studies anglo-américaines. Suivant cette lecture, que nous partageons tout en considérant que le projet de Bourdieu ne résidait pas là, le sociologue aurait échoué à faire entrer les médias dans sa théorie de la culture⁷³⁷. D'un côté en effet, Bourdieu accorde une place considérable à la production restreinte ; de l'autre, ses incursions dans le domaine de grande production ne s'intéressent pour ainsi dire jamais aux conditions de production, y compris dans ses travaux sur le journalisme et la télévision⁷³⁸. Ce manque s'expliquerait par une foi appuyée en l'autonomie des champs, qui repose sur une tentative d'historicisation paradoxale ou tout du moins partielle : alors que les travaux de Bourdieu n'ont eu de cesse de démontrer le caractère non naturel de l'autonomie des champs, inscrivant pour ce faire leur autonomisation dans l'histoire, tout se passe en réalité « comme si l'émergence des industries culturelles n'avait jamais eu lieu⁷³⁹ ». À titre de modèle plus convaincant, Hesmondhalgh cite les quatre phases, établies par Raymond Williams, des rapports entretenus par les créateurs avec les institutions de la culture et la société : « *artisanal* », « *post-artisanal* », « *market professional* » et « *corporate professional stage* », dans lequel les auteurs-employés se sont mis à exécuter les consignes données par des médiateurs de la culture⁷⁴⁰. Une explication complémentaire, fondée sur d'autres arguments, peut être trouvée chez Bernard Lahire, qui revient pour ce faire aux origines de *La Distinction*. La vision légitimiste

⁷³⁶ Bernard Miège, *Les Industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017.

⁷³⁷ David Hesmondhalgh, « Bourdieu, the media and cultural production », *Media, Culture & Society*, 28/2, 2006, p. 211.

⁷³⁸ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision* suivi de *L'Emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 1996.

⁷³⁹ David Hesmondhalgh, « Bourdieu, the media and cultural production », *art. cit.*, p. 217.

⁷⁴⁰ Raymond Williams, *Culture*, Londres, Fontana, 1981.

de Bourdieu, enracinée dans une conception proto-« culture industrielle de masse » et pré-« médiatique » – celle de la France de la fin du XIX^e siècle, encore marquée par une opposition symbolique forte entre Culture et sous-culture, arts majeurs et arts mineurs –, résulterait de la lutte engagée contre les mass-médiologues et les sociologues de la « société de consommation » (Edgar Morin, Gilbert Cohen-Séat, Pierre Fougeyrollas, Jean Baudrillard). Pour contrer la thèse d’une grande transformation culturelle, Pierre Bourdieu aurait été conduit à forcer le trait en sens inverse, sans voir que des mutations étaient en train d’avoir cours – notamment, pour ce qui concerne Lahire, d’une concurrence nouvelle entre les valeurs de l’école et celles de l’industrie culturelle, de même qu’au cœur des goûts individuels⁷⁴¹.

4.3. Atouts de l’institution par rapport aux industries culturelles

Nous n’allons pas revenir ici sur le fait que la notion de *champ*, en tant que représentation d’un espace de positions, n’a pas vocation à rendre compte des mutations économiques et technologiques des secteurs culturels. L’idée même d’*industrialisation* dans ses détails est en dehors de sa portée une fois posée l’existence d’un sous-champ industriel en opposition à un sous-champ de production pour les pairs, sinon à faire valoir toujours un peu plus l’hétéronomie du champ, sa sujétion à des champs qui ne se seraient pas encore manifestés jusqu’alors, la transformation de l’habitus de ses acteurs. Comme nous avons tenté de le montrer, la prise en considération de ces aspects économiques et technologiques nous paraît pourtant déterminante dans l’analyse des stratégies des acteurs. Raison pour laquelle nous préférons le concept d’*institution éditoriale* à celui de *champ éditorial*. Quant à celui d’*industrie culturelle* (soit d’*industrie du livre*, que nous utilisons souvent à titre de synonyme), auquel nous ne tournons pas tout à fait le dos, nous croyons là aussi devoir lui préférer celui d’*institution* pour quatre raisons.

Premièrement, l’expression d’*industries culturelles* renvoie préférentiellement à un état avancé des *institutions culturelles*. À ce titre, il ne nous semble précisément pas favoriser les analyses inscrites dans une histoire longue, sauf à devoir faire varier les étiquettes au gré des époques. L’*institution culturelle* résiste bien mieux au temps. Elle est au fond l’appellation la plus large qui se puisse être, à l’intérieur de laquelle des mutations se font jour. Nous partons du principe que les *industries* n’ont pas mis un terme aux *institutions* culturelles, mais qu’elles incarnent l’une des formes que peuvent prendre ces dernières.

⁷⁴¹ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche », 2006 [2004], pp. 172-173.

Deuxièmement, dans une perspective d'interdépendance, la notion d'*institution* relie entre elles de manière plus équitable des secteurs d'activité que les notions d'*industries culturelles* ou *créatives* tiennent artificiellement à distance. Sans avoir à entrer dans le débat incertain sur l'appartenance de tel ou tel secteur à l'une ou l'autre de ces catégories, le concept d'*institution* aide à aborder sereinement leurs interactions. Il permet d'inclure en outre à la discussion un secteur tel que celui des arts plastiques, présentant un grand nombre de passerelles avec l'*institution éditoriale* mais que le mode de fonctionnement très inégalement industrialisé place en dehors des discussions confinées au cadre industriel.

Troisièmement, les stratégies d'opposition envisagées sous l'angle de l'*institution* se relient à un répertoire d'actions révolutionnaires (actions *non-institutionnelles* ou *contre-institutionnelles*) bien plus nuancé que ce l'on rangerait spontanément sous le nom de *contre-industriel* et qui se confond vite de nos jours avec un courant technocritique. Les acteurs et pratiques situés en marge d'une institution officielle évoluent quelquefois au sein d'institutions tout aussi « industrielles » que ne le sont les institutions de référence.

Quatrièmement, le concept d'*institution culturelle* nous semble mieux préserver du risque de conception dualiste entre des acteurs plus ou moins « industrialisés » à l'intérieur d'espaces complexes auxquels l'industrie a donné son nom. C'est ainsi, pour le domaine qui nous occupe, que la puissance des acteurs ne tient pas seulement à un degré d'industrialisation ou à un poids économique, et qu'il y a tout lieu de faire entrer dans l'analyse des rapports de force la possession de différents types de *capitaux*, tels que théorisés par Pierre Bourdieu.

5. De l'institution de la littérature à l'institution éditoriale

Étant donné la visée littéraire de la théorie institutionnelle de Jacques Dubois, on pourrait objecter au fait de considérer l'*édition*, la *chaîne du livre*, comme une institution à part entière qu'il introduit un problème d'échelle. Dans *L'Institution de la littérature* en effet, Jacques Dubois définit comme horizon du système des lettres la définition de la littérature elle-même. Porter l'attention comme nous le faisons sur l'édition, au point de parler tantôt d'*institution éditoriale*, tantôt de *champ éditorial*, voire de *monde de l'édition* comme le ferait Becker d'un monde de l'art, ne revient-il pas à donner trop d'importance à un « rouage » au sein d'une institution qui la dépasse ? Si nous voulions inclure nos réflexions dans le système de Jacques Dubois, il serait plus orthodoxe d'attribuer le nom d'*instance*. Lui-même utilise l'expression d'*instance éditoriale* – une *instance de production*, comme on parlerait d'*instance de légitimation* pour les prix, la critique, l'Académie ou l'École.

5.1. L'édition en sociologie de la littérature

Cette dénomination présenterait toutefois le désavantage de nous ramener à la fabrique de la littérature, dont la désacralisation a déjà eu lieu. Contre la lecture immanente des textes, la sociologie de la littérature a inscrit la création et la réception des œuvres dans un faisceau de procédures collectives et de relation au pouvoir. Elle a pu prendre appui pour ce faire sur les premiers travaux de sociologie engagés du côté des circuits du livre dont l'ouvrage de Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature* (PUF, 1958) apparaît aujourd'hui encore comme la matrice. La sociologie du livre et de l'édition, quant à elle, a dû se constituer contre les analyses sectorielles à caractère économique. Mais il lui a fallu se constituer aux côtés de l'histoire du livre. Hasard de calendrier, l'année 1958 représente également pour cette dernière un tournant avec la publication de l'ouvrage d'Henri-Jean Martin et Lucien Febvre, *L'Apparition du livre*, dans la collection « L'évolution de l'humanité ». Alors que les écrits à dimension historique s'étaient limités jusqu'alors aux mémoires techniques de libraires (avant 1850), aux hagiographies (après 1875) et aux études bibliophiles (jusqu'au milieu du XX^e siècle)⁷⁴², cet ouvrage fondateur envisage l'histoire du livre à l'époque moderne dans ses différents aspects. On aurait pu penser naïvement que l'histoire et la sociologie se partageraient le terrain en fonction des époques, mais il n'en est rien – il suffit de confronter *Naissance de l'éditeur* de Pascal Durand et Anthony Glinoe et *L'Édition française depuis 1945* pour s'en convaincre. D'un côté, l'histoire a opté pour une approche toujours plus « globalisante⁷⁴³ » des métiers du livre, intégrant notamment la sociologie ; de l'autre, l'approche sociologique a volontiers endossé l'étiquette d'*histoire sociale* des pratiques éditoriales⁷⁴⁴. Tout en gardant leurs spécificités, et non sans une certaine méfiance réciproque, les deux disciplines se sont enrichies mutuellement.

Si l'on se tourne à présent du côté des relations qu'entretiennent la sociologie de l'édition et la sociologie de la littérature (ou l'histoire sociale de l'une et de l'autre), la première semble aujourd'hui avoir été incorporée par la seconde. Dans leur tableau de la sociologie de la littérature, Paul Aron et Alain Viala considèrent⁷⁴⁵ ainsi

⁷⁴² Jean-Yves Mollier, « L'histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIX^e et XX^e siècle : approche bibliographique », 2007, document transmis par l'auteur. Cette bibliographie commentée est une actualisation des articles « L'histoire du livre et de l'édition dans l'espace français », *Bulletin de la Société d'histoire moderne et contemporaine*, 3-4, 1994, pp. 35-49, et « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII^e au XX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, mars 1999, pp. 39-59.

⁷⁴³ D'après le titre d'un autre article de Jean-Yves Mollier : « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation globalisante », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 43/2, avril-juin 1996, pp. 329-348.

⁷⁴⁴ Tel est le cas de Pascal Durand et Tanguy Habrand, *Histoire de l'édition en Belgique (XV^e–XXI^e siècle)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018.

⁷⁴⁵ Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », p. 114.

les travaux d'Hervé Serry sur les éditions du Seuil ou ceux d'Anne Simonin sur les éditions de Minuit comme une extension à la discipline⁷⁴⁶, en tant qu'application des concepts de Bourdieu à l'édition, au même titre que les travaux de Christophe Charle et de Rémy Ponton sur les conflits littéraires⁷⁴⁷. De même, les travaux de Sylvie Ducas sur l'histoire et le fonctionnement des prix littéraires font office de référence au sein des études littéraires⁷⁴⁸.

Suivant cette perspective, dans laquelle domine la sociologie de la littérature, le système de production, diffusion et commercialisation du livre ne quitte guère le statut d'instance. Instance dont le mérite est de contribuer, parmi d'autres, au fonctionnement de l'institution de la littérature. Instance limitée toutefois à son pôle le plus noble (l'éditeur), dans la mesure où les études littéraires ne se préoccupent que de ce qui touche directement à l'auteur et à son texte, à l'exclusion de la distribution ou la librairie. Malgré cela, l'édition elle-même semble encore pâtir de ce que Pascal Durand et Anthony Glinier associent à un motif de *l'illusio(n)* », en raison duquel la figure de l'éditeur souffre encore d'une « vision réductrice » tendant à restreindre son rôle à celui de mercenaire ou d'exécutant⁷⁴⁹ – et alors que nous avons vu avec David Hesmondhalgh citant Raymond Williams que c'est dans certains cas tout l'inverse qui se passe. Les auteurs font d'ailleurs remarquer que le refus d'envisager un véritable partenariat entre l'auteur et son éditeur gagne en puissance à mesure que l'on monte dans la hiérarchie des légitimités littéraires, rejoignant en cela le constat du Pierre Bourdieu de « La production de la croyance » : la sphère la plus symboliquement légitime du champ tend généralement à évacuer les rapports entre l'œuvre et la matérialité technique/commerciale⁷⁵⁰.

5.2. L'institution éditoriale

Pour que la désacralisation du littéraire soit pleinement accomplie, le fait de parler d'*institution éditoriale* ne consiste pas juste à se pencher sur une instance dont l'analyse approfondie ferait apparaître la plus grande complexité. L'*institution édi-*

⁷⁴⁶ Hervé Serry, *Les Éditions du Seuil. 70 ans d'histoires*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2008 et *Aux origines des éditions du Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 ; Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008.

⁷⁴⁷ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Paris, Presses de l'ENS, 1979 ; Rémy Ponton, « Naissance du roman psychologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1/4, juillet 1975, pp. 66-81.

⁷⁴⁸ Sylvie Ducas, *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.

⁷⁴⁹ Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur*, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁷⁵⁰ Pierre Bourdieu, « La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 13, 1977.

riale induit un changement de point de vue qui amène à la considérer dans ses interactions avec toutes les autres composantes de l'institution littéraire, en ce y compris le partage entre littérature légitime et illégitime. Alors que l'instance éditoriale exerce un pouvoir de sélection et de légitimation sur l'institution de la littérature, l'institution littéraire dans son ensemble joue en retour un rôle normatif et évaluatif sur l'institution éditoriale. Les éditeurs ne peuvent ignorer ces instances ou institutions s'ils souhaitent bénéficier de recensions significatives, de prix prestigieux, voire de subsides publics qui auront tendance à privilégier les projets éditoriaux orientés « art et essai » – on retrouve ici l'investissement *symbolique* au sens de Bourdieu et ses possibles retombées financières.

De même, au risque de ne reporter sur elle que les enjeux qui concernent les études littéraires, il serait intenable de réduire les interactions de l'institution éditoriale, mais aussi la distribution et la librairie, aux instances qui se mettent au service de la littérature. Porter le regard sur l'institution éditoriale implique ainsi d'étendre la sphère des interactions à des genres et catégories éditoriales situés en dehors du périmètre de la littérature au sens strict : littérature de genre, littérature de jeunesse, non-fiction, production scientifique, livre scolaire, bande dessinée, beau livre, livre pratique, chevillés eux aussi à des appareils spécifiques. Les institutions extérieures au monde du livre varient elles aussi, qu'il s'agisse des programmes de l'enseignement toutes disciplines confondues, des institutions juridique, religieuse, des tendances en matière de tourisme ou de gastronomie. Au niveau plus le plus élevé et général enfin, les institutions du pouvoir d'État, par la censure idéologique (que l'on songe à la Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse) et du pouvoir économique, par la censure invisible, apportent à leur tour leurs restrictions spécifiques à la liberté éditoriale.

6. Les normes de l'institution éditoriale

L'institution éditoriale est soumise à des conventions, à des normes, allant des lois les plus constitutives aux régularités les moins formalisées. Ces conventions ne se confondent pas avec celles de l'institution littéraire, pas plus que de l'institution de toute autre catégorie éditoriale ni de la somme de ces institutions, mais sont propres à l'*institution éditoriale*. Il faut néanmoins faire observer qu'à côté de normes générales qui valent pour l'*institution éditoriale* dans son ensemble, des normes particulières régissent chaque sous-secteur de l'édition, ce qui tend à aller dans le sens d'une fragmentation de l'espace éditorial.

6.1. L'institutionnalisation de l'anomie

Dans un système tel que celui de la peinture officielle au XIX^e siècle, la loi (la « langue officielle⁷⁵¹ ») est imposée par une seule instance : l'Académie. Comme l'a montré Bourdieu, cette loi contribue autant à faire tourner un monde qu'à inscrire dans ses structures matérielles et mentales un « principe de vision et de division légitime⁷⁵² » : d'un côté, l'Académie détermine au travers de ses instances – sa formation (l'École des Beaux-Arts), ses concours (le Prix de Rome), son jury dispensateur du droit d'exposer au Salon – les seules étapes reconnues de la carrière artistique ; de l'autre, elle établit une série de règles en termes de représentation figurée du monde, la définition autrement dit de l'art légitime, digne d'être vu, consommé et acquis. La survie des artistes est entièrement suspendue, dans ce dispositif monopolistique, aux codes édictés à travers l'Académie par le pouvoir en place, par l'État, et par conséquent à une définition stricte de l'art légitime officiel. Ces critères de classement des individus et des œuvres, qui affectent aussi bien la conception que la réception, correspondent à ce que Pierre Bourdieu appelle le *nomos*. Seule à l'origine de ce *nomos*, l'Académie agit en « nomothète central » d'un monothéisme qui ne souffre pas la contradiction.

Dans l'imaginaire contemporain, la rationalisation du monde du livre tend à mettre les acteurs dominants aux commandes de l'institution éditoriale, comme l'était l'Académie en son temps. Tel est en tout cas le postulat sur lequel reposent certaines prises de position. Bien que les plus pessimistes constats aient été dressés au sujet de l'hégémonie des grands groupes et de leur actionnariat, l'institution éditoriale ne fonctionne pas selon un tel modèle. Même si les transformations observées depuis les années 1960 ont conduit elles aussi à un durcissement des conditions d'accès à la profession et de vie en son sein, la fixation des normes résulte d'une négociation entre les acteurs du système. L'édition dominante joue un rôle déterminant au sein de ce processus, mais elle n'est pas parvenue à faire entrer le système éditorial dans une période de restauration.

De la même manière que les champs artistiques ont acquis leur autonomie relative en se détachant des instances qui régulaient la production des producteurs, la naissance du champ éditorial a placé sous le signe du dérèglement, de la différenciation, la définition de ses enjeux. Il ne revient plus à une instance supérieure et extérieure de fixer les critères d'un « bien éditer » ; ces critères se trouvent définis en interne au gré des interactions plus ou moins conflictuelles entre les acteurs, ou de ce que l'on nommerait en économie la concurrence. Le passage d'un régime à

⁷⁵¹ Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, 1987, p. 14.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 15.

l'autre, du temps de l'imposition à la négociation, correspond à ce que Pierre Bourdieu définit comme un processus d'*institutionnalisation de l'anomie*, que l'on peut rapprocher ici de ce que Roland Barthes appelait pour sa part une « prolifération des écritures⁷⁵³ ». L'effondrement du système officiel de la peinture « abolit toute référence à une autorité ultime, capable de trancher en dernière instance : le monothéisme du nomothète central cède la place à la pluralité des cultes des multiples dieux incertains⁷⁵⁴ ».

Cette situation appelle plusieurs remarques. Premièrement, si l'on passe d'une imposition unilatérale au compromis, la source d'imposition se déplace également de l'extérieur vers le cœur du système, le *nomos* ayant pour particularité d'être fixé par des acteurs pour des acteurs. Deuxièmement, ce mouvement centripète ne concentre pas la définition des conventions aux mains des seuls éditeurs, tenus d'agir en concertation avec les autres maillons de la chaîne du livre. Troisième et en complément à ce qui précède, la chaîne du livre ne se trouve pas en situation de parfaite autonomie dans la fixation des règles, toute autonomie restant forcément relative. Quatrièmement, le *nomos* du champ de l'édition n'est pas fixé avec autant de précision que dans le cas de l'Académie. Cinquièmement et non des moindres, la rationalisation et la concentration de l'industrie du livre aux mains de quelques acteurs dominants s'inscrivent en opposition directe à l'*institutionnalisation de l'anomie*. Les stratégies de saturation opérées par les acteurs dominants de l'institution éditoriale, tels que Hachette et Editis, ne visent à rien de moins, contre le polythéisme enregistré jusqu'alors, que ranimer au sein du monde de l'édition la figure d'un nomothète central (ou bicéphale) capable de fixer la règle du jeu. Ces stratégies se heurtent néanmoins à l'ensemble des institutions connexes, depuis une institution particulière telle que la littérature à une institution générale comme l'État quand ce dernier ne favorise pas lui-même la concentration.

6.2. Les normes et l'édition instituée

Comme nous l'avons dit, les normes de l'*institution éditoriale* correspondent à des conventions plus ou moins codifiées, qui se distribuent sur une échelle allant des régularités aux lois. Parmi l'ensemble des normes que l'on peut repérer au sein de l'institution éditoriale, certaines ont accédé à un statut officiel. Tout en régissant le fonctionnement de l'institution éditoriale, elles sont continuellement promues par les acteurs dominants et des institutions spécifiques.

⁷⁵³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 2014 [1953].

⁷⁵⁴ Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *art. cit.*, p. 16.

Ces normes officielles se situent du côté de l'*édition instituée* qui, dans la pratique, ne se désigne évidemment pas comme telle. Les représentants de l'édition instituée ne travaillent pas à fixer les traits de l'*édition instituée*, mais plutôt à ce que nous serions tentés de nommer l'*édition professionnelle*. Édition professionnelle plutôt qu'*industrielle*, non seulement parce que le qualificatif industriel est connoté de manière péjorative dans le monde culturel, mais aussi parce que la diversité des acteurs de l'édition instituée (où l'on retrouve aussi bien Hachette que Gallimard et Actes Sud) ne pourrait être subsumée adéquatément sous la notion. Les traits définitoires de cette édition professionnelle défendus par les éditeurs institués sont au principe des bonnes manières d'éditer, et en viennent par conséquent à fixer la définition même de l'*éditeur*. Elle incite du même coup à déterminer la grille d'analyse permettant de distinguer les éditeurs légitimes des éditeurs illégitimes. La projection de cet imaginaire de l'*édition légitime* correspond au volet universalisant de l'institué, qui se heurte fatalement à la réalité des pratiques éditoriales et a toutes les chances de contribuer à l'émergence de forces instituanes qui chercheront à le contester.

6.3. La légitimité culturelle et professionnelle de l'éditeur

Au vu de ce qui précède, la plus ou moins grande légitimité de l'éditeur peut se mesurer à la hauteur de ce qui, chez Bourdieu, constitue le *capital symbolique*. La composition de ce dernier varie en effet d'un champ à un autre, et ne se limite pas à la possession d'un plus ou moins grand *capital culturel*. La question d'une légitimité spécifique de l'éditeur intéresse beaucoup John Thompson qui, on l'a dit, fixe dans son ouvrage *Merchants of culture* cinq types de capitaux (économiques, symboliques-culturels, sociaux, humains et intellectuels)⁷⁵⁵. Il conviendrait évidemment d'y ajouter tout ce qui touche à la *multipositionnalité* de l'éditeur, au sens de Boltanski⁷⁵⁶, qui nous semble se situer à la croisée de « l'humain » et du « social », dès lors que l'éditeur qui pourrait compter sur l'appui d'un enseignant ou d'un inspecteur, pour prendre l'exemple de l'édition scolaire, se situerait à la fois dans le gain de son niveau de compétences et dans l'accroissement de ses contacts potentiels.

Ce qui nourrit le *capital symbolique* éditorial, ce qui fonde la *légitimité éditoriale*, recouvre en réalité deux choses : la *légitimité culturelle* de l'éditeur et une *légitimité* que l'on pourrait qualifier de *professionnelle*. Reposant sur des capitaux économiques et professionnels, ce type particulier de légitimité qu'Yves Winkin qualifie d'*éditoriale* embrasse des variables telles que le chiffre d'affaires, le nombre de travailleurs ou

⁷⁵⁵ John B. Thompson, *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, op. cit., p. 5.

⁷⁵⁶ Luc Boltanski, « L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, 14, 1973, pp. 3-26.

la production annuelle (pour ce qui est des critères économiques), mais aussi l'ancienneté, le « sérieux », l'efficacité de l'appareil de production, de promotion et de distribution (pour ce qui est des critères professionnels). Les développements consacrés par Yves Winkin à la *légitimité professionnelle* de l'éditeur s'inscrivent dans une définition de l'éditeur comme *agent double*, acteur à cheval entre l'économie et la culture (« son «vrai visage» n'est ni économique ni culturel mais économico-symbolique⁷⁵⁷ »), dans le prolongement de la métaphore du *banquier symbolique* forgée par Pierre Bourdieu⁷⁵⁸. La démarche d'Yves Winkin présente l'avantage sur ce dernier de dépasser la classique opposition entre l'argent et les lettres en étendant la dimension purement économique à des variables socioprofessionnelles. Elle lui permet de se livrer à son tour à une représentation métaphorique active de l'éditeur sous les traits d'un « alchimiste » capable de *transsubstantiation*, c'est-à-dire de changer le « plomb » en « or » – le plomb faisant bien sûr référence aux caractères en plomb des imprimeurs d'autrefois.

Selon cette conception, l'éditeur doté d'une légitimité professionnelle mais dénué d'un capital d'autorité esthétique est incapable de transsubstantiation symbolique, handicap qui s'applique en priorité à de grands techniciens (*habitus techniciste* de certains éditeurs-imprimeurs et de purs éditeurs commerciaux) sans vision éditoriale. Une « légitimité culturelle en simili » pourra faire illusion auprès d'une partie des auteurs, mais sans leur offrir une reconnaissance culturelle pour autant, car la légitimité professionnelle n'a « aucune force d'imposition de valeur symbolique⁷⁵⁹ ». Il convient donc de ne pas perdre de vue la légitimité *culturelle* : si la part incompressible de la légitimité professionnelle acte l'intériorité ou non d'un acteur à l'institution en premier lieu, ce même acteur pourra être reclassé vers le haut ou vers le bas en fonction de son niveau de légitimité culturelle.

6.4. Les conventions culturelles et professionnelles de l'institution éditoriale

Les conventions de l'institution éditoriale se répartissent pareillement entre des conventions culturelles et des conventions professionnelles.

Les *conventions culturelles* sont liées à la valeur symbolique des biens culturels en un temps et en un lieu donné. Elles consistent à publier ou à ne pas publier tel ou

⁷⁵⁷ Yves Winkin, « L'agent double. Éléments pour une définition du producteur culturel », dans *L'Art et l'Argent, Cahiers JEB*, 1977, p. 44. Nous préférons à la *légitimité éditoriale* le terme de *légitimité professionnelle* qui nous semble mieux rendre compte des enjeux liés à ces capitaux.

⁷⁵⁸ Pierre Bourdieu, « La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 13, 1977, p. 6.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

tel type de livre, tel ou tel genre, tel ou tel auteur. Comme en bourse, cette valeur peut être surévaluée en fonction des tendances, laissant ainsi suggérer l'existence d'une bulle spéculative qui retombera à court terme. Ce sur quoi tous les acteurs de l'institution éditoriale se mettent d'accord, en termes de valeur culturelle et de conventions qui lui sont liés n'est pas donc pas gravé dans le marbre et concerne aussi bien des lames de fond que des modes.

Il convient de bien garder à l'esprit que ces valeurs sont contextuelles et ont tout au plus une *prétention à l'universalité*. Aborder correctement les conventions culturelles nécessite de toujours les rattacher à une institution donnée, et par conséquent de relativiser les valeurs d'excellence que l'on retrouve entre autres dans le concept d'*avant-garde* de la théorie des champs de Pierre Bourdieu⁷⁶⁰. Bernard Lahire parle ainsi de « culture légitime dominante » pour désigner la haute culture dans ses formes les plus consacrées et avant-gardistes. À côté de cette culture légitime *dominante* existent d'autres cultures légitimes, fonctionnant comme des « marchés francs ou des zones franches au sein desquels règnent d'autres lois de formation des prix de pratiques et préférences culturelles⁷⁶¹ », mais qui se trouvent dominées dans les rapports de force culturels.

De mêmes remarques peuvent être faites au sujet des *conventions professionnelles* de l'institution éditoriale. Celles-ci ayant été peu commentées, il n'est pas simple de se faire une idée de ce qu'elles recouvrent exactement. Elles s'avèrent pourtant d'une grande importance dans la compréhension de ce qu'est l'édition indépendante, et de ses interactions avec différents types d'édition.

En l'absence de charte, de consensus écrit au sein de la profession, il nous a fallu faire des choix pour tenter d'identifier les principales *conventions* du monde éditorial dans sa veine la plus institutionnelle. La source que nous avons privilégiée pour extraire la teneur des normes et des principes formant l'ossature de l'institution éditoriale réside dans les critères d'éligibilité posés par les instances officielles de l'aide à l'édition⁷⁶² : il revient en effet à ces instances, en concertation avec les

⁷⁶⁰ À mettre en relation avec Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1970 [1957]. Voir aussi Géraldine Bois, « Des degrés et des formes d'investissement. La notion d'*illusio* confrontée au cas des écrivains très peu reconnus », dans *CONTEXTES*, 9, 2011.

⁷⁶¹ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche », 2006 [2004], p. 94.

⁷⁶² En France et en Belgique, le CNL et la Promotion des Lettres limitent l'accès aux prêts et subventions à des éditeurs remplissant un certain nombre de conditions. Les attentes françaises figurent en tête de toute procédure de demande, en ligne, sur le site du CNL. En Belgique, les pouvoirs publics ont constitué un document également accessible en ligne, titré « Charte du Service général des Lettres et du livre de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB) relative à l'édition professionnelle et aux critères auxquels elle doit répondre pour pouvoir introduire une demande d'aide ».

professionnels, d'ériger des barrières à l'entrée en vue d'écarter le tout-venant, autrement dit de filtrer en amont les candidats non désirés au nom d'une certaine idée de la profession. Les critères élaborés par les pouvoirs publics, lieux de conservation non dénués d'une certaine tolérance à l'égard des nouveaux entrants, brossent donc un portrait relativement objectif de la « profession d'éditeur » qui prévaut au sein du milieu. Si l'on synthétise et formalise les exigences posées en ne retenant que celles qui sont les plus significatives⁷⁶³, le *professionnalisme éditorial* résulte d'un faisceau de principes que l'on peut classer en quatre domaines de conventions, du plus externe au plus interne :

1. D'un point de vue juridique (conventions externes) : le *droit des sociétés*, ou une activité d'édition définie dans l'objet social et les statuts de la structure ; les *obligations bibliographiques*, ou le respect du dépôt légal, de l'attribution d'un code ISBN et de l'exposition au contrôle que cela sous-tend ; la *propriété intellectuelle*, soit le droit moral et les droits patrimoniaux, ou établissement de contrats adaptés à la situation d'un auteur ou de ses ayants droit ; le respect des limites imposées par la *censure* d'État ;
2. D'un point de vue économique (conventions mixtes) : le *compte d'éditeur (interne)*, ou prise en charge par l'éditeur, à ses risques et périls, des frais inhérents à la publication ; le *versement de droits d'auteur (externe)*, effectif plutôt que simplement inscrit dans un contrat ;
3. D'un point de vue commercial (conventions internes) : une économie de *biens de consommation*, reproductibles mais pouvant se définir par leur rareté ; le *référencement* de la production au sein des bases de données bibliographiques et commerciales ; la *diffusion-distribution* en librairie, avec ou sans prestataire extérieur ; la *promotion* auprès des médias et de réseaux ciblés, en ce y compris la réalisation d'outils accessibles et régulièrement mis à jour ;
4. D'un point de vue éditorial (conventions internes) : une *ligne éditoriale*, ou la définition précise d'un positionnement ; l'*alimentation d'un catalogue*, ou la publication régulière d'ouvrages dans les limites fixées par la ligne éditoriale ; une *rigueur pratique*, ou le soin apporté par l'éditeur aux aspects matériels, graphiques et orthographiques de ses ouvrages ; une *adhésion à des codes culturels*, ou la publication d'ouvrages qui se montrent conformes aux catégories génériques ou thématiques recevables, en vigueur.

⁷⁶³ À regarder de près les composants de ces profils d'adhésion, il est un fait certain que tous ne se valent pas. À titre d'exemple, nous n'avons pas retenu la mention d'un archivage numérique de la production, beaucoup moins déterminante que la mise en place d'un système organisé de diffusion-distribution. Ceci met toutefois l'accent sur la nécessaire adaptation, pour un éditeur professionnel, aux outils du numérique, bien que la production de livres numériques ne lui soit pas imposée.

Au plus on se dirige vers les lois, au plus on sort aussi du cadre des normes de l'institution éditoriale proprement dite, pour se placer sous la juridiction d'institutions telles que la Justice à travers le droit des entreprises, le droit commercial, le droit du travail ou le droit d'auteur. Tel est le cas des conventions que nous avons rangées sur un plan juridique (1), de même qu'une partie des conventions économiques (2). Ce sont les *conventions professionnelles externes* de l'institution éditoriale, qui dépendent en grande partie d'institutions *supra-éditoriales* pour reprendre en partie la terminologie d'Alain Viala. Bien que ces conventions ne soient pas établies en interne, les acteurs de l'institution éditoriale (éditeurs, libraires, diffuseurs, auteurs), de même que des institutions *de la vie éditoriale* peuvent entreprendre des actions de lobbying en vue de faire évoluer ces lois.

Les *conventions professionnelles internes*, de leur côté, évoluent dans les registres économique (2), commercial (3) et éditorial (4). Ces conventions se règlent donc en grande partie en interne, c'est-à-dire au sein de l'institution éditoriale. Ce sont elles qui, parmi les conventions professionnelles, sont au cœur des luttes entre l'institué et l'instituant. À titre d'exemple, les prises de position en faveur d'une plus grande *éthique* de travail, dont il a beaucoup été question quand nous avons évoqué l'Alliance des éditeurs indépendants, se posent comme une façon de faire évoluer les normes pratiques de l'institution.

Enfin, le principe auquel nous donnons le nom d'*adhésion à des codes culturels*, dans les conventions professionnelles à caractère éditorial, jette volontairement un pont entre les conventions professionnelles et les conventions culturelles de l'institution éditoriale. Il s'agit de mettre l'accent sur le fait que les conventions d'ordre professionnel ne sont pas complètement détachées des conventions culturelles, et inversement. Le fait de publier des ouvrages conformes aux catégories génériques ou thématiques recevables relève autant de la légitimité professionnelle que culturelle. Il en va de même de la *rigueur pratique* en matière, par exemple, d'esthétique de couverture : la qualité de couvertures apparaît comme un gage évident de professionnalisme de l'éditeur, mais elle dit aussi quelque chose de sa légitimité culturelle quand ces couvertures se hissent au rang d'œuvre d'art.

Chapitre 7

L'édition hors édition

Conformément aux représentations associées à l'édition indépendante, oasis ou forteresse, « *bastion* central de la résistance aux forces du marché » pour reprendre la formule de Pierre Bourdieu, l'attention a surtout été focalisée dans les discours sur la limite « supérieure » de l'indépendance, cette barrière mobile et incertaine entre les régimes du pur et de l'impur. Comme on le verra, son franchissement serait tantôt le signe d'une dépossession, quand des acteurs ont suffisamment fait leurs preuves pour être *recupérés* par le système, tantôt celui d'une trahison, d'un renoncement à des valeurs défendues à l'origine par ces acteurs, en raison d'une tendance pourtant irrépressible ou inévitable à l'*institutionnalisation*.

Constituée *contre* l'édition industrielle, passant dans la plupart des discours pour entretenir une relation exclusive avec elle, l'édition indépendante tend spontanément à désigner la totalité des pratiques éditoriales existant en dehors de l'édition dominante. On peut y voir un effet des conceptions dualistes du monde du livre et de l'édition – que l'on parle de l'édition industrielle et de l'édition lettrée, de la grande et de la petite édition, de l'oligopole et de sa frange –, ancrées depuis la naissance du champ éditorial dans les représentations des acteurs et au moins actives dans le discours scientifique, avec une intensité variable, depuis les recherches conduites par Robert Escarpit dès la fin des années 1950. Du côté des acteurs de l'indépendance, dont les prises de position visent des objectifs de légitimation et de préservation, il n'est pas étonnant que les autres limites que la limite supérieure de l'indépendance aient été peu abordées : elles ne disposent pas d'une prise aussi directe sur l'action. D'un point de vue scientifique en revanche, on pourrait regretter qu'aussi peu d'attention ait été portée aux pratiques situées en marge de l'institution éditoriale au sens strict. L'opposition entre l'édition industrielle et l'édition indépendante, bien qu'au fondement des stratégies de l'indépendance éditoriale, ne constitue pas le seul aspect des interactions des mondes de l'édition au sens large, et par conséquent de celles de l'édition indépendante.

Par limite inférieure, on entend la frontière en deçà de laquelle une structure ou un type de pratique éditoriale ne réunit pas suffisamment de traits pour être considérée comme indépendante. Notre intention n'est cependant pas d'établir de gradation entre les phénomènes, et c'est par commodité que le raisonnement s'est placé jusqu'à présent sur un axe vertical. Il serait en effet plus adéquat de parler de distance par rapport à un centre ou à un faisceau de conventions. Songeons par exemple au fait que bon nombre de définitions de l'édition indépendante excluent l'édition

à compte d'auteur et l'autoédition. Si ces rejets semblent aller de soi, c'est avant tout par habitude et par assimilation de codes propres aux définitions traditionnelles de l'édition professionnelle. Or la frontière entre l'édition indépendante et ces pratiques d'édition est extrêmement ténue, parfois même discutable, de telle sorte qu'elle mérite d'être interrogée pour elle-même.

En prenant appui sur les travaux de Jacques Dubois (*L'Institution de la littérature*, 1978) et de Bernard Mouralis (*Les Contre-littératures*, 1975), ce chapitre propose une typologie de la production située en dehors des limites de l'institution éditoriale. Ce modèle dynamique porte sur la production éditoriale dans un double sens. Il s'agit autant de prendre en considération des conditions de production que des classes de produits. Après avoir isolé la production relative à la *littérature grise* et à certaines sphères professionnelles, de même que les *écritures domestiques* et les *loisirs créatifs*, le modèle proposé circonscrit quatre espaces spécifiques : *édition sauvage* (piratage et contrefaçon, édition clandestine, brochures et zines), *édition parallèle* (auto-publication, édition à compte d'auteur, autoédition), *édition hybride* (édition artiste, livre-objet, édition en contexte) et *édition proscrite*. À chacun de ces mondes éditoriaux « hors édition » correspondent des modes de transgression spécifiques. L'édition sauvage, l'édition parallèle, l'édition hybride et l'édition proscrite marquent respectivement des ruptures d'ordre juridique, économique, commercial et éditorial avec les conventions de l'institution éditoriale.

La méthode qui sera d'application au long de chapitre consistera à délimiter de l'extérieur les contours de l'édition indépendante, en faisant émerger des espaces éditoriaux autres que l'édition industrielle, mais avec lesquels l'édition indépendante ne se confond pas. Ceci supposera de s'intéresser aux pratiques les plus éloignées du cœur de l'industrie du livre, et auxquelles on hésite parfois à donner le nom d'édition. Par conséquent, l'objectif poursuivi sera double. Il s'agira non seulement de situer l'édition indépendante dans un contexte élargi (à des fins de définition spécifique), mais aussi proposer un modèle dynamique des pratiques d'édition (à des fins de description générale).

1. Au sujet des contre-littératures

Après avoir consacré la majeure partie de *L'Institution de la littérature* au noyau dur de l'*institution littéraire*, Jacques Dubois réserve tout un chapitre aux littératures minoritaires, vaste territoire occupé, de part et d'autre de l'enceinte institutionnelle, par les œuvres isolées « dans des positions marginales » à l'intérieur ou exclues « du champ de la légitimité⁷⁶⁴ ». Les littératures minoritaires se segmentent de manière

⁷⁶⁴ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan / Éditions Labor, « Dossiers Média », 1978, p. 129.

didactique en catégories dont les premières (*littératures proscrites* et *littératures régionales*) font partie intégrante de l'institution, tandis que les autres (les *littératures de masse*, les *littératures parallèles et sauvages*) évoluent dans un dehors incertain : « à la différence des œuvres censurées et des œuvres de la sphère régionale, les produits de masse se trouvent proprement au-dehors du système littéraire et de sa juridiction⁷⁶⁵ » écrit Jacques Dubois en y associant les littératures parallèles et sauvages. Cet ensemble à l'odeur de soufre a fasciné plus d'un chercheur ou étudiant soucieux d'en découdre avec le ronronnement de la littérature instituée, mais passé le choc de la révélation, sa mise en pratique est moins aisée qu'il n'y paraît.

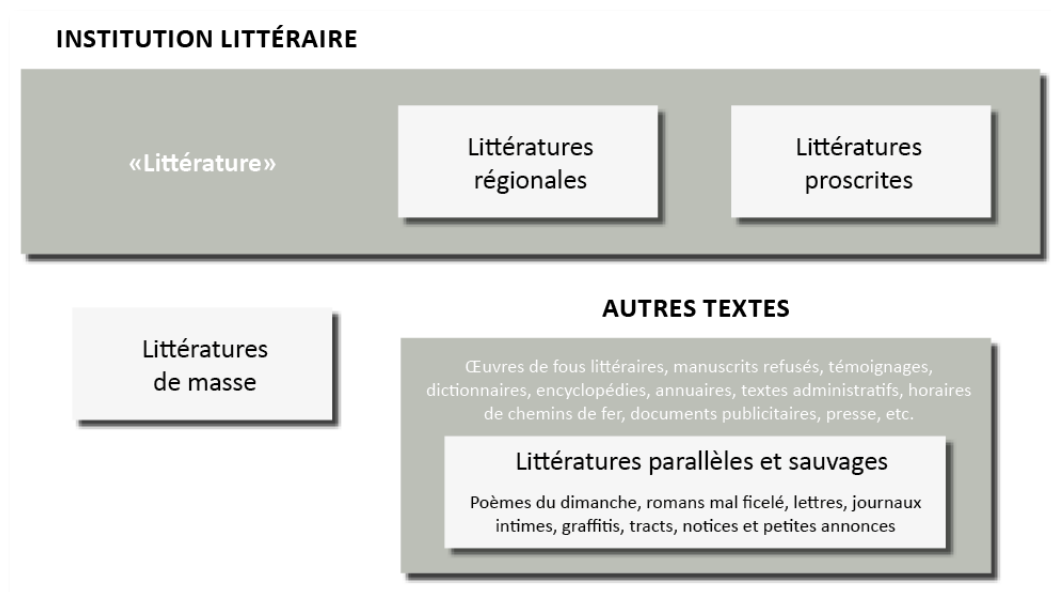
Situées « aux extrêmes confins du système général des lettres⁷⁶⁶ », les littératures parallèles et sauvages se caractérisent par la simplicité de leur mode d'élaboration, leur caractère expressif (intimiste, oratoire) et « la force irruptive de leur manifestation⁷⁶⁷ ». On y trouve des formes aussi variées que poèmes du dimanche, romans mal ficelés, lettres, journaux intimes, graffitis, tracts, notices et petites annonces. Leur hétérogénéité est due au traitement secondaire réservé par Dubois à ces « littératures » : il s'agit pour ainsi dire, au sens propre comme au figuré, d'un appendice à *L'Institution de la littérature*, et qui plus est fondé en partie sur les travaux de Bernard Mouralis. Dans ses *Contre-littératures* (1975), ce dernier s'était déjà inquiété du sort de la production hors-norme, sans toutefois lui assigner d'appellation spécifique. Les « autres textes » y désignaient ainsi un corpus « non littéraire », plus étendu encore que celui de Dubois puisque l'on y retrouvait pêle-mêle : les œuvres de fous littéraires, les manuscrits refusés, les lettres et journaux intimes non destinés à la publication, les témoignages, les petites annonces, les dictionnaires, encyclopédies et annuaires, les graffitis et activités scripturaires *underground*, les textes administratifs et horaires de chemins de fer, les documents publicitaires (enseignes, affiches, catalogues) et la presse, le tout suivi d'un « *et cætera* » qui en disait long sur la diversité escomptée. Autant de productions qui, selon Mouralis, « par leur seule existence et par la possibilité qu'on a de les grouper, rappellent de façon manifeste l'arbitraire qui les exclut de la tradition *lettrée*⁷⁶⁸ ».

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁶⁸ Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France, « Sup – Le Sociologue », 1975, pp. 52-53. Ces *contre-littératures* recouvrent plus ou moins les *littératures minoritaires* explorées par Jacques Dubois : y figurent la littérature orale, la littérature de colportage, le mélodrame et le roman populaire, ce que l'auteur appelle les « formes contemporaines » (roman policier, science-fiction, bande dessinée, photo-roman), ainsi que la littérature africaine. La thèse de Mouralis, qui considère la littérature à la fois comme *représentation* et *valeur*, comme *institution* et comme *système*, est celle-ci : « Les textes que récuse l'institution littéraire et qui, de ce fait, n'entrent pas dans le champ littéraire ne sont pas seulement des textes en marge de la « littérature » – ou « inférieurs à celle-ci –, mais des textes qui, par leur seule présence,



De Mouralis à Dubois, on mesure le chemin parcouru : le second a conservé ce qui, dans l'immensité du non-littéraire, entretient généralement des rapports objectifs au littéraire dont il se trouve exclu, car c'était donner beaucoup d'importance à la littérature que d'étendre son hégémonie aux colonnes d'un horaire de chemins de fer. Mais de Mouralis à Dubois, se perd une conception large de la production écrite. Or c'est au départ de cet esprit d'ouverture que Mouralis allait formuler des remarques décisives au sujet de l'*image livresque de la littérature*. Le bientôt nommé caractère « parallèle et sauvage » n'était pas seulement le produit d'une exclusion de la part de l'institution littéraire, mais le fait d'un écart de support : « Aucun d'eux, expliquait Mouralis, n'est produit, consommé et perçu comme tel et ceux qui en ont la forme ne le sont pas dans la réalité : les dictionnaires, les encyclopédies, les catalogues, les guides, les annuaires [...] ne se lisent pas de la première à la dernière page⁷⁶⁹. » Et d'ajouter plus loin : « Une partie, parfois essentielle, de leur signification dépend de la présentation matérielle du texte et souvent même du support sur lequel il est écrit⁷⁷⁰. » Par ces arguments, Mouralis faisait donc valoir que l'extralittéraire investit des supports différents du livre dans sa forme la plus sacralisée – celle du livre qui se lit et non qui se regarde ou se consulte – et qu'il en tire une expres-

menacent déjà l'équilibre du champ littéraire puisqu'ils en révèlent ainsi le caractère arbitraire. "Littérature" et contre-littérature, beaucoup plus que "littérature" et non-littérature » (p. 10). Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Paris chez Hermann en 2011, dans la collection « Fictions pensantes ».

⁷⁶⁹ *Ibid.*, pp. 53.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, pp. 54.

sivité spécifique : l'espace typographique du journal fait sens, tout comme l'environnement et les techniques du graffiti ; la mise en page du manuscrit renforce ou déforce les espoirs qui y sont placés, tout comme la lettre dactylographiée ou manuscrite dit quelque chose de son émetteur le plus direct. Et si la reproductibilité ne leur est nullement interdite, certaines productions se définissent au contraire par leur unicité ou par la rareté de leurs exemplaires : la valeur du journal intime ou de l'album photographique tient autant à un caractère mémoriel et documentaire qu'à la concentration d'une intensité créative en un point de l'univers⁷⁷¹.

Les *autres textes* de Bernard Mouralis et les *littératures parallèles et sauvages* de Jacques Dubois incarnent la frontière ultime du pouvoir coercitif de la littérature. Or un tel angle d'attaque contribue à renforcer le prestige littéraire : s'il semblait nécessaire à ces auteurs de faire descendre le littéraire de son piédestal en considérant des formes réputées moins nobles, la littérature en tant que production écrite n'en reste pas moins une référence absolue. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'attention portée aux *pratiques éditoriales* y soit limitée, sauf à dire que les littératures parallèles et sauvages « ne participent d'aucun des réseaux [conventionnels] de production-diffusion, qui s'expriment de façon plus ou moins spontanée et se manifestent à travers des canaux de fortune⁷⁷² ».

Au départ du texte littéraire, Bernard Mouralis et Jacques Dubois ont étendu considérablement la compréhension du phénomène, mais n'ont fait qu'effleurer la question de l'acte éditorial. Il nous semble intéressant de prendre le problème dans l'autre sens, en partant des conditions de production pour en venir à caractériser ensuite la production. Nous privilégierons donc, dans les pages qui vont suivre, une approche fondée sur des *pratiques* (du bricolage au professionnalisme) et des *supports matériels* (de la brochure à l'édition de luxe) afin de mettre à distance les schèmes de pensée fondés sur le littéraire. À cet égard, nous sortirons du territoire de la littérature pour envisager les genres et catégories qui, de l'encyclopédie à la bande dessinée en passant par le livre pratique, constituent d'autres horizons de la production étrangère au cœur de l'institution.

⁷⁷¹ Bien entendu, ces travaux n'auraient pu anticiper la démocratisation de la publication en ligne. Son essor a fait voler en éclat le statut d'*unicum*, mais les rapports de force entre ces productions numériques et la forme du livre restent intacts : l'*image livresque de la littérature* continue à peser de tout son poids sur ces écrits, tant et si bien que la création numérique passe encore bien souvent dans l'esprit du public comme un succédané dans l'attente de jours meilleurs.

⁷⁷² Jacques Dubois, *op. cit.*, 1978, p. 131.

2. Littérature grise et univers professionnels

La problématique des textes produits en dehors de l'institution éditoriale a fait l'objet de recherches soutenues en Sciences de l'information et des bibliothèques où elle constitue pour ainsi dire un passage obligé. S'y pose la question du traitement pratique que l'on peut réserver à la littérature (au sens documentaire) *non-conventionnelle* ou *semi-publiée*, souvent qualifiée de *littérature grise*. Sa grisaille enveloppe les documents qui n'ont pas été pris en charge par des éditeurs commerciaux et vise par exemple les rapports, thèses, exposés et brevets.

2.1. Définition

La définition la plus communément admise de cette *littérature grise* est celle de la Conférence de New York (2004), rangeant sous l'appellation ce qui est « *produced on all levels of government, academics, business and industry in print and electronic formats, but which is not controlled by commercial publishers i.e. where publishing is not the primary activity of the producing body*⁷⁷³ ». Ces documents ont une portée informative ou professionnelle qui en restreint généralement la diffusion : ils ne s'adressent pas à un public universel, mais à des publics particuliers⁷⁷⁴. Prise entre la clarté du document public/publié et l'obscurité du non-publié, la littérature grise n'épuise pas les dehors de la publication traditionnelle. Ainsi ne se confond-elle pas plus avec le cœur de l'institution qu'avec la production réalisée pour soi ou ses proches dans le cercle privé, à l'image du journal intime et de la lettre non destinée à la publication. Mais comme le fait remarquer Jacques Keriguy, la dimension non-conventionnelle ou semi-publiée de la littérature grise se distingue de même de la « *littérature souterraine* » qui résulte, pour sa part, de la « volonté délibérée de se tenir en marge des dispositifs de contrôle des publications, pour des raisons politiques, morales ou

⁷⁷³ Définition citée, analysée et discutée par Joachim Schöpfel dans « Vers une nouvelle définition de la littérature grise », *Cahiers de la Documentation*, 2012, 66 (3), pp. 14-24. Il en propose une alternative en lui ajoutant les critères de la propriété intellectuelle, de la qualité et de l'intérêt : « La littérature grise correspond à tout type de document produit par le gouvernement, l'administration, l'enseignement et la recherche, le commerce et l'industrie, en format papier ou numérique, protégé par les droits de propriété intellectuelle, de qualité suffisante pour être collecté et conservé par une bibliothèque ou une archive institutionnelle, et qui n'est pas contrôlé par l'édition commerciale. » Plus restrictive que la définition de New York, cette « définition de Prague » (2010) cherche à contenir le flot informationnel consécutif au régime numérique. Voir aussi Dominic Farace et Joachim Schöpfel, *Grey Literature in Library and Information Studies*, Berlin, De Gruyter, 2010.

⁷⁷⁴ Voir J.-M. Gibb et E. Philipps, « Un meilleur sort pour la littérature "grise" ou "non conventionnelle" », *Bulletin des bibliothèques de France*, 24/7, 1979, p. 350.

artistiques⁷⁷⁵ ». Ces espaces éditoriaux sont fondés sur des conventions distinctes de celles qui prévalent au sein de l'institution éditoriale. Leurs membres appartiennent à des communautés et sont jugés selon leurs critères : un « bilan moral » de fin d'année ne sera pas condamné pour sa faible diffusion dans le réseau de la librairie ou pour avoir ignoré la règle des trois unités du théâtre classique.

2.2. Interactions

La littérature grise se rapporte à des sphères professionnelles, productrices en quantité de documents fonctionnels et limités à leur cercle restreint. Bien entendu, ces sphères ne sont pas totalement coupées du monde de l'édition à l'instar, dans le domaine hybride de l'édition publique, de La Documentation française, marque d'édition de la Direction de l'information légale et administrative (DILA) en France. Les passerelles avec l'institution la plus officielle de l'édition sont nombreuses elles aussi : le roman d'entreprise, les mémoires de grand patron et les essais de prospective dus à des consultants sont emblématiques de la percée occasionnelle de ces acteurs dans l'édition pour des raisons symboliques ou financières. Il en va de même du manuel de cuisine ou d'art-thérapie consacrant les notes destinées jusqu'alors à une brigade ou à des étudiants en cours du soir. Dans cet environnement, le monde académique est celui qui entretient les rapports les plus étroits avec l'institution éditoriale, que la publication soit confidentielle ou grand public sur le mode de la vulgarisation, mais sans renoncer à la littérature grise pour autant : cette dernière reste quoi qu'il arrive l'outil de prédilection de ces sphères professionnelles afin de répondre à leurs besoins immédiats.

Ces mondes n'ont pas pour vocation première de transmettre leurs résultats au public, et c'est là ce qui les distingue de la presse et de la publicité évoquées par Bernard Mouralis. Celles-ci sont intrinsèquement liées à la diffusion et tissent, elles aussi, des liens avec l'institution éditoriale. On peut penser aussi bien aux figures de l'écrivain-journaliste et du journaliste-écrivain qu'à l'essor du *mook* qui, popularisé dans sa forme lors du lancement en 2008 de la revue *XXI* par Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry, fait figure d'implant journalistique au sein du monde de l'édition. Ces pratiques mobilisent des compétences rédactionnelles dont la proximité avec le travail des écrivains est bien réelle, quoique fondée sur une plus grande transitivité : ainsi du *copywriter* dans le monde de la publicité, véritable concepteur de textes au sens large et doté parfois d'une plume à faire pâlir certains

⁷⁷⁵ Jacques Kériguy, « L'accès à la littérature grise : Contribution du centre de documentation scientifique et technique du CNRS », *Bulletin des bibliothèques de France*, 29/2, 1984, p. 138.

écrivains de profession⁷⁷⁶. Passé la ressemblance, les mondes assimilés ne pourraient être qualifiés pour autant, de même que la littérature grise, de parallèles et encore moins de sauvages : ils relèvent incontestablement d'autres univers dont la production, du fait divers au grand entretien d'un côté, de l'affiche à la lettre d'information de l'autre, ne répond guère au principe de « souterranéité » que l'on chercherait en vain de ce côté.

3. Écritures domestiques et loisirs créatifs

À l'ombre des grands ensembles se niche la production confinée au cercle de l'intime. La production qui en relève est difficile à saisir, car elle peut engager des visées concordantes ou contradictoires. On peut en effet faire acte de création sans visée de publication, alors que l'inverse n'est pas vrai : tout projet pensé comme publication, fût-il fondé sur le pastiche, le *ready-made* ou le plagiat, suppose une certaine idée de la création.

3.1. Fonctions ordinaires

Avant même d'envisager cette dernière, il convient d'isoler ce qui, production textuelle de l'esprit et du corps, est du registre de l'utilitaire. Le courrier administratif, le testament, le livre de comptes, les formes variées d'inventaire, le carnet d'adresses, la liste de courses, sont pour certains imposés du dehors, pour d'autres le fruit d'un acte volontaire, mais ne poursuivent pas un objectif public. Ces *écritures domestiques* ou *ordinaires*⁷⁷⁷ se destinent à des publics qui en déterminent le découpage : documents pour soi, pour les proches ou pour des instances extérieures au cercle sont les trois modalités de cette production qui, tout en étant exposée à des *figures* accidentelles (le dessin machinal sur une liste de courses, l'humour de carte postale, l'emphase d'une lettre de réclamation), ne poursuit pas prioritairement une visée créative. Leur existence est motivée par des fonctions pratiques dont la première est mémorielle, que le sociologue Bernard Lahire qualifie de « moyen annexe

⁷⁷⁶ En suivant prioritairement le fil tendu par Jacques Dubois et Bernard Mouralis, nous ne ferons pas mention de toutes les professions associées de près ou de loin aux métiers de l'écrit. Le *ghost writer* comme scripteur au service d'un auteur ou d'une maison d'édition, l'*écrivain public* au service des écritures domestiques ou encore le *scénariste* ne seront pas abordés ici.

⁷⁷⁷ On retrouve les deux appellations sans que celles-ci soient clairement distinguées. Les écritures domestiques ont été définies par Jean-Pierre Albert (« Écritures domestiques », dans Daniel Fabre (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, Éditions P.O.L. / Centre Georges Pompidou BPI, 1993, pp. 37-94) comme « l'ensemble des recours à l'écrit qu'imposent à la fois notre vie privée et notre existence sociale de membre d'une famille et d'un réseau de relations amicales ou confraternelles, de contribuable, titulaire d'un compte en banque, adhérent d'associations, etc. ». Pour les besoins de la typologie, nous avons néanmoins retiré de cet ensemble tout ce qui peut être assimilé à une pratique créative.

“pour se rappeler”⁷⁷⁸ ». Le journal personnel, l’album photographique et les recettes de famille ne sont ici que les formes les plus abouties du processus, auquel il convient d’ajouter toute forme d’inscription – du post-it au rappel enregistré dans un téléphone, en passant par l’adresse écrite au stylo à bille sur la main – tournée vers le passé ou l’avenir. D’autres fonctions ont trait à l’ordre administratif (déclaration d’impôt, sondage, dénonciation), à la communication (lettre, mais aussi mémoires à l’attention des enfants), au spirituel (écrits votifs⁷⁷⁹) ou encore à ce que Jean-Pierre Albert nomme la « prise d’identité », dans laquelle on serait tenté de ranger tout ce qui relève de l’usage personnel et standard des réseaux sociaux, à travers les manifestations d’un goût et les annonces de « rupture biographique⁷⁸⁰ » d’un individu.

3.2. Compétences éditoriales

Aide-mémoires, documents administratifs, faits de transmission et fragments d’une image de soi existent en tant qu’*écritures*, mais ils peuvent mobiliser des compétences éditoriales. Le choix d’un papier, de telle ou telle carte postale, d’une police de caractère porte déjà sur des éléments de paratexte, sans compter que l’individu peut mimer dans certains cas la fonction de sélection éditoriale : les articles découpés dans la presse et rangés dans des classeurs, la curation de contenus sur le web, les poèmes recopiés à la main dans un cahier, les citations exhibées dans un hall d’entrée sont l’expression de coups de cœur dont la logique ne diffère guère de celle des éditeurs officiels. Ces derniers exemples attirent l’attention sur l’environnement direct des *écritures domestiques*. Du partage intempestif de documents humoristiques en réseaux à la conduite d’une veille informationnelle, la curation de contenus passe du registre domestique au monde professionnel et entre par là même dans l’orbite des littératures grises ou de la presse jusqu’à s’y confondre. De même, la collecte de documents dans la perspective cette fois d’une histoire locale,

⁷⁷⁸ Bernard Lahire, *La Raison des plus faibles. Rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 143. Sur les variations et les enjeux du journal intime, voir évidemment la production conséquente de Philippe Lejeune en la matière, du célèbre *Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, « Poétique », 1975) à son autobiographie intellectuelle : *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2015.

⁷⁷⁹ Écrit votifs ou « prières recopiées sur des feuilles volantes, demandes inscrites sur un cahier laissé à la disposition des fidèles pour cet usage, petits bouts de papier glissés sous les statues ou graffiti sur les murs des chapelles ». Voir Florence Weber, « La lettre et les lettres : codes graphiques, compétences sociales. Des outils pour l’analyse des écritures ordinaires », *Genèses*, 18, 1995, p. 153.

⁷⁸⁰ Libre extension d’un raisonnement de Bernard Lahire sur la prolifération des écrits de soi lors des « moments de ruptures biographiques, notamment certains grands moments des cycles de vie ». Voir Bernard Lahire, « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi », *Sociologie et sociétés*, 40/2, 2008, p. 173.

tout comme les velléités anthologiques d'un poète dans l'âme, laissent entrevoir un nouvel ensemble.

3.3. Activité créative

Une étape est franchie lorsque la dimension pratique du document cède le pas à une visée créative, qu'elle soit expressive, poétique ou théorique. On rangera sous l'étiquette des *loisirs créatifs*, en étendant la portée généralement donnée à cette expression, la production créative « non publiée », celle qui n'a pas fait l'objet d'un acte de mise à disposition propre à assouvir un éventuel désir de publication. Désir *éventuel*, qui ne saurait caractériser à lui seul ce nouvel ensemble : si la composition intellectuelle et matérielle est rarement désintéressée, comme le regrette tout en l'exprimant fort bien François Coupry (« dans le griffonnage d'un livre quel qu'il soit [...], rentre, à forte dose, le désir d'être édité, s'insinue l'édition – institution et structure économique – comme attirance : comme moteur⁷⁸¹ »), on ne pourrait raisonnablement distinguer ce qui relève du loisir sans prétention de ce qui y est contraint. Ici naissent les manuscrits et reviendront les manuscrits refusés. C'est le domaine de « l'impubliable », issu de « scripteurs qui ne prennent en compte ni l'état de la littérature, ni les contraintes de la publication, de gens qui, à l'origine, sont hors champ littéraire et ne soupçonnent même pas les déterminations sociales qui enserrent leur travail⁷⁸² », mais aussi des rendez-vous manqués d'écrivains pourtant déjà publiés par des maisons d'édition.

3.4. Dégradations

Ce corpus méconnu à hauteur de son inaccessibilité passe pour avoir ses genres de prédilection fondés sur la dégradation de modèles publics : les romans du tiroir et les poèmes du dimanche, pris entre la spontanéité et l'imitation, en sont en effet les standards emblématiques, marqués par des traits thématiques et formels récurrents⁷⁸³. Néanmoins, la naïveté et le surjeu né du souci de faire littérature ne rendent compte que d'une partie d'entre eux : outre mille et une façons de mal

⁷⁸¹ François Coupry, *L'Anti-éditeur*, Paris, Éditions Hallier, 1976, p. 14. Ajoutons que, pour Coupry, le fait d'écrire son journal intime dans un cahier ressemblant à un livre, voire (plus discutable) de structurer un texte en paragraphes témoigne de la volonté d'être édité.

⁷⁸² Anne Simonin et Pascal Fouché, « Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 126-127, « Édition, Éditeurs (1) », mars 1999, p. 110.

⁷⁸³ Voir Jean-Pierre Bertrand, « Surcodage linguistique et stéréotypie littéraire dans la poésie du dimanche », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, New York - Montréal, Peter Lang - Presses Universitaires de Montréal, 2003.

écrire, les textes tombant sous le coup de la censure présentent des raisons évidentes d'être refusés par les éditeurs. Des projets issus en droite ligne des *écritures domestiques* se trouvent également confinés au secteur des loisirs créatifs parce qu'ils ne proviennent pas de personnalités dignes d'intérêt dans le monde éditorial : les journaux intimes et correspondances d'anonymes n'auront aucune chance de se tailler une place aux éditions Claire Paulhan, de même que l'institution préférera les recettes de cuisine associées à des célébrités (de Gwyneth Paltrow à Coolio dit « le gourmet du ghetto ») à celles de la grand-mère anonyme et talentueuse : le seul reproche que l'on puisse adresser à ces textes, quelle que soit leur qualité, est l'absence de visite guidée dans l'intimité, réelle ou construite, d'une personnalité.

3.5. Un art brut

On retrouve aussi dans le domaine des loisirs créatifs des formes *impublishables* en ce qu'elles procèdent, indépendamment de tout critère de qualité, d'une intention créative qui ne se fixe aucune contrainte de forme ni de genre : c'est le cas, parmi bien d'autres, de ce « carnet de chasse » repéré par Florence Weber, que l'on doit à un agent de police municipale, et par ailleurs ouvrier en peinture. Réalisée dans un cahier d'écolier, cette œuvre sans titre qui ne manifeste aucune ambition éditoriale fusionne des éléments disparates à l'image de la vie ou de la gestion d'un « profil » sur les réseaux sociaux : impressions de saison en saison de chasse, poèmes, portraits de chiens, coupures de presse, dates d'ouverture de la chasse, photocopies de permis, le tout réalisé avec un soi extrême. Comme le fait remarquer Weber, nous ne sommes ici confrontés à une « composition originale, ni album de photographies ni dossier de presse, ni journal intime ni manuscrit littéraire, bien qu'elle tienne de chacune de ces formes conventionnelles⁷⁸⁴ ». Édition sauvage ? Pas au sens où nous l'entendrons ici en tout cas, où le fait de rendre public est non négociable. En cela, nous rejoignons André Blavier dans sa définition des *fous littéraires* qu'il s'était attaché à distinguer des *artistes naïfs* par le recours à un dispositif public :

Ce que Dubuffet et Thévoz décrivent sous le terme d'écrits bruts ne peut sous aucun prétexte être confondu avec les œuvres de « fous littéraires ». Alors que l'écrit du paranoïaque ou du paraphrène vise à convaincre, l'écrit brut est par définition étranger à toute préoccupation culturelle et, a priori, à l'institution littéraire. Mais ailleurs l'auteur note que les écrits bruts réintègrent en quelque sorte l'institution, puisqu'ils s'efforcent d'imiter la sacralité extérieure du livre, par cousages ou brochages vaille que vaille. Il note de même la « volonté éperdue de communiquer » d'Aloïse. Thévoz le souligne : « La simple prétention d'écrire

⁷⁸⁴ Florence Weber, « L'ethnographe et les scripteurs populaires. Quelques remarques sur l'écriture comme interaction et comme compétence », *Enquête*, 8, 1993.

exposerait (leurs auteurs) aux ricanements d'un entourage habitué à considérer la littérature comme une activité savante et initiatique. » Mais non, on ne ricane pas à telle lecture, on n'a même pas le cœur à sourire et la gent littéraire se réserve pour de plus dangereux concurrents. Car l'auteur d'écrits bruts n'envisage même pas de publier.⁷⁸⁵

3.6. Dimension collective

Bien entendu, l'individualisme n'est pas un critère définitoire de ces loisirs créatifs. À côté de pratiques solitaires, la création peut être frappée d'une même instabilité dans des ateliers et formations reposant sur le collectif. Ces espaces centrés sur l'écriture, la reliure ou encore le scrapbooking sont autant des lieux de sociabilité fermés sur eux-mêmes qu'un tremplin entre passe-temps et activité : ils n'ont en effet pour seul moteur la thérapie ou l'intégration sociale et peuvent alimenter un désir de reconnaissance excédant le groupe. Leur production n'atteint pas l'espace public, d'autant qu'elle existe généralement en exemplaire unique. Et si reproduction il y a, elle ne s'accompagne pas d'un souci de commercialisation ou de valorisation professionnelle. À la différence des résidences d'auteurs et séminaires d'artistes, des cursus en *creative writing* et des concours de nouvelles les plus officiels, les expositions et publications qui y sont organisées ont une valeur sociale et émulative. Les loisirs créatifs en groupe cherchent donc moins à valoriser les talents émergents que le potentiel créatif de tout un chacun. Cela passe notamment par des formes ludiques et des modes d'écritures à contrainte, autant d'exercices que l'on retrouvera peu dans la production officielle à l'exception d'auteurs-modèles – un Raymond Queneau, un Georges Perec – qui ont hissé la pratique à un niveau élevé⁷⁸⁶. Cet assujettissement à d'autres finalités que la carrière artistique est particulièrement visible dans les « projets d'action culturelle » pouvant donner lieu à des œuvres dont on pourrait dire qu'elles restent soumises à l'action. Il en va de toutes les pratiques qui nécessitent l'entremise d'un médiateur à l'instar du théâtre-action, d'un certain roman-photo ou d'un certain art naïf.

3.7. Récupérations

Ce n'est qu'à la faveur d'un détournement ou d'une réappropriation que les productions que nous venons d'envisager accèdent au statut d'œuvre : le carnet

⁷⁸⁵ André Blavier, *Les Fous littéraires*, Paris, Éditions des Cendres, 2000, p. 120.

⁷⁸⁶ Des livres entiers sont consacrés à ces exercices d'écriture. Citons parmi d'autres Hubert Haddad, *Le Nouveau Magasin d'écriture*, Paris, Zulma, 2006 et Faly Stachak, *Écrire, un plaisir à la portée de tous. 350 techniques d'écriture créative*, Paris, Eyrolles, 2004.

d'adresses découvert puis exploité par Sophie Calle⁷⁸⁷, le *Testament* de Villon, les inventaires de Perec prennent appui, avec plus ou moins de mise à distance, sur des écritures domestiques généralement réduites à leur fonction initiale et dont on mesure pourtant le potentiel. De même, il arrive que l'institution noue des liens avec certains pans des loisirs créatifs individuels ou collectifs. À titre d'exemple précurseur du phénomène Minou Drouet publiée chez Julliard à partir de 1955, *Les Poèmes du Dimanche* de Françoise [Mallet-Joris] Lilar publiés avec un portrait de Labisse chez l'éditeur bruxellois Georges Houyoux (Les Éditions des Artistes, 1947) alors que son auteur n'avait que seize ans, étaient bien plus qu'un simple coup de pouce donné à la fille d'un auteur-maison, Suzanne Lilar : l'éditeur y avait vu un moment de grâce dont seule une impression sous forme d'un cahier d'écolier pourrait restituer la pureté. Dans un registre plus militant, les collaborations nées entre le FRMK et La Hesse (la « S » Grand Atelier), association accompagnant en Ardenne belge les personnes mentalement déficientes, ou le travail des éditions du Cerisier qui se sont fait une spécialité du théâtre-action dans le Hainaut, témoignent d'une entreprise d'érosion des parois de l'institution dont on trouve un équivalent plus répandu dans la promotion de l'art naïf au sein des mondes de l'art. Mais l'institution ne peut totalement à réduire au silence ce qui, dans l'immense reste de la « production littéraire brute d'une époque⁷⁸⁸ », ne trouve grâce à ses yeux ou apparaît comme incompatible : les auteurs visant la sphère publique ont de nombreuses ressources à leur disposition qui sont autant de manières d'opposer à l'institution des actes de publication reposant sur des actes de transgression.

4. Typologie des acteurs en infraction

La production que nous avons analysée jusqu'à présent se situe en dehors du périmètre de l'édition : la presse, la publicité et les littératures grises sont le fait d'autres institutions, tandis que les écritures domestiques et les loisirs créatifs n'ont pas vocation à accéder à la sphère publique. Le fil qui rattache ces pratiques à l'institution éditoriale est ténu : il repose sur des gestes et techniques principalement, qu'ils soient de l'ordre de l'écriture, de la mise en forme ou de la mise en circulation. Mais la distance qui les sépare de l'institution éditoriale est telle qu'il ne saurait être question les concernant de transgression de normes. Au mieux peut-on y voir des jeux d'influence, au sens formel (imitation de codes) ou relationnel (entre acteurs des métiers de l'écrit). Même si la tentation est grande, ils ne pourraient donc être qualifiés de parallèles ou sauvages. Pour qu'il y ait transgression, encore faut-il que

⁷⁸⁷ Sophie Calle, *Le Carnet d'adresses (Livre VT)*, Arles, Actes Sud, 1998.

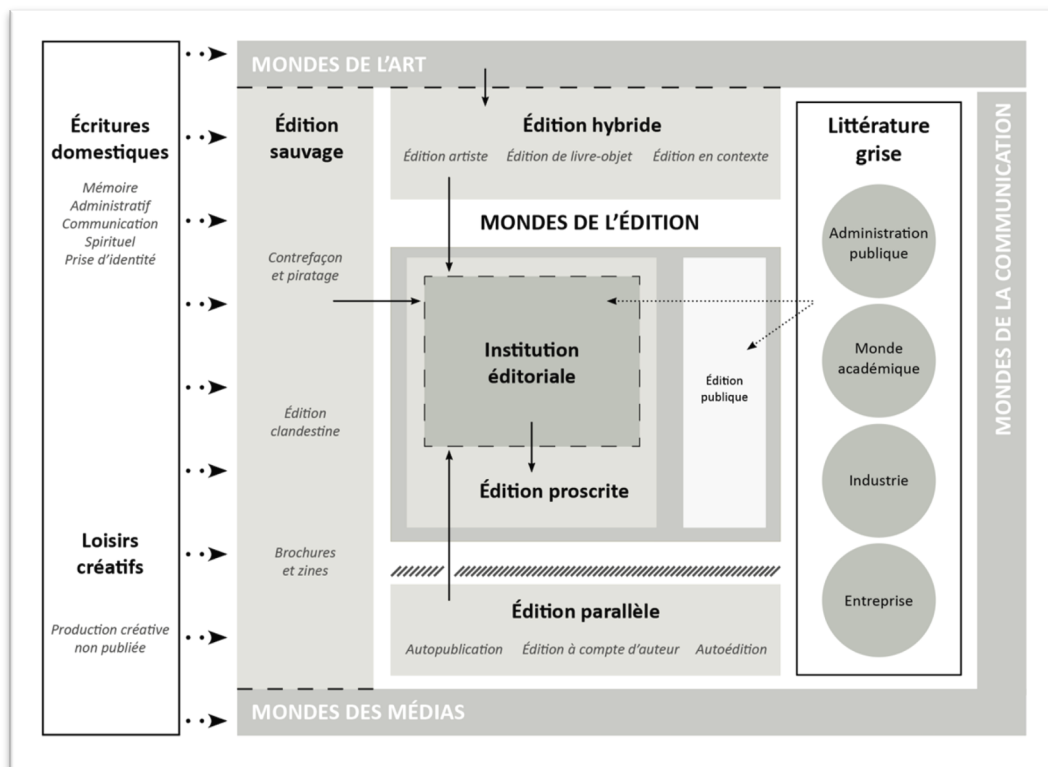
⁷⁸⁸ Anne Simonin et Pascal Fouché, *art. cit.*, p. 107.

les acteurs s'exposent et participent à des conflits définitionnels au sein d'un même univers, autour d'un noyau commun.

Espace officiel de la diffusion publique du livre, l'institution éditoriale est ce noyau autour duquel gravitent des mondes soumis à son attraction. Ces mondes ne sont pas nécessairement guidés par le souci de tendre vers le modèle dominant de leur univers dont ils peuvent non seulement méconnaître les codes, mais aussi contester le droit de légiférer au sein de leur univers. Ils n'en restent pas moins, du point de vue de l'institution éditoriale, des espaces contestés en ce qu'ils ne respectent pas les normes qu'elle édicte. Cette absence de loyauté est lourdement sanctionnée puisque les acteurs en situation de déviance ne peuvent jouir, pour autant qu'ils le veuillent et à moins que l'institution ne trouve un certain intérêt à les intégrer, des avantages de la profession : difficulté d'accès aux aides à l'édition, mais aussi à la critique, aux prix, soit à toutes les formes de légitimation par un tiers reconnu au sein de l'institution. Comme nous allons le voir dans la typologie qui suit, la population des *outsiders* est cependant loin d'être homogène. Au départ du modèle conventionnel à quatre branches présenté dans le chapitre qui précède, se dessinent des figures d'exclus que l'institution perçoit mais ne reconnaît pas⁷⁸⁹, coupables d'infractions spécifiques.

Nous avons tenté de classer ces pôles conventionnels dans un ordre logique qui puisse impliquer des réactions en chaîne, de haut en bas, pour les trois premiers points. Ainsi, une infraction aux conventions juridiques (n°1) entraîne généralement des transformations sur le plan des conventions économiques (n°2) et commerciales (n°3). Il correspond à ce que nous proposons d'appeler l'*édition sauvage*. Un même effet de domino caractérise le passage des conventions économiques aux conventions commerciales, du n°2 vers le n°3, sans impliquer nécessairement des infractions sur le plan juridique (n°1). Cette configuration correspond à l'*édition parallèle*. Des infractions constatées au niveau commercial (n°3) n'affectent généralement pas les conventions juridiques (n°1) et économiques (n°2). C'est la situation qui prévaut dans l'*édition hybride*. Le quatrième domaine retenu dans le modèle conventionnel, les conventions éditoriales, revêt, comme on le verra, un statut à part. Le non-respect de ce dernier type de conventions, quand les autres conventions sont maîtrisées, débouche sur l'*édition proscrite*.

⁷⁸⁹ Il va bien entendu de soi que les critères de base sont toujours partiellement remplis, en ce y compris chez des éditeurs ayant pignon sur rue : livres publiés sans contrat, errements dans le versement des droits, catalogues promotionnels périmés ou incomplets, ces « accidents de parcours » ne suffisent pas à bannir un acteur de l'édition professionnelle. Seul le caractère intrinsèque ou systématique de ces manquements est ici considéré comme une infraction.



4.1. L'édition sauvage

On qualifiera d'*édition sauvage* les pratiques d'édition enfreignant les normes juridiques de l'institution éditoriale. L'édition sauvage est le seul type d'édition à contourner des conventions correspondant bien souvent à des lois dans le monde social, au risque de s'exposer à des sanctions pénales. On la retrouve aussi bien du côté de l'édition de tiers que de l'autoédition, au travers de démarches qui ne semblent répondre à d'autres normes que celles de leur instigateur ou de pratiques communes, nichées dans des mondes dotés de leur propre mode de fonctionnement. On aurait donc tort de voir dans cette édition *sauvage* une zone de non-droit : son caractère plus ou moins souterrain implique souvent, au contraire, un sens appuyé de l'organisation.

La contrefaçon et le piratage

Bien que toutes les formes d'édition sauvage flirtent avec l'illicite, ce sont la contrefaçon et le piratage qui témoignent des entorses majeures aux conventions de l'institution éditoriale sur le plan de la *propriété intellectuelle*. La confrontation avec l'institution est d'autant plus violente que la production des éditeurs en fournit le matériau principal. Définis en premier lieu par une infraction d'ordre juridique, la contrefaçon et le piratage transforment du même coup les conventions économiques de l'institution éditoriale, à l'exception du principe relatif à un marché de biens de

consommation : ces pratiques reposent sur l'idée que les produits éditoriaux peuvent atteindre un public bien plus large que celui auquel ils se destinent par voie légale. À côté du marché noir qui reste actif dans le domaine du livre imprimé⁷⁹⁰ et dont le moteur est lucratif, à côté des nouvelles formes de contrefaçons papier ou numériques favorisées par un acteur comme Amazon, il existe ainsi une philosophie du piratage à laquelle sont associées des valeurs telles que le partage du savoir ou la critique de l'ordre économique. Il n'est d'ailleurs pas rare que le choix des livres proposés se trouve lui aussi pris dans un système de justification civique, puisqu'en dehors des sélections non explicitées, les critères d'indisponibilité des œuvres, de coût prohibitif ou d'imperfection éditoriale (coquilles, traductions hasardeuses) sont régulièrement mis en avant.⁷⁹¹

Ces derniers exemples laissent entrevoir le travail proprement éditorial que nécessitent les actions de piratage, de même qu'un certain nombre de compétences commerciales sur le plan de la diffusion. Présents dans toutes les catégories éditoriales, du livre pratique spécialisé à la fiction en passant par la bande dessinée, les contrefacteurs peuvent ainsi apparaître comme d'excellents techniciens en jouant, seuls ou en *teams* organisés, les étapes de fabrication du livre : obtention de sources, scan, relecture, mise en page et conversion, chargement sur des plateformes, définition de métadonnées, à quoi peuvent s'ajouter des tâches de traduction⁷⁹². Si ces opérations comportent surtout des procédures techniques, susceptibles d'inhiber les acteurs en les enfermant dans un habitus techniciste⁷⁹³, certains, comme Joël

⁷⁹⁰ Sur le piratage contemporain « à l'ancienne », voir Philippe Schuwer, *Traité pratique d'édition*, 3^e édition, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 151.

⁷⁹¹ Une enquête du *New York Times* qui s'est centrée symboliquement sur la figure de Georges Orwell révèle des pratiques stupéfiantes de contrefaçon, comme l'expédition aux États-Unis d'ouvrages imprimés en Inde où l'auteur est entré dans le domaine public. Les éditions contrefaites de l'auteur apparaissent en outre comme des versions fautives et dégradées des textes originaux, pouvant donner lieu parfois à des variantes assez cocasses (« Homage to Catalonia » devenant « Homepage to Catalonia »). Voir David Streitfeld, « Paging Big Brother : In Amazon's Bookstore, Orwell Gets a Rewrite », *The New York Times*, 19 août 2019.

⁷⁹² Une équipe de « scantrad » interrogée par Mathias Daval et Rémi Douine donne un aperçu des tâches que cette opération suppose : « Notre effectif a varié au cours des 4 dernières années de 2 à 40 personnes. Nous maintenons une moyenne de 20-25 actifs. Il existe plusieurs rôles : webmaster, designer, éditeur, « préparateur de chapitre » (ou « cleaner », c'est selon les « teams »), « checkeur » (vérificateur d'orthographe), traducteur anglais-français, traducteur japonais-français, « raw hunter » et scanneur. Il existe aussi un poste spécifique dans la « team » : celui de redessinateur. Certains dessins sont très chiant à refaire quand il y a du texte dessus, donc quelqu'un est recruté dans cet unique but » (Mathias Daval et Rémi Douine, *op. cit.*, p. 10).

⁷⁹³ Celui-là même que Pascal Durand et Yves Winkin observaient chez les contrefacteurs historiques en Belgique (« Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 130/1, 1999, pp. 48-65). La notion structure toujours une partie des

Faucilhon, font preuve d'une forme de fascination en considérant plutôt les réflexes de bibliothécaires qui les sous-tendent, des groupes cherchant à sélectionner « les livres en fonction de leurs qualités intrinsèques, non pas en fonction de leur valeur commerciale⁷⁹⁴ ». Cette activité n'en reste pas moins centrée pour l'essentiel sur des opérations de transfert, au mieux de réédition et de tri, mais non de révélation d'une production inédite. En cela, la contrefaçon et le piratage n'entrent que très indirectement dans le jeu de l'espace public, la dimension éducative ou propagandiste restant peu exploitée.

L'édition clandestine

L'édition clandestine est une variante d'édition sauvage qui, à la différence de la contrefaçon et du piratage, concentre ses efforts sur la propagation de contenus incompatibles avec les idées tolérées par la loi. Bien qu'elle ne puisse pas toujours être assimilée à un vecteur progressiste ou émancipateur, elle se développe particulièrement en régime autoritaire. On songe particulièrement au *samizdat* (« autopublication », par opposition à *gosizdat*, « édition d'État »), mouvement de publication qui a connu son essor dès les années 1950 en Union soviétique et a permis la diffusion de romans, poèmes, textes documentaires et stratégiques⁷⁹⁵, tandis que le modèle français demeure incontestablement, pour la période récente, les éditions de Minuit⁷⁹⁶. Outre le pouvoir en place, il s'agit plus largement de contourner la « censure des bien-pensants⁷⁹⁷ » selon l'expression d'Emmanuelle Duverger et Robert Ménard, soit la montée, comme le remarque Emmanuel Pierrat, « d'entités juridiques dont le seul dessein est d'agir sur le terrain du droit et non plus sur celui de la réprobation morale⁷⁹⁸ ».

Édition clandestine et édition censurée⁷⁹⁹ recouvrent ainsi des réalités distinctes. Seule la première peut être qualifiée de sauvage au vu des techniques mises en œuvre pour échapper aux condamnations : l'édition clandestine est une forme

analyses de Pascal Durand et Tanguy Habrand, *Histoire de l'édition en Belgique (XV^e-XXI^e siècle)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018.

⁷⁹⁴ Joël Faucilhon, « Portrait du pirate en conservateur de bibliothèque », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write book. Le Livre inscriptible*, Marseille, OpenEdition Press, 2010, pp. 85-93.

⁷⁹⁵ Marc Slonime, *Histoire de la littérature russe soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Slavica », 1985 [1977], pp. 315 et suiv.

⁷⁹⁶ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008.

⁷⁹⁷ Emmanuelle Duverger et Robert Ménard, *La Censure des bien-pensants*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁷⁹⁸ Emmanuel Pierrat, « Les formes de la censure », dans Emmanuel Pierrat (dir.), *Le Livre noir de la censure*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 16.

⁷⁹⁹ Sur celle-ci, voir pour la période récente Martine Poulain, « La Censure », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la librairie, 1998, pp. 555-593.

d'édition qui se sait menacée de censure ou qui entend exploiter en dehors des circuits officiels la production ayant déjà fait l'objet de censure. Elle fait écho, avec l'édition de brochures et de zines, aux *littératures souterraines* évoquées précédemment par Jacques Kériguy. Les risques encourus sont aussi réels que dans le cas de la contrefaçon et du piratage, en prenant toutefois un tour nettement plus politique : la faute porte ici sur les *obligations bibliographiques* avec toute la charge de contrôle que nous donnons à cette opération. L'infraction ne doit cependant pas être rapportée uniquement au monde social, puisqu'elle entre en contradiction directe avec l'institution la plus officielle : son hétéronomie nous est d'ailleurs rappelée ici avec force puisqu'il n'est pas dans la nature de l'institution éditoriale de se mettre en porte-à-faux avec la censure – bien qu'elle puisse jouer avec les limites ou les dépasser à l'occasion.

Mais on aurait tort d'opposer à une institution faussement subversive une marge du pur iconoclasme : insistons plutôt sur le fait que l'édition clandestine, tout comme la contrefaçon et le piratage, n'est pas forcément guidée, comme on pourrait être tenté de le croire, par des préoccupations idéologiques ou intellectuelles. Les travaux de Robert Darnton sur la littérature illégale au XVIII^e siècle tendent même à démontrer le contraire en ne décelant pas « le moindre signe d'un engagement de libraire dans le camp des Philosophes, par conviction intime plutôt que par intérêt commercial⁸⁰⁰ », une observation qui reste valide pour les périodes ultérieures. Il ressort par ailleurs que l'édition clandestine peut être le fait d'éditeurs identifiés qui pratiqueront, à côté d'une production déjà sur le fil, une activité souterraine. La période comprise entre la Libération et les années 1970 s'est montrée très riche de ce point de vue dans le registre pornographique : les affaires de censure qui ont rythmé la vie des éditions de Jean-Jacques Pauvert, d'Éric Losfeld, de Claude Tchou ou de Régine Deforges ne sont que la face visible d'acteurs qui « auront publié de très belles choses, sous le manteau ou non, portés par la demande⁸⁰¹ ». Si l'on s'en tient toutefois au mot de Timon (« L'orateur parle aux députés, le publiciste aux hommes d'État, le journal à ses abonnés, le Pamphlet à tout le monde... Où le livre ne pénètre pas, le journal arrive. Où le journal n'arrive pas, le Pamphlet circule⁸⁰² »), ces modes de diffusion apparaissent bien désuets de

⁸⁰⁰ Robert Darnton, *Édition et Sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1991, p. 136.

⁸⁰¹ Alexandre Dupouy, « L'érotisme est aussi énigmatique que l'archéologie égyptienne [entretien] », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Le Livre érotique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Les Cahiers du livre », 2010, pp. 67-68. Sur la production clandestine de littérature érotique (1650-1970), voir la bibliographie en trois tomes de Jean-Pierre Dutel (chez l'auteur, 2002, 2005 et 2009).

⁸⁰² Timon [Vicomte de Cormenin], *Livre des orateurs*, Bruxelles, Société belge de Librairie, Hauman & Cie, 1843, pp. 90-91, cité dans Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, « Fondamentaux », 2008 [1958], p. 115.

nos jours. Aux livres sous le manteau succèdent ainsi des documents en réseau, soumis eux aussi à un contrôle : ce n'est ainsi pas tant du côté de l'autopublication, dont les plateformes sont censées filtrer les contenus, que l'on trouvera les textes les plus problématiques, mais dans des recoins sans cesse renouvelés de la toile.

Les brochures et zines

L'imaginaire de la clandestinité irrigue avec force une autre branche de l'édition : celle qui fait de certaines brochures et « zines » à caractère périodique ou non ses armes de prédilection. En quoi se distingue-t-elle des précédentes ? Tout d'abord, la production de ces structures n'échappe pas forcément au dépôt légal pour des raisons liées à un risque de censure : le faible tirage, le recours à la photocopie, de même que la production sur des supports peu pérennes sont autant de motifs de dispense à la règle du dépôt légal. On observe d'ailleurs, dans le même ordre d'idée, un vif intérêt de la BNF pour ces productions puisque le département des Estampes et de la Photographie abrite depuis 1997 une collection de *graphzines*, ou livres graphiques sans texte. Il faut noter ensuite que, si ces structures peuvent s'adonner sporadiquement à la contrefaçon, ce n'est pas là leur vocation première. Dans une perspective anthologique, on trouvera certes, reproduits ici ou là sous forme de brochures, des textes brefs et extraits d'un Gilles Deleuze ou d'un Guy Debord, mais l'objectif poursuivi n'est pas de court-circuiter le système éditorial à la manière des contrefacteurs et des pirates : il s'agit avant tout de proposer des documents rares qui, tout en restant la propriété de tel éditeur ou ayant droit, sont généralement peu accessibles ou indisponibles. Ainsi, l'édition de brochures et zines se situe quelque part entre l'édition pirate et l'édition clandestine et rejoint parfois l'une d'entre elles. Elle n'en mérite pas moins le qualificatif « sauvage » en raison de son mode de fabrication ostensiblement artisanal – sur le mode du *Do It Yourself* – et de l'inspiration contre-culturelle de ses contenus.

À ce titre, les réalités que recouvre l'édition de brochures et « zines » (fanzines, graphzines, webzines) sont dominées par un mode d'action contre-institutionnel que l'on repère aisément dans la diffusion des brochures à caractère politique des « infokiosques ». Ce réseau alternatif de librairies prend ses quartiers dans des locaux autogérés, squats et lieux associatifs quand il n'investit pas des salons de façon provisoire⁸⁰³. Sous couvert d'anonymat et en l'absence de structure légale, les infokiosques sont des lieux de vente et de production sans visée commerciale, dans lesquels des brochures sont réalisées avec les moyens du bord au

⁸⁰³ L'infokiosque des Schizoïdes Associés (2005-2015), que prolonge Le Symbiote, se définissait ainsi comme un infokiosque « nomade » en Périgord, présent avec une table lors de certains salons et événements, ou de soirées au local associatif Les Thétards à Périgueux.

terme d'un travail de sélection pointu. Les réseaux d'entraide qu'ils supposent sont importants. Il convient de s'équiper en papier récupéré (ou de le fabriquer), en machines de reproduction (ou de recourir à des ressources extérieures⁸⁰⁴), puis d'en assurer la vente. Sont vendues des brochures originales réalisées sur place, mais aussi des brochures issues d'autres collectifs. Cette pratique ne consiste pas du tout à spolier les intérêts de la concurrence et applique au contraire à la lettre les principes de l'anti-copyright : à travers les mentions « no-copyright » ou « copyleft » reproduites au sein de chaque brochure ou PDF, les collectifs invitent précisément leurs lecteurs à diffuser le plus largement possible leur production. Voici comment le collectif des Renseignements généreux, association de loi 1901 basée à Grenoble, encourage la propagation des textes :

Vous êtes libres de lire, modifier, reproduire et diffuser tout ou partie de cette brochure à condition que les libertés énoncées dans ce paragraphe s'appliquent sans restriction à ce que vous en faites. Si vous la modifiez, indiquez-le clairement sur la couverture. Si possible, imprimez-la sur papier recyclé... Enfin, ne la stockez pas : faites-la circuler autour de vous, offrez-la, posez-la dans un endroit où elle sera lue. Face à l'industrialisation des médias, inventons des alternatives pour faire circuler nos idées ! ⁸⁰⁵

Une autre particularité du réseau des infokiosques tient à la fixation des prix. Qu'ils soient anonymes, signés de collectifs ou de personnalités sans leur consentement, les textes critiques et libertaires vendus sous forme de brochures le sont à prix coûtant ou libre. Étant donné que le but de l'opération n'est pas le profit mais la diffusion d'une pensée alternative à l'idéologie dominante, le fait d'impliquer le lecteur dans la fixation du prix apparaît autant comme une pratique égalitaire qu'une

⁸⁰⁴ Le site infokiosques.net regorge de conseils pratiques : « Si vous avez votre propre matériel de reproduction alors c'est parfait. Espérons que la maintenance ne soit pas trop pénible... Si vous devez faire ça ailleurs, chez un-e commerçant-e (des fois on n'a pas trop le choix...) par exemple, cherchez un endroit "bon marché", où les employé-e-s ne sont pas trop chiant-e-s, avec un peu de chance vous trouverez parmi elles/eux des complices à votre petite entreprise de subversion. Achetez la carte la plus avantageuse à l'unité (jusqu'à 10000 copies souvent), quitte à sortir pas mal de thunes d'un coup... Ça abaissera le coût des photocopies et si vous êtes à plusieurs dessus, les 10000 copies partiront vite. Emmenez les originaux des brochures que vous voulez diffuser dans votre infokiosque, c'est-à-dire des copies de bonne qualité, en noir sur papier blanc non agrafé. Et faites-en le nombre nécessaire de photocopies pour pouvoir remplir votre infokiosque de lectures terriblement bouleversantes. »

⁸⁰⁵ Les Renseignements généreux sont parmi les structures les plus organisées du secteur. On peut préciser les choses avec cette citation du site Infokiosques précise les choses en ces termes : « Le savoir doit quitter la sphère marchande, les logiques propriétaires (refuser la propriété intellectuelle, c'est participer à la lutte contre la propriété privée), et circuler sans entraves... Tout ce qui est lisible sur ce site est libre de tout copyright. » Notons enfin que l'exigence de diffusion peut prendre des formes particulières. Ainsi de la proposition très concrète des Schizoïdes Associés : « Un doux rêve serait de pouvoir récupérer (qu'on nous donne) un vieux camion pizza ou un vieux bibliobus pour faire le tour des villages du coin et ainsi faire de la subversion en milieux rural... à bon entendeur... »

façon de le responsabiliser dans son acte d'achat. Cette licence économique qui est subordonnée, comme dans le cas du piratage, à une transgression d'ordre juridique, on la retrouve dans le fanzinat tel qu'il existe dans le domaine de la bande dessinée. Lorsque le fanzine n'est pas pensé comme la vitrine d'un travail émergent, comme un portfolio adressé à des éditeurs potentiels, mais conçu comme un support de création à part entière, il peut faire l'objet de transactions particulières – comme la série de comix *Ça va ?* de David Libens, photocopiés à 50 exemplaires et distribués gratuitement par l'auteur en réponse à la question « Ça va ? ». On observe en effet, à condition de ne pas se montrer trop rigide, des similarités et passerelles évidentes entre les brochures libertaires et les fanzines que l'on aurait néanmoins tort de rabattre l'une sur l'autre. La différence la plus nette tient à un plus grand contrôle, de la part des auteurs de fanzines, sur le plan de la propriété intellectuelle : les fanzines d'un Jean-Michel Bertoyas par exemple⁸⁰⁶, quand ils sont disponibles gratuitement sur le site de l'auteur, n'en présentent pas moins tous les marqueurs nécessaires à son identification et un renvoi vers le site de l'auteur afin d'acheter le fanzine en version imprimée le cas échéant.

Ces livres aussi simples dans leur forme que peuvent l'être les *folhetos* de la « littérature de cordel » au Brésil pourraient passer comme un lointain dérivé des petits livres populaires de la Bibliothèque bleue apparue en France au XVII^e siècle, mais le mode de diffusion n'est pas du même ordre et le public a changé. Ainsi, lorsque la forme de la brochure est investie en littérature, le propos ne s'adresse pas plus qu'en bande dessinée au tout-venant et peut mobiliser des enjeux littéraires importants. Tel est le cas des brochures autobiographiques de l'auteur bruxellois Antonio Moyano : celles-ci ont été si bien perçues par l'institution littéraire que la critique s'en est emparée dans la revue *Le Carnet et les Instants* et qu'un éditeur liégeois, Le Fram, a souhaité rééditer l'une d'entre elles. Cet exemple et la multiplicité des genres couverts par ce type d'édition – au sein duquel, par mesure d'économie, nous avons en réalité fait coexister plusieurs mondes – témoignent du caractère instable de l'ensemble. On observe ainsi une certaine perméabilité de la catégorie avec le monde des médias (brochures à caractère politique) et avec celui de l'art (graphzines). En raison de la seconde, certaines de ces productions tendront à glisser de l'édition sauvage à l'édition hybride en renonçant de plus en plus à leur dimension souterraine au profit d'une approche esthétique, avec tout ce que cela suppose en termes de qualité de fabrication. Figure dans cet entre-deux une maison telle que United Dead Artist, de Stéphane Blanquet, dont les couvertures ne comportent pas ni titre ni mention d'auteur : il reviendra dès lors au lecteur de chercher,

⁸⁰⁶ Voir Benoît Crucifix et Pedro Moura, « Bertoyas dans la jungle. Bande dessinée et édition sauvage », *Mémoires du livre*, 8/1, 2016.

au creux d'une double page, la clé de ce qui est moins anonymat de contrebande qu'effacement au nom de l'art.

Mode d'action de l'édition sauvage

L'édition pirate ou contrefaite, l'édition clandestine et l'édition de brochures et zines relèvent de mondes distincts qui ont en commun de transgresser les normes juridiques de l'institution. Leurs écarts entraînent des rééquilibrages d'ordre économique et commercial. Pour autant, l'édition sauvage ne se confond pas avec l'édition parallèle dont l'écart repose avant tout sur des conventions économiques, alors que les conventions juridiques sont scrupuleusement respectées.

Ces mondes ne sont pas totalement fermés sur eux-mêmes : au sein de l'édition sauvage, l'édition de brochures critiques peut se prêter au jeu du piratage, tandis que la brochure est particulièrement adaptée à l'édition clandestine. C'est le signe de ce qu'aucune forme éditoriale n'est définitivement liée à un mode de production, et inversement, en dépit d'une certaine tendance à la codétermination.

Malgré cela, vis-à-vis de l'institution éditoriale, l'édition sauvage est le terrain par excellence d'un mode d'action anti-institutionnel, où se mêlent stratégies non-institutionnelles et stratégies contre-institutionnelles. Par ses pratiques tombant sous le coup de l'illégalité, l'édition sauvage pratique un dérèglement des conventions de l'institution éditoriale, et plus largement des codes de la propriété intellectuelle. On observe toutefois que ces actions vont plus loin que les coups portés à l'institution éditoriale : les effets de réseau très puissants qui se créent au sein de l'édition pirate et de l'édition clandestine (à des fins idéologiques ou commerciales), de même qu'au sein du fanzinat (à des fins idéologiques ou esthétiques) témoignent de ce que ces pôles d'édition se situent aussi dans une logique contre-institutionnelle : ces mondes sont suffisamment organisés pour former à eux seuls des institutions. Celles-ci n'ont pas la force des contre-institutions de l'édition parallèle, dont la vocation première est d'être contre-institutionnelle.

4.2. L'édition parallèle

À la différence de l'édition sauvage, l'édition parallèle doit sa mise à l'écart de l'institution éditoriale à des actes de déviance envers le modèle économique dominant. Elle ne cultive pas l'art de la fraude et, s'il lui arrive de jouer avec les limites du droit, elle les franchit rarement. Par « parallèle », on entend des pratiques d'édition – autopublication, édition à compte d'auteur, autoédition⁸⁰⁷ – associées à des

⁸⁰⁷ Le *crowdfunding* (ou financement participatif) est une modalité de l'édition parallèle que nous n'analyserons pas dans cette contribution. Quand elle procède d'une plateforme de bande dessinée telle que les éditions Sandawe, sur le modèle de My Major Company, l'édition à financement participatif oscille

mondes existant *à côté* de l'institution éditoriale sans possibilité d'y entrer : édition parallèle et institution éditoriale marchent dans une même direction, mais ne se rencontrent jamais. En raison de son économie particulière, l'édition parallèle se caractérise par un mode de sélection qui ne répond ni à la sensibilité, au *coup de cœur* né de la recherche au sein de la petite édition, ni à la rationalité, au *sens du coup* recherché par les grandes enseignes. Le raccourci que constitue l'édition parallèle apparaît aux yeux des éditeurs les plus intégrés à l'institution comme un passe-droit accordé à soi ou à autrui. Cet abus de pouvoir profane non seulement le mythe de la « sélection » à l'aveugle, mais s'accapare aussi une partie des recettes du monde de l'édition. Le fait que certains de ses protagonistes vivent dans l'ombre est donc moins le fruit d'un impératif de discrétion qu'une discrétion imposée par l'institution : la critique et les lieux de sociabilité établis ne s'y attardent pas, pour des raisons de suspicion ou de compatibilité quand les formes de l'édition parallèle ne leur inspirent rien de légitime. Ces jugements négatifs changent du tout au tout à partir du moment où la production parallèle, rééditée au sein de l'institution par exemple, se voit promue au rang de production acceptable.

L'autopublication

Par l'effet de masse qui a accompagné son surgissement tardif – son essor a été favorisé par le développement du web social –, l'autopublication est le seul mode d'édition parallèle que l'institution prenne un tant soit peu au sérieux. Le discours des plateformes d'autopublication tranche pourtant peu avec celui de leurs prédécesseurs : comparé à la formule « Tous écrivains avec France Loisirs⁸⁰⁸ » repérée par Claude Poliak en guise d'accroche à un concours de nouvelles, il paraît seulement réincarner la démagogie appliquée au statut d'écrivain. Mais la gratuité quasi systématique de l'opération pour l'auteur, associée au nombre et à l'effet de réseau qui s'ensuit, brouille les frontières avec l'institution éditoriale.

La question de la plus-value institutionnelle se pose d'autant plus qu'en dehors des cas où la production est offerte aux lecteurs (Wattpad, Medium), le monde de l'autopublication reposant sur la vente d'ouvrages numériques ou imprimés (Lulu, Amazon, Smashwords) défie l'institution en concédant des droits bien plus attractifs aux auteurs. Mais son économie entraîne dans le même temps des ruptures conventionnelles sur le plan de la ligne éditoriale : de telles plateformes passent pour cultiver le bon grain et l'ivraie sans discernement. Malgré cela, malgré le

entre l'édition à compte d'auteur et l'autopublication. Mais le *crowdfunding* peut aussi servir de tremplin à des projets conduits en roue libre, dans la plus pure tradition de l'autoédition, sans compter le fait que des éditeurs établis, reconnus au sein de l'institution éditoriale, s'y adonnent parfois.

⁸⁰⁸ Claude Poliak, « Écritures populaires. Note de recherche », *art. cit.*, p. 168.

peu d'élus, l'appât du gain reste une arme de choix de ses promoteurs en vue d'attiser le rejet de l'institution officielle. Celle-ci y est décrite comme un espace inique et ce n'est pas un hasard si les auteurs publiant sur ces plateformes mettent en avant leur grande liberté : libres de publier loin des compromissions éditoriales, de publier sans l'aval de professionnel sûrs de leur coup, de publier dans les genres (*fan fiction*, *young adult*, roman érotique, poésie, nouvelles et autres formes brèves) insuffisamment valorisés par l'institution au vu du nombre de leurs praticiens. Mais cette indépendance a un prix : quelle que soit la vivacité des discours de ce monde, ses auteurs se verront refuser l'accès aux instances de légitimation de l'institution, à commencer par la presse et les prix.

L'ambition contre-institutionnelle, vitale, de ce monde tient incontestablement en retour à la création d'instances critiques alternatives à l'image d'Indie Reader, de réseaux sociaux de lecteurs ou de blogs littéraires, portées par les auteurs et les animateurs de ces mondes. De tous les mondes d'édition situés en dehors de l'institution, l'autopublication est peut-être la plus empreinte du rapport au collectif que Patrice Flichy prête à l'amateur (« inscrit le plus souvent dans des collectifs qui lui permettent d'obtenir avis, conseils et expertises, de confronter des jugements, de débattre et, parfois, de trouver un public⁸⁰⁹ »), auquel Internet donne un nouveau souffle en offrant de rejoindre de « communautés virtuelles⁸¹⁰ ».

L'édition à compte d'auteur

Si l'autopublication a posé un problème extérieur de contexte à l'institution éditoriale, elle a surtout menacé l'édition à compte d'auteur d'obsolescence. D'où la nécessité de se démarquer et d'explicitier sa raison d'être. On en trouve l'illustration dans les avertissements de la Fondation littéraire Fleur de Lys, structure québécoise ayant la particularité – sans grand effet pour l'auteur, semble-t-il – d'être animée par des bénévoles : choisir la Fleur de Lys, ce serait favoriser le patrimoine québécois plutôt que les actionnaires américains de Lulu.com ; ce serait aussi, calculs savants à l'appui comme souvent chez ce type d'éditeur, « une édition complète à un coût moindre [...] compte tenu de [...] services gratuits inclus⁸¹¹ ».

La ligne de défense du compte d'auteur repose généralement sur une alternance d'arguments moraux et financiers, sur fond de comparaison avec la *grande édition*⁸¹². De même, en vertu de la plasticité des notions bien connue en

⁸⁰⁹ Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2011, p. 11.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ Site web de la Fondation littéraire Fleur de Lys

⁸¹² « Il en va tout autrement à la Fondation littéraire Fleur de Lys qui, comme toute maison d'édition digne de ce nom, s'est donnée des standards à respecter rigoureusement pour s'assurer que sa marque

théorie de l'argumentation⁸¹³, certaines structures s'évertuent à tenir l'appellation « compte d'auteur » à distance en arguant de différences pointues et rarement convaincantes. Cette distinction correspond dans le monde anglo-saxon au couple *vanity* et *subsidy publisher* (le premier publiant à peu près tout, d'où l'organisation régulière de concours visant à capter la clientèle ; le second revendiquant une politique de sélection sur fond de rhétorique du partenariat). Dans un cas comme dans l'autre, les auteurs se trouvent sanctionnés par l'absence en librairie : faute de distribution réelle, les exemplaires disponibles à la vente, placés en dépôt, dépendront au mieux de la force de conviction de l'auteur auprès des libraires de sa région.

Si nous n'avons pas fait relever l'édition à compte d'auteur de l'édition sauvage, c'est qu'elle se garde bien d'enfreindre les conventions juridiques associées à l'institution. Ses structures où l'on retrouve essentiellement des canons génériques (dans l'ordre : poésie, roman, essais, récit non fictif, contes et nouvelles, théâtre⁸¹⁴) profitent des « lacunes de la loi⁸¹⁵ » comme le résume Jacques Breton, au grand dam des associations d'auteurs. Parmi celles-ci, le CALCRE (Comité des auteurs en lutte contre le racket de l'édition) qui, fondé en 1979, a lutté contre un secteur dominé après P. J. Oswald, à la fin du XX^e siècle, par La Pensée universelle et les éditions

de commerce soit associée à la fois à une qualité littéraire respectable et à un produit fini à la hauteur des attentes des lecteurs. Ce n'est pas par hasard que la Fondation littéraire Fleur de Lys compte plusieurs auteurs récipiendaires de prix littéraires et plusieurs membres de l'Union des Écrivaines et des Écrivains Québécois parmi ses auteurs. La Fondation littéraire Fleur de Lys a su associer ses livres à une marque de qualité qui ne cesse de gagner en reconnaissance au fil des ans. Notre comité de lecture et notre éditeur veillent au grain. Bref, une œuvre acceptée par la Fondation littéraire Fleur de Lys, est une œuvre choisie digne de faire partie de notre patrimoine littéraire et qui mérite ainsi une édition de qualité supérieure. » Citation extraite de « Comparaison de la Fondation littéraire Fleur de Lys avec l'entreprise américaine Lulu.com » sur l'un des sites web au nom évocateur de la maison : manuscritdepot.com. Si la réception des manuscrits est un incontournable (largement illusoire et rhétorique) de l'institution éditoriale, peu de maisons officielles se montrent si obnubilées par la captation de texte, qui est un trait de l'autopublication et de l'édition à compte d'auteur. À l'inverse, c'est ainsi qu'une editrice comme Viviane Hamy pouvait se permettre d'afficher sur son site web, dès le début de l'année 2016, que plus aucun manuscrit ne serait accepté jusqu'à l'été.

⁸¹³ Voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, pp. 185-190.

⁸¹⁴ D'après l'analyse du catalogue de la Pensée universelle (1981) de Philippe Lejeune. L'auteur brosse un portrait *in situ* qui ne manque pas de sel : « Quand je suis arrivé à la PU, rue Charlemagne, entrepôt plutôt que librairie, j'ai eu l'impression de pénétrer dans l'Hospice des Livres Trouvés, dans un orphelinat. Les orphelins gris attendaient dans leurs casiers, regardaient anxieusement pour savoir qui j'adopterais. J'avais mauvaise conscience. Ils étaient de faux livres, mais j'étais un faux lecteur venu pour réaliser un échantillonnage de livres que je lirais "au second degré". Aussi ai-je eu scrupule plus tard à écrire aux auteurs, à leur faire croire, pour qu'ils répondent à mes questions, qu'ils avaient trouvé *un* vrai lecteur » (« L'autobiographie à compte d'auteur », dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, « Poétique », pp. 294 et 297).

⁸¹⁵ Jacques Breton, *Le Livre français contemporain. Manuel de bibliologie*, t. I, Malakoff, Solin, 1988, pp. 156-174.

Saint-Germain-des-Prés. L'édition à compte d'auteur contribue pourtant à alimenter la déception des auteurs vis-à-vis de l'institution éditoriale dans son ensemble : une contribution majeure du Calcre, *Le Racket de l'édition*, portait ainsi ce seul titre en page de couverture avant de sous-titrer en page de titre « Le compte d'auteur en poésie⁸¹⁶ ». Le manque de précision involontaire dans le cas présent matérialise bien l'amalgame rampant dans le chef des auteurs qui ont tôt fait de condamner le système éditorial dans son ensemble. Il n'est pas étonnant de constater à cet égard que les auteurs déçus par l'édition à compte d'auteur – et souvent, du même coup, par l'édition traditionnelle – verront dans l'autopublication et l'autoédition une planche de salut. Il convient toutefois de ne pas faire de l'édition à compte d'auteur le lieu par essence du ratage ou de l'escroquerie. L'histoire montre en effet qu'elle a pu offrir dans l'imaginaire d'auteurs, comme le jeune Pierre Louÿs âgé de dix-neuf ans, la possibilité d'un rejet artiste de l'édition commerciale sans avoir à assumer la lourdeur technique de l'autoédition. Mais le refus de traiter avec un éditeur est tel que c'est vers un imprimeur que l'auteur envisage de se tourner :

Les *Symphonies* ne seront pas vendues. Je ne m'adresserai pas à un éditeur, qui ferait sur elles de l'odieuse réclame, et qui en souillerait la première page avec son nom indifférent. Je les ferai imprimer à mes frais, in-8°, sur papier de luxe, en grands caractères elzéviens penchés, et le tirage sera de cent exemplaires. Au frontispice, une eau-forte de Besnard, cela, c'est absolument décidé. Le titre sera, en majuscules rouges [...] puis plus rien, la page blanche, pas un nom, pas une date. Peut-être, à la dernière page, cette signature : Chrysis. Les dix premiers exemplaires seront tirés sur Japon. Je donnerai le premier à Georges [Georges Louis, frère aîné], le second à Gide, le troisième à Besnard pour son eau-forte, et le dixième à moi. Les autres seront conservés pour les amis futurs. Pas un exemplaire ne sera mis dans le commerce ; pas un surtout ne sera envoyé aux critiques. [...] En les faisant imprimer secrètement, j'ôte à mes Symphonies la plus petite souillure de réclame : même celle des bulletins bibliographiques hebdomadaires, même celle de l'insertion au catalogue du libraire. [...] Très probablement je changerai de pseudonyme à chaque ouvrage pour dérouter encore plus ce vulgaire profane pour qui j'ai de la pitié comme homme, de la pitié religieuse, mais du mépris comme poète, du mépris souverain. [...] Je veux rester célèbre au milieu d'un petit groupe d'amis ; je veux être aimé de vingt personnes, et encore est-ce beaucoup.⁸¹⁷

⁸¹⁶ Collectif, *Le Racket de l'Édition. Le compte d'auteur en poésie*, deuxième édition, Le Crayon Noir – Le Castor Astral, 20-21, 1978.

⁸¹⁷ Claire Lesage, « Des avant-gardes en travail », *Revue des sciences humaines*, 219, 1990, p. 89.

L'autoédition

Entre amertume et autodétermination, l'autoédition au sens strict engendre quand elle est subie des discours paradoxaux. Ainsi, la liberté proclamée de l'auteur ne s'émancipe jamais tout à fait des circonstances qui l'ont rendue possible : un rejet douloureux de la part de l'institution éditoriale. Le sentiment d'injustice et la possible aversion qui en découlent servent de moteur à un projet dont la mise en œuvre, techniquement difficile, aura quelquefois valeur de revanche. Cette démonstration par la pratique explique la revendication d'une adhésion aux conventions du secteur, bien que le critère du « compte d'éditeur » ne soit pas rempli : « Un peu de sérieux, un peu de cohérence, peut-on lire sur le site de Stéphane Ternoise : l'autoédition exige une démarche professionnelle, et le respect d'un minimum juridique... Auteur-éditeur depuis 1991, l'auteur de ces livres vous apporte son savoir et une réelle expérience... Il a choisi de consacrer sa vie à la littérature...⁸¹⁸ » En marge de ces justifications professionnelles, les auteurs n'hésitent pas à inscrire leur démarche dans un dispositif à caractère autobiographique. Le même auteur-éditeur, sous le nom de Jean-Luc Petit, la place ainsi sous le signe de la prédestination : « Naître Jean-Luc Petit... Devenir écrivain malgré les mauvaises cartes en main... Changer de nom, de région, et même obtenir une nationalité africaine. Savoir refuser le sous-destin assigné. »

Afin de proposer des livres pouvant rivaliser avec la production courante, l'auteur-éditeur doit acquérir et mettre en pratique – en plus d'écrire voire d'exercer une tout autre profession – un grand nombre de compétences éditoriales allant de la mise en page à la distribution. Son pendant dans le domaine numérique n'est pas en reste avec l'assimilation et le développement de compétences qui pourront rivaliser avec celles des éditeurs en place⁸¹⁹. La pratique de l'autoédition ne se confond donc ni avec le fanzinat ni avec le livre d'artiste qui ne recherchent pas autant la

⁸¹⁸ Le même Stéphane Ternoise tient aussi, sur son site *auto-edition.com*, à établir une distance entre sa pratique et l'édition à compte d'auteur : « Naturellement, l'auto-édition ce n'est pas du compte d'auteur ! En 2012 pourtant, Arnaud Nourry déclara "*l'auto-édition a toujours existé : ça s'appelle l'édition à compte d'auteur.*" Réponse officielle de Stéphane Ternoise : *l'auto-édition ce n'est pas du compte d'auteur, cher monsieur Arnaud Nourry, PDG Hachette Livre.* »

⁸¹⁹ Le cas de Thierry Crouzet est intéressant. Cet auteur connu pour expérimenter de nombreux modes d'édition (de l'autoédition à Fayard en passant par Wattpad) et partager ses réflexions avec ses lecteurs, regrette quant à lui, dans « Pourquoi j'arrête avec *publie.net* : fin d'expérimentation » (*tcrouzet.com*), qu'un éditeur tel que *Publie.net* ne sache pas profiter suffisamment des potentialités du numérique : « Comme je n'ai pas rejoint *publie.net* pour gagner de l'argent, mais pour expérimenter une autre façon d'éditer, je ne leur en veux pas pour leurs méventes. En revanche, ça coince quand "leur autre façon d'éditer" ressemble de plus en plus à celle des autres éditeurs. Là, je ne m'y reconnais plus. Quand chez *publie.net* ils cherchent à se coller l'étiquette "vrai éditeur", ils m'emmerdent, parce que rien dans leurs résultats ne justifie leurs prétentions. Les amis, vous n'avez pas fait vos preuves. »

concordance et développent des produits spécifiques, quitte à ce qu'ils servent dans le cas du premier de rampe de lancement. Comme l'explique l'auteur-éditeur Wandrille, « pour devenir éditeur, beaucoup choisissent aussi d'apprendre sur le tas, en passant par le fanzinat, puis, avec la montée en gamme de leur production, en se professionnalisant⁸²⁰ ».

Face à des exigences de cet ordre, l'autoédition reste une pratique solitaire, que compensent des interactions ponctuelles entre ses représentants sur le mode du conseil et de l'entraide, allant du forum et de l'autoédition de guides pour le novice – rédigés par les auteurs qui se posent en leaders du secteur – à des associations. Mais elles reposent alors sur des principes distincts de ceux du CALCRE ou d'une structure plus récente comme CoCyclics : alors que la première visait à défendre les intérêts d'auteurs lésés par l'édition à compte d'auteur, alors que la seconde, en tant que « tremplin de l'imaginaire », veut à la fois orienter les auteurs et optimiser leurs chances dans l'édition par un travail de finalisation de leur manuscrit⁸²¹, une structure telle que l'AAA (Association des Auteurs auto-édités) fondée en 1975 par Abel Clarté entendait valoriser l'autoédition en luttant contre les représentations qui lui sont associées⁸²². L'autoédition est dans ce cas une fin en soi.

Modes d'action de l'édition parallèle

L'édition parallèle est régie par des modes d'action qui visent avant tout la contre-institution : face à l'absence de perspectives au sein de l'institution éditoriale, l'édition parallèle élabore ses propres circuits de diffusion et ses propres instances de légitimation. Une analyse plus précise des différents segments de l'édition parallèle permet toutefois de nuancer les choses. L'édition à compte d'auteur conteste

⁸²⁰ Wandrille, « Le bonheur de s'éditer soi-même... », dans Éric Dacheux et Sandrine Le Pontois (dir.), *La BD, un miroir du lien social*, Paris, L'Harmattan, « Collection Communication et civilisation », 2012, p. 115. Bien qu'il utilise des arguments du même ordre que ceux cités précédemment (« Pourquoi chercher un éditeur quand il suffit de s'éditer soi-même ? C'est vrai finalement, pourquoi perdre un temps précieux à convaincre un pékin en costard, quand on est soi-même convaincu de son talent ? »), Wandrille Leroy est incontestablement de ceux qui porté plus loin encore la professionnalisation : les éditions Warum, fondée en 2004 avec Benoît Preteseille, sont bien plus que de l'autoédition au sens strict : il s'agit, comme souvent en bande dessinée, d'un label éditorial et collectif non limité au groupe.

⁸²¹ Les membres du projet CoCyclics échangent sur un forum (tremplinsdelimaginaire.com) dans les domaines de la science-fiction, de la fantasy et du fantastique. L'association qui abrite le projet, les Tremplins de l'Imaginaire, organise également des rencontres avec des auteurs de métier, offre des conseils aux auteurs et tient un annuaire des éditeurs.

⁸²² Voir Anne-Marie Delorme, *L'Association des auteurs auto-édités : douze ans d'auto-édition*, Mémoire de fin d'études en vue de l'obtention du diplôme supérieur de bibliothécaire, sous la direction de Jacques Breton, Villeurbanne, Enssib, 1987.

le système sans proposer de solution alternative et durable, ce qui tend à la rapprocher de l'édition pirate : son moteur premier étant la rentabilité immédiate, par la captation du plus grand nombre d'auteurs, il n'y a aucun projet social et professionnel à la clé, car ce serait une dépense inutile. L'autopublication, que l'on distingue de l'autoédition en la faisant porter sur des plateformes numériques d'aide à l'édition, repose sur un modèle différent qui la fait verser – comme l'édition clandestine organisée, le fanzinat et le réseau des infokiosques – dans la contre-institution. Les entreprises concernées tirent en effet leurs revenus de la durée. Il leur faut donc inventer un monde pour établir des hiérarchies entre auteurs (organisation de prix, classement des meilleures ventes), pour aménager des lieux de critique spécifique ou pour « parfaire l'illusion ». Un dernier mode d'action plus individualiste est représenté quant à lui par l'autoédition, laquelle pose un problème de terminologie : nous avons déjà rencontré des pratiques fondées sur l'autoédition dans le registre sauvage et en rencontrerons dans l'édition hybride et proscrite, sans compter les cas d'autoédition au sein de l'institution éditoriale. Mais là où le fait de s'éditer est mis au service d'un projet original dans le cas du fanzine ou du livre d'artiste, l'autoédition vise à reproduire les formats de l'institution.

Contrairement à l'édition sauvage et hybride, le *parallélisme* entre ces mondes et l'institution éditoriale tient avant tout à la volonté de « faire livre ». À ce titre, l'édition parallèle n'est pas un haut-lieu d'inventivité formelle de l'objet. L'une des causes de cette standardisation est la grande homogénéité des formats et finitions proposés par les sociétés d'édition à compte d'auteur et d'autopublication : l'objectif n'est pas de favoriser la rupture mais de travailler avec des produits optimisés en termes de coûts. Une autre cause est à chercher du côté des désirs à combler chez la plupart des auteurs attirés par ce type d'édition : autopublication, édition à compte d'auteur et autoédition nous ramènent effectivement aux *loisirs créatifs* où nous avons provisoirement laissé les auteurs refusés par l'édition traditionnelle.

Ces trois mondes sont considérés par de nombreux observateurs comme une porte de sortie commode, mais trompeuse et vouée à l'échec. Il convient toutefois de nuancer ce point de vue sous peine de reproduire abruptement le discours dominant de l'institution éditoriale. Lorsque Claude Poliak parle « d'univers de consolation » ou de « simili-champ »⁸²³, la démarche rend compte efficacement du monde clos et hiérarchisé dans lequel évoluent faute de mieux bien des auteurs concernés. Mais le fait de porter toute l'attention sur les faux-semblants ne doit pas faire oublier les auteurs qui choisissent plus ou moins volontairement cette voie en

⁸²³ Claude Poliak, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Éditions Economica, « Études Sociologiques », 2006. Voir aussi Valérie Stiénon, « Des “univers de consolation”. Note sur la sociologie des écrivains amateurs », *CONTEXTES*, 2008.

réaction à des failles de l'institution éditoriale⁸²⁴. Et l'on doit bien garder à l'esprit que publier de façon parallèle vaut parfois mieux qu'évoluer au sein de l'édition proscrite. Alors que les « écrivains d'intention⁸²⁵ » (ou « scripteurs ordinaires⁸²⁶ ») n'ont jamais franchi le cap de la publication, il y a donc au moins deux types d'auteurs – et toutes les nuances qui les séparent – au sein de l'édition parallèle : *purs amateurs* d'un côté et *auteurs d'aspiration* de l'autre, les seconds étant guidés par un modèle lettré et visant des structures prestigieuses⁸²⁷. Une telle opposition se retrouve en des termes quasi semblables du côté de l'autoédition, sans compter le fait que des auteurs publiés au sein de l'institution réserveront une part de leur production à ces modes d'édition.

4.3. L'édition hybride

Alors que l'édition parallèle a les yeux rivés sur l'institution éditoriale, l'édition hybride⁸²⁸ en est exclue pour véhiculer des conventions issues d'autres institutions que l'institution éditoriale. Au rang de ces institutions figurent premier lieu celle des arts plastiques, qui se trouvent avoir fondé en leur sein ou inspiré chez des auteurs

⁸²⁴ Comme l'explique Christophe Gérardon : « Quand j'ai été édité au Canada, il s'est passé 6 mois entre le mot « Fin » et l'apparition du livre en librairie. Et tout s'est vendu en quelques jours. Je n'ai rien de mal à dire sur mes éditeurs québécois, ils ont vraiment été parfaits, et c'était très agréable de bosser avec eux. Mais 6 mois, c'est une période tellement longue ; quand j'écris une nouvelle – ou plutôt 4 nouvelles (pour en faire un recueil) –, il est disponible en papier dans la journée. Et je peux le corriger en direct. Et le tirage est infini. » Témoignage récolté le 15 avril 2016.

⁸²⁵ Voir Bernard Pudal, « La lecture au fond des bois d'un neveu de Zarathoustra. Un garde forestier lecteur de passion, écrivain d'intention », dans Gérard Mauger, Claude Poliak et Bernard Pudal, *Histoires de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999, pp. 59-78.

⁸²⁶ Claude Poliak, « Écritures populaires. Note de recherche », *Politix*, 6/24, 1993, pp. 168-189.

⁸²⁷ Boris Gobille, « Être écrivain en mai-68. Quelques cas d'écrivains d'aspiration », *Sociétés & Représentations*, 11, 2001, pp. 455-478. Les positions intermédiaires entre ce que nous appelons ici *purs amateurs* (que l'on aurait pu distinguer des *amateurs purs*) et *auteurs d'aspiration* mériteraient une typologie à elles seules, dans laquelle nous ne nous engouffrerons pas. Des critères et variables bien utiles peuvent être trouvés dans les travaux de Géraldine Bois consacrés aux niveaux de croyance et de compétence des auteurs situés à la lisière de l'institution (« Des degrés et des formes d'investissement. La notion d'*illusio* confrontée au cas des écrivains très peu reconnus », *CONTEXTES*, 9, 2011).

⁸²⁸ Dans un état antérieur de nos recherches, nous avions réservé à cet ensemble le nom d'édition *sécante*, adaptation au contexte qui est le nôtre du concept d'acteur *marginal-sécant* développé par Michel Crozier et Erhard Friedberg. Les auteurs désignent sous ce terme « un acteur qui est partie prenante dans plusieurs systèmes d'action en relation les uns avec les autres et qui peut, de ce fait, jouer le rôle indispensable d'interprète entre des logiques d'actions différentes, voire contradictoires » (*L'acteur et le système*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1977, p. 86). Si ce choix entraînait en opposition salutaire avec le monde de l'édition *parallèle*, nous lui préférons aujourd'hui la notion plus parlante d'hybridité, qui a en outre le mérite de pointer vers la fusion plutôt que les allers-retours de l'interprète : les livres de l'édition hybride sont à la croisée de plusieurs mondes.

et éditeurs des formats particuliers de livres échappant dans de nombreux cas à la définition la plus reçue *du* livre dans l'édition.

Si la violation observée du côté de l'édition parallèle a trait à l'ordre économique, les écarts de l'édition hybride déplacent la rupture dans le registre commercial. Ses représentants appréhendent l'objet-livre selon des modalités qui trouvent à grand-peine leur place dans le périmètre de l'institution. Vu la nature de ces modalités, l'édition hybride jouit d'une meilleure réputation que d'autres auprès des gardiens du temple éditorial. Sur le plan matériel et intellectuel en effet, l'altérité est singulièrement plus marquée que dans les mondes de l'édition parallèle où les supports imprimés et numériques épousent les contours de la référence livresque. Il serait par conséquent totalement inapproprié de dire que l'édition hybride cherche à mimer les formats de l'institution éditoriale, de même que ses auteurs ambitionnent d'y concurrencer les auteurs à succès. C'est généralement en toute connaissance de cause que les participants aux mondes de l'édition hybride abordent la production et la diffusion de leurs œuvres. L'exclusion des membres de l'édition hybride passera donc plus volontiers pour une fatalité liée à un positionnement : une incompatibilité à mettre moins sur le compte d'un échec que d'une expérimentation positive interrogeant les limites du système éditorial.

L'édition artiste

La particularité du livre d'artiste est d'être conçu par des acteurs impliqués en partie seulement dans le monde du livre. Il demeure en équilibre instable, entre deux mondes, ce que résumait fort bien la question de Michel Butor : « Est-ce qu'on va donner ça au Musée ou à la Bibliothèque⁸²⁹ ? » Les deux, semble-t-il, mais la réponse aurait été moins prompte à devoir considérer le secteur de la librairie. Un bon indice de l'extériorité du livre d'artiste est en effet le peu de points de vente à proposer des livres d'artiste, alors que la diffusion constitue précisément l'un de ses socles théoriques : cette forme de livre finement analysée par Anne Moeglin-Delcroix et Leszek Brogowski⁸³⁰ pour ce qui est du monde francophone, constituée en paradigme dans les années 1960 avec les travaux d'Edward Ruscha, Daniel Spoerri, Dieter Roth et Ben (Benjamin Vautier), est née de la volonté d'en découdre avec l'unicité de l'œuvre d'art, dans une perspective démocratique contraire au modèle commercial du livre de bibliophilie. De la feuille pliée au livre cartonné en passant

⁸²⁹ Cité dans Pierre-Jean Foulon (*et al.*), *D'un livre l'autre. Une exposition du Musée royal de Mariemont* (12 décembre 1986 – 1^{er} mars 1987), Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1986, p. 9.

⁸³⁰ Voir, entre autres, Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Paris – Marseille, Bibliothèque Nationale de France – Le Mot et le reste, 2012 et *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006 ; Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010.

par la carte postale, le livre d'artiste ne réclame pas l'usage de matériaux nobles et vise davantage à mettre le support-livre au service d'un projet intellectuel que de sertir un projet dans un contenant luxueux. Comme le résume Leszek Brogowski, le livre d'artiste est l'antithèse du livre de bibliophilie⁸³¹.

L'édition artiste ne pourrait pas être suspectée de contourner les conventions juridiques, économiques ou éditoriales de l'édition par principe : le livre d'artiste n'est pas nativement souterrain, ne va s'écarter du compte d'éditeur que par la force des choses (le geste) et poursuit en principe une exigence de rigueur. Le fait que l'auteur s'investisse – avec ou sans éditeur – dans la conception matérielle est lié à une fusion du fond et de la forme comme l'explique l'artiste et éditeur Ulises Carrión : « Dans le nouvel art, écrire un texte n'est que le premier maillon de la chaîne qui relie l'écrivain au lecteur. [...] Dans l'art ancien, l'écrivain écrit des textes. Dans le nouvel art, l'écrivain fait des livres⁸³². » Un tel discours semble plus positif que le discours de l'autoédition au sens strict, car le projet global du livre d'artiste porte moins sur le statut d'écrivain que sur une refondation des pratiques associées au médium. Le livre d'artiste ne pourrait d'ailleurs être confondu, selon Anne Moeglin-Delcroix, avec l'édition de poésie abstraite (qu'elle soit graphique, typographique, visuelle, concrète ou relève du spatialisme) en ce sens que l'artiste n'investit pas seulement la « page » mais bien le « livre » dans son ensemble⁸³³. Et il est tout aussi vrai que le développement du livre d'artiste investit des formes de plus en plus situées au carrefour de l'édition traditionnelle et de l'édition numérique, au carrefour du livre et du jeu, comme a pu en témoigner brillamment le travail du studio Volumique basé à Malakoff.

L'édition de livre-objet

Ancrée elle aussi dans les mondes de l'art, la pratique du livre-objet est tenue à distance par les plus fervents défenseurs du type précédent. Sa pierre angulaire, il faut l'admettre, tranche radicalement avec la démocratisation de l'accès promue, fût-ce de manière illusoire, par le biais du livre d'artiste. La reproductibilité est assimilée dans le monde du livre-objet à une perte de valeur que suggère par exemple le titre paratactique de cet ouvrage d'Annie Schneider : *Le Livre, objet d'art, objet rare* (Paris, La Martinière, 2008). Il en ressort que le livre-objet, prenant un relief singulier à l'heure de l'édition numérique, est inadapté aux règles commerciales de l'institution

⁸³¹ Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de La Transparence, 2010, p. 123.

⁸³² Ulises Carrión, « Le nouvel art de faire des livres », dans *Quant aux livres / On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997, p. 33, cité par Leszek Brogowski, *op. cit.*, p. 315.

⁸³³ Anne Moeglin-Delcroix, « Poètes ou artistes ? », dans *Esthétique du livre d'artiste*, *op. cit.*, pp. 61-96.

éditoriale, étant donné que sa mention dans des bases de données professionnelles serait contre-productive : un tel livre n'a pratiquement aucune chance d'être commandé en librairie et se trouve, pour ainsi dire, là où il se trouve, circulant plus naturellement chez les antiquaires et les sociétés de vente aux enchères pour les plus recherchés d'entre eux. Mais nous ne rangerons sous l'étiquette de livre-objet que des livres qui pourront effectivement être lus, même rapidement, à la différence d'une sculpture dont la principale qualité serait de représenter un livre.

Le livre-objet a connu un regain d'intérêt grâce aux efforts de définition et de production déployés en 2002 par Daniel Leuwers autour du *livre pauvre*⁸³⁴, concept ambivalent s'il en est. Ce concept tire son ambiguïté de la spéculation qui entoure souvent les produits réalisés en un petit nombre d'exemplaires. Selon leur instigateur, la pauvreté tient ici, en premier lieu, à la simplicité de l'exécution et des matériaux utilisés. Il s'agit au fond d'une nouvelle incarnation du *livre de dialogue* dans sa veine « réelle⁸³⁵ », mettant face à face un poète et un plasticien, mais en s'interdisant tout acte de reproduction secondaire. Ainsi, les projets réalisés sont toujours le produit de la main. Mais la pauvreté semble découler aussi du mode de conservation de ces œuvres qui ont dépassé les deux mille projets : des quatre à six exemplaires réalisés à chaque fois, deux à quatre sont destinés aux artistes, un à Daniel Leuwers et un autre aux collections du Prieuré de Saint-Cosme (demeure de Ronsard, en Touraine) qui organise régulièrement des expositions. Il semble toutefois que le livre-objet n'ait pu échapper à l'appétit des collectionneurs.

L'édition en contexte

De toutes les catégories envisagées, l'édition en contexte est celle qui nous éloigne le plus du livre traditionnel. C'est en revanche un des champs d'action où la dimension créative est la plus forte, en ce y compris dans des registres que l'on pourrait qualifier de poétiques ou littéraires. L'édition en contexte reste liée aux mondes de l'édition grâce à des relations d'inclusion ou d'analogie : il subsiste toujours en effet, dans les réalisations de ce genre, des liens ou des traits en prise directe avec la production éditoriale. Lorsque la poète Laura Vasquez, de Marseille, se filme prononçant un mot par jour, pour aboutir à un « poème du mois » après juxtaposition de tous les rushes, la vidéo n'est certes pas un livre, mais s'inscrit partiellement

⁸³⁴ Deux catalogues dirigés par Daniel Leuwers ont été publiés aux éditions Gallimard : *Richesses du livre pauvre* (2008) et *Les très riches heures du livre pauvre* (2010), exploitant tous deux la figure de l'oxymore.

⁸³⁵ Serge Chamchinov distingue trois types de livres de dialogue : le dialogue virtuel (entre un artiste et un auteur contemporain ou passé qui ne participe pas à la réalisation du livre), le dialogue réel (co-création de l'œuvre) et l'auto-dialogue (l'artiste et l'auteur sont une seule et même personne). Voir « Le Livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 59-76.

dans le monde du livre que l'auteur fréquente par ailleurs assidûment – à travers des lectures et des ateliers d'écriture par exemple⁸³⁶. Le fait de savoir si les poèmes du mois de Laura Vasquez, de même que les performances de Vincent Tholomé ou d'Antoine Boute relèvent principalement de l'art vidéo, numérique ou contemporain, du spectacle vivant ou de l'édition importe peu : l'objectif n'est pas de se prononcer en faveur de telle appartenance, mais de constater la multipositionnalité ou, comme le fait valoir Yan St-Onge, la « suture sémiotique⁸³⁷ » de la poésie-performance.

Mais la poésie-performance en live ou enregistrée n'est qu'une des modalités à envisager. L'édition en contexte vaut autant par le contexte éditorial auquel se réfèrent ses acteurs, que par le contexte hors norme – plus exactement, hors livre – de production et de consommation des œuvres, lequel ne se réduit nullement à la scène. De nombreuses réalisations prennent ainsi le relais des graffitis et activités scripturaires mentionnées par Jacques Dubois (*cf. supra*) et se déploient en ligne, dans des sphères aussi variées que le blog expérimental ou la twittérature. Sont également concernées les pratiques qui mobiliseront explicitement des lieux de la production éditoriale sur le mode de l'évocation ou du détournement. Ainsi des pastiches de couverture de Clémentine Mélois publiés en première approche sur les réseaux sociaux⁸³⁸, ou des « poèmes-titres » de Laurent d'Ursel – quoique frôlant dangereusement la catégorie du livre-objet. Plus largement encore, au sens propre, on serait tenté de voir dans le *Livre gigantesque*, installation réalisée par Zinc édition en 2010 à la Médiathèque de Troyes, l'avatar le plus inclusif qui puisse être d'une réappropriation des propriétés du livre. Il est certain qu'en l'absence d'intérêt de la part de l'institution, soit dans la majorité des cas, la question de la frontière entre loisirs créatifs et pratiques marginales d'édition se pose. Le passage de l'un à l'autre n'est pas aussi clair qu'en régime d'édition à compte d'auteur ou d'alimentation d'un

⁸³⁶ Tout dans la production de Laura Vasquez renvoie à la poésie, dans la plus pure indistinction des supports : « Je m'appelle Laura Vasquez, je fais de la poésie, je vais écrire un poème, je vais le lire, je vais dire un poème sans le lire, je vais le filmer, je vais dire un poème pour l'enregistrer, je vais dire un poème dans ma tête, dans mon sommeil, dans la douche, je vais l'écrire, ensuite quelqu'un viendra pour le lire, il verra bien que c'est de la poésie, tout de suite il le saura. »

⁸³⁷ Yan ST-ONGE, « *Chambres* de Sébastien Dulude : la poésie-performance et le livre », *Cygne noir* [en ligne], 2, 2014 : « le concept de suture sémiotique suppose que la poésie-performance implique une fusion de deux formes d'art dans une nouvelle forme hybride, sans que celles-ci ne perdent totalement leurs spécificités respectives ». Ce concept est emprunté à Herman Parret, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2005.

⁸³⁸ Les premiers détournements de Clémentine Mélois ont ensuite été publiés chez Grasset, en 2014, avec une préface de Jacques Roubaud.

infokiosque. Dans ce cas comme dans d'autres, c'est toutefois la prise en considération des hiérarchies établies par les acteurs eux-mêmes de ces mondes qui permettra d'y apporter une réponse adéquate.

Modes d'action de l'édition hybride

Les mondes de l'édition hybride, on l'a dit, comptent sans doute parmi les formes d'édition hors édition les plus reconnues par l'institution. Cette relative bienveillance ne suffit toutefois pas à sortir l'édition hybride d'un isolement commercial qui repose, en grande partie, sur un malentendu. À se situer à l'intersection de plusieurs mondes, la production hybride ne mobilise finalement que très peu les instances et médiateurs officiels qui oscilleront entre deux attitudes : tantôt un sentiment d'inaptitude à manipuler ces formes mixtes, tantôt la conviction que ces formes relèvent en priorité d'autres mondes, à charge pour eux de s'en préoccuper avec la légitimité qui est la leur.

L'investissement des acteurs de l'édition hybride à l'égard du livre, qui agit comme un appel, en font parmi les catégories analysées jusqu'à présent celle qui est la plus orientée vers un mode d'action institutionnel. Quand elle ne cherche pas à faire entrer le monde de l'art dans le monde du livre, l'édition hybride s'adresse aux instances de légitimation de l'institution éditoriale auprès desquelles elle trouve une reconnaissance : son rapport à l'objet renvoie en effet à des valeurs d'excellence de l'objet-livre que l'industrialisation de la production et la standardisation des formats ne permettent généralement plus d'offrir. Elle apparaît ainsi comme un des témoins les plus fidèle du geste éditorial au sens le plus artisanal du terme. À l'inverse, ses réalisations les plus expérimentales, pour tout ce qui touche à l'édition en contexte, en font un des vecteurs de l'innovation éditoriale qui en font, là aussi, un espace de création apprécié : non seulement elle célèbre le livre sous toutes ses formes, mais elle permet également de souligner que le livre peut être conçu comme un objet de dépassement esthétique ou technologique.

L'édition hybride n'en reste pas moins un lieu de contre-institution, tant ses réalisations sont bien souvent impropres à s'imposer dans les circuits de l'institution éditoriale. Aussi tourné vers l'institution qu'il soit, le livre d'artiste atteint rapidement ses limites sur le plan, par exemple, de la couverture médiatique. Quant à l'édition de livre-objet et en contexte, elle est autant soumise à l'attraction de l'institution que constituée en réaction à celle-ci.

4.4. L'édition proscrite

Alors que toutes les conditions semblent remplies pour une entrée en règle dans l'enceinte institutionnelle, l'édition proscrite est celle envers laquelle la violence de l'institution est la plus directe. Ces éditeurs jouent le jeu de l'institution sur des

terrains variés : à première vue, il s'agit en effet de maisons relativement fiables en regard de la loi, du compte d'éditeur, de la diffusion-distribution, de la ligne éditoriale. Malgré cet effort de conformité, l'institution leur témoigne peu d'intérêt quand elle ne les ignore pas. Dans la perspective institutionnelle qui est la nôtre, la proscription ne pourrait être en effet assimilée à une condamnation officielle, à une censure d'État. Il s'agit bien du rejet prononcé par les instances officielles du monde de l'édition. L'édition proscrite bénéficie difficilement de subsides, n'accède pas aux colonnes de la presse, n'entre pas dans la compétition des prix et occupe rarement les tables des librairies. La proscription est le dernier rempart que peut ériger l'institution pour filtrer la production qui ne lui correspond pas.

L'édition proscrite ne se rapporte pas plus selon nous à ce qu'il serait convenu d'appeler l'avant-garde. Il serait bien trop limitatif de lui faire recouvrir la production injustement mise de côté, en avance sur son temps et qui, tôt ou tard, aura raison de ses détracteurs. L'édition proscrite concerne plutôt, du passéisme à la révolte, en passant par la médiocrité, des réalisations que l'on pourrait qualifier d'inabouties ou à tout le moins peu susceptibles d'être réhabilitées par l'institution dans un état ultérieur de sa composition.

C'est ici une grande différence avec le sens donné aux littératures proscrites dans *L'Institution de la littérature* de Jacques Dubois, où celles-ci se rapportent exclusivement à des forces motrices. Il n'empêche, un pan important de l'édition proscrite fait figure d'analyseur de l'orthodoxie littéraire tant le mouvement de réduction qui lui est appliqué relève de l'arbitraire. Si certains exclus témoignent effectivement d'une conception très approximative de la qualité ou de la pertinence, les arguments avancés à l'encontre de l'édition proscrite ne prennent pas toujours appui sur un raisonnement digne de ce nom.

Ce peut être le cas lorsque la condamnation porte sur le non-respect avéré des conventions éditoriales, toujours dans le domaine de la *légitimité professionnelle* : l'éditeur qui se lance sans savoir où il va, l'éditeur qui vivote, l'éditeur dont le catalogue est un fourre-tout, l'éditeur dont les livres sont criblés de fautes ou encore l'éditeur dont les couvertures sont difficilement montrables sont autant de profils qui laisseront l'institution perplexe. Mais il est des cas où la seule légitimité professionnelle ne constitue pas un motif valable d'exclusion. Il en va plutôt alors d'une subjectivité collective fort éloignée de critères tangibles : le jugement se double en réalité d'une appréhension fondée sur la *légitimité culturelle* des structures concernées. Comme annoncé, cette autre forme de légitimité, centrale dans la hiérarchie des éditeurs, permet de promouvoir ou de disqualifier des acteurs sans que la légitimité professionnelle ne soit réellement impliquée.

Parmi ces proscrits figurent en premier lieu les éditeurs que Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin ont appelé les « professionnels de l'amateurisme », sortes de

« gourous locaux » qui se feront passer pour des « éditeurs maudits⁸³⁹ ». De tels éditeurs se distinguent des « vrai amateurs » en ce sens qu'ils ont intégré la plupart des traits définitoires de l'institution, sans parvenir toutefois à proposer un catalogue susceptible d'être relayé par des médiateurs significatifs⁸⁴⁰. Dans certains cas, les représentants de l'institution tâcheront de fournir une explication rationnelle en vue d'expliciter les raisons de l'exclusion et feront apparaître, du même coup, les différentes modalités de l'édition proscrite. Celles-ci correspondent trait pour trait aux grands modèles conventionnels que nous avons pu observer jusqu'à présent, mais dans une version diluée et avec la possibilité de se combiner. Ainsi, l'édition proscrite pourra se trouver écartée au nom d'arguments de la sauvagerie (quand la production est considérée comme féroce ou inhospitalière), du parallélisme (quand elle recouvre des sous-cultures illégitimes sur le plan du genre ou du régionalisme), de l'hybridité (quand elle ne répond pas aux enjeux spécifiques du monde éditorial) ou tout simplement de la qualité éditoriale.

5. Situation de l'édition indépendante

L'approche qui a été suivie tout au long de ce chapitre envisage la production éditoriale sous l'angle des conditions de production et des classes de produits, tout en articulant les deux principaux types de légitimité qui régissent l'édition. Elle nous a permis d'aborder au plus près la mécanique institutionnelle dans la définition de la valeur symbolique des éditeurs. Le système qui en ressort repose en effet sur un double niveau de détermination : un premier niveau, professionnel, qui repose sur des critères arbitraires mais relativement formalisés ; et un second niveau, culturel, dont les conventions sont plus difficiles à appréhender.

Nous avons entrepris de montrer comment des conventions professionnelles suffisent à disqualifier les pratiques éditoriales incompatibles avec le fonctionnement général de l'institution éditoriale. Il est un fait certain que des considérations relatives à la légitimité culturelle des structures considérées entrent également en jeu. Ainsi, ce

⁸³⁹ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, Paris, La Documentation française – Sofedis, 1989, pp. 59-60.

⁸⁴⁰ Les « vrais amateurs » sont définis comme suit par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin : « Comme d'autres se livrent à l'art moyen de la prise de vue et du laboratoire photographique, sans prétendre pour autant aux cimaises des grandes galeries ou au sommaire des grands magazines, d'autres ont le goût de la typographie et de la mise en pages et cherchent des textes à servir. C'est le recueil d'un grand poète, vivant ou disparu, ou celui d'un ami, c'est parfois une vieille chronique locale inédite. On compose avec de vieux équipements plomb rachetés à bas prix ou sur des composphères sous-employées. On imprime, comme on peut, sur des papiers de récupération ou des supports "incongrus". On redécouvre la lithographie, on invente l'action printing, fruit aléatoire de machines mal réglées. On tire à 5 exemplaires ou à 300... Tremplin parfois pour des vocations professionnelles. » (*Du printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, *op. cit.*, p. 59).

n'est pas uniquement parce qu'elle repose sur d'autres conventions commerciales que l'édition parallèle se trouve en situation conflictuelle avec l'institution éditoriale, mais parce que les genres qui y sont privilégiés, de même que la « qualité globale » des titres qui y sont publiés (sans sélection éditoriale préalable, sans travail d'amélioration éditoriale des contenus) ne sont pas conformes aux canons de la production légitime dominante. Le découpage que nous avons proposé en accordant un traitement de faveur aux conventions professionnelles nous a toutefois permis de mettre en évidence les différences pratiques qui distinguent édition sauvage, édition parallèle et édition hybride, ainsi que le statut particulier de l'édition proscrite, puisque celui-ci n'est par définition pas en infraction par rapport aux conventions professionnelles de l'institution éditoriale.

L'objectif ultime de ce parcours était de mieux situer l'édition indépendante, en tâchant notamment de sortir de la conception dualiste du monde de l'édition, qui tend inlassablement à l'opposer à l'édition industrielle sans se préoccuper de ce qu'il y a autour. Le tableau dynamique de l'édition que nous avons élaboré fait apparaître deux choses du point de vue de l'édition indépendante que nous allons approfondir dans le prochain chapitre.

Le premier constat que nous avons tenté d'amener progressivement au long de ce développement est que l'édition indépendante, en tout cas l'*idéaltipe* de l'édition indépendante, se distingue des pratiques d'édition sauvage, parallèle et hybride par sa grande conformité aux conventions de l'institution éditoriale. L'édition indépendante offre certes une alternative à l'édition dominante, mais quel que soit le degré de contre-institution qu'elle incarne, l'édition indépendante se définit avant tout par un mode d'action *institutionnel*. Comme nous l'avons vu avec René Lourau, ce mode d'action ne signifie pas que l'édition indépendante ne pourrait pas être rattachée à des formes de contestation, bien au contraire : le mode d'action institutionnel est un des moyens d'action de l'instituant. Simplement, ses prises de position vont clairement dans le sens d'une réforme des conventions professionnelles de l'institution, qui nécessitent de s'y conformer un minimum. Il n'y a rien de péjoratif à cela si l'on se dit que cette stratégie se montre potentiellement la plus efficace sur le plan des transformations de l'institution éditoriale. À ce titre, l'édition indépendante se rapproche fortement de l'édition proscrite, à la différence près que l'édition proscrite souffre d'un déficit de légitimité culturelle. Ce n'est pas le cas de l'idéaltipe de l'édition indépendante, qui passe au contraire pour être fortement valorisé.

Le deuxième constat qui s'impose est que l'édition indépendante entretient des rapports de grande proximité avec les types d'édition qui viennent d'être passés en revue. L'édition sauvage, l'édition parallèle, l'édition hybride et l'édition proscrite ne sont pas seulement d'autres formes d'édition qui existeraient de manière tout à fait détachée de l'édition indépendante. On observe au contraire des interactions et

des phénomènes de transition entre l'édition indépendante et ces mondes éditoriaux, de la même manière en réalité que l'on observe des points de contact entre l'édition industrielle et l'édition indépendante. Ces frontières permettent de situer cette dernière dans un tissu relationnel élargi, qui éclairent aussi bien les enjeux d'un devenir indépendant que l'imaginaire de ses acteurs.

Chapitre 8

Facteurs de cohésion et de fragmentation du mouvement indépendant

Dans le chapitre qui précède, nous nous sommes appliqués à proposer une typologie des abords de la production éditoriale traditionnelle, ce qui nous a permis de situer la place de l'édition indépendante dans un paysage élargi de pratiques. De cette mise en perspective, il ressort assez nettement que l'édition indépendante est un phénomène relativement ancré dans l'institution éditoriale. Une part de son ambiguïté provient des efforts fournis par certains éditeurs afin de clamer leur extériorité par rapport à cette institution, alors qu'il s'agit bien plutôt d'une propriété des acteurs de l'édition hors édition et que l'extériorité de l'édition indépendante se mesure plutôt à sa distance par rapport à l'institué.

Ayant précisé l'environnement au sein duquel évolue l'édition indépendante, nous allons pouvoir à nouveau dans ce chapitre nous concentrer sur le phénomène lui-même, dans la perspective d'en dégager la singularité. Cette démarche a déjà été partiellement entreprise lorsque nous avons parcouru les nombreuses définitions de l'édition indépendante qui ont été proposées depuis plusieurs décennies. À la différence de ces définitions toutefois, nous n'allons pas chercher à fixer une unité de l'édition indépendante, mais nous attacher à démontrer que ce phénomène, et c'est ce qui explique qu'il soit si difficile d'en proposer une définition qui fasse l'unanimité, ne peut être compris qu'à la condition de l'envisager dans sa dispersion. Celle-ci peut être appréhendée de deux façons. La première, par où nous commencerons, est que le *mouvement indépendant* est un mouvement fragmenté, qui est lui-même incapable d'accéder à l'unité. La seconde, c'est que ce que l'on nomme *édition indépendante* est en réalité tributaire de contextes d'énonciation particuliers, de paradigmes qui ne se recouvrent pas. À notre sens, l'échec de la définition de l'édition indépendante n'est donc pas comptable d'un flou intrinsèque de la notion. Il résulte bien plutôt de la volonté d'universaliser un regard paradigmatique sur la notion et de chercher à l'imposer à tous les autres.

1. De l'institué à l'instituant

La naissance d'un mouvement n'est pas en soi quelque chose d'automatique. Ce l'est d'autant moins dans le cas de l'édition indépendante qu'elle marque le passage d'un imaginaire de la singularité (paradigme de l'*indépendance individuelle*) à celui du collectif (paradigme de l'*indépendance politique et territoriale*). La prise de conscience de

l'appartenance à la catégorie sociale de l'éditeur indépendant, que nous désignons comme la *condition indépendante*, est un premier pas. L'émergence d'un *mouvement indépendant* correspond à l'étape suivante dans la constitution d'une force instituante. Pour que cette force ait une chance de faire vaciller l'institution, il est un paramètre essentiel dont nous n'avons encore rien dit et qui nécessite d'être pris en considération : le nombre. Le nombre renvoie au nombre d'acteurs pouvant se reconnaître dans leur condition d'indépendant. Il peut être rattaché au processus qui est contenu dans la rationalisation éditoriale : la saturation.

1.1. La saturation

L'horizon du processus de rationalisation observé depuis la Seconde Guerre mondiale est une *saturation* de l'espace éditorial, dans une logique en partie similaire à celle que Pierre Bourdieu a pu établir au sujet du système officiel de la peinture au XIX^e siècle en France⁸⁴¹. La principale différence tient au fait que ce n'est plus l'État qui a le pouvoir de régir le secteur en prenant appui sur son appareil académique, mais bien, du côté du marché, les acteurs institués de l'espace éditorial, engagés dans la conservation de leurs acquis.

Par-delà la surproduction

Il est assez courant d'entendre dans le monde professionnel que l'effet le plus dommageable de la rationalisation éditoriale résiderait dans la surproduction. Celle-ci est toutefois un concept difficile à manier, dont l'interprétation varie en fonction de la position occupée dans l'espace éditorial. À côté de l'idée, qui est surtout celle des éditeurs indépendants, selon laquelle les grands éditeurs seraient à l'origine du trop grand nombre de titres publiés, on trouve l'hypothèse, plutôt chez les grands éditeurs, qu'il y aurait en réalité trop de mauvais livres et de livres clones. C'est ainsi que Pierre Marchand, fondateur du département Jeunesse chez Gallimard, considérait déjà dans les années 1990 qu'il n'y a pas de surproduction absolue, juste trop de titres similaires⁸⁴². Dans une autre veine interprétative encore, on se souviendra du tollé qu'avait provoqué, en 2006, un entretien de Francis Esménard (Albin Michel) et d'Antoine Gallimard. Le premier y déplorait la place occupée par des petits éditeurs en trop grand nombre, qui « encombre les rayonnages des librairies ».

⁸⁴¹ Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 19-20, 1987, pp. 6-19.

⁸⁴² Pierre Marchand, *Livres Hebdo*, 66, 2 avril 1993, cité par Christian Robin, « Les éditeurs publient-ils trop de livres ? », *Communication & Langages*, 143, mars 2005, p. 71.

Un argument que Gallimard validait en posant que ces éditeurs « sont responsables de l'augmentation de la production⁸⁴³ ».

Si ces interprétations comportent toutes leur part de vérité, la surproduction n'en reste pas moins un faux problème quand elle est considérée à l'état isolé, sans être rattachée à d'autres mécanismes. Il ne serait d'ailleurs pas impossible d'envisager la surproduction, appellation par avance péjorative, comme une augmentation salutaire de la production, un indicateur positif de diversité culturelle ou d'essor intellectuel. Les éditeurs scientifiques pourraient publier quatre fois plus de monographies sans que cela n'affecte en rien le marché de la librairie : ces ouvrages seraient proposés en vente directe à un public spécialisé. De même, l'autopublication en ligne a augmenté significative (plusieurs millions de références à l'échelle mondiale) le nombre de livres virtuellement publiés et destinés à un public généralement restreint. La surproduction n'a en réalité de sens que liée à un régime spécifique de commercialisation et de promotion. Mais surtout, l'augmentation de la production ne constitue qu'un des aspects de rationalisation du monde de l'édition, et donc du processus de saturation.

La concentration horizontale (par absorption de la concurrence) et verticale (par captation de la filière), et la diversification (par occupation d'un nombre étendu de territoires) participent de cet effort général de saturation. La structure de l'actionnariat, le recours à des outils de gestion et la rationalisation des métiers sont les moyens de tendre vers cet objectif. La combinaison de ces stratégies conquérantes témoigne d'une tendance de fond à la monopolisation des places disponibles et ne doit ses limitations, d'une part, qu'aux résistances qui se font jour au sein du marché (de la part d'acteurs indépendants comme des industriels) et, d'autre part, dans un jeu du chat et de la souris, aux limites imposées par les autorités publiques en charge du respect de la concurrence.

Contrôler l'espace et le temps

Évoquée par Bourdieu, la saturation a été théorisée en économie de la culture. On pense en particulier à l'expression d'*offre saturante* employée par René Bonnell pour rendre compte, dans l'industrie cinématographique, des efforts de distribution et de promotion consentis par les distributeurs afin de maximiser le succès dans le temps court de la vie d'un film⁸⁴⁴. Outre l'impact oppressant de la pratique sur le secteur dans son ensemble, qui nous intéresse le plus dans la perspective de des-

⁸⁴³ Cités par Thierry Discepolo, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁴⁴ René Bonnell, *La Vingt-Cinquième Image. Une économie de l'audiovisuel*, 4^e édition, Paris, Gallimard, 2006, pp. 112-118.

cription générale qui est la nôtre, l'auteur insiste sur les risques qu'encourt le distributeur, pris dans un cercle vicieux et jouant à la roulette russe : afin d'être présent partout à la fois, le film doit être tiré en un grand nombre de copies et faire l'objet de lourds investissements publicitaires, qui se montreront difficiles à amortir en cas d'échec. Une publicité trop intensive peut aussi, en élevant trop le niveau d'attente, conduire à une déception du public et ce, dès la première semaine pourtant déterminante dans la carrière du film.

En règle générale, un état de saturation désigne un rapport entre un volume d'activité et la capacité d'un système. La saturation est toutefois indissociable de sa dimension plus active, la saturation comme fait de « *porter à saturation* », à savoir le fait d'encombrer délibérément un espace. La surproduction renvoie à un *trop-plein* par rapport aux capacités des points de vente physiques. Il n'y a trop de livres que dans l'espace (le linéaire) d'une librairie, mais aussi dans le temps. La surabondance de la production, dont les éditeurs sont à la fois coupables et victimes – à l'origine, il « faut » alimenter les appareils coûteux de la distribution –, contribue en effet à réduire la durée de vie des livres, ainsi que les ventes escomptées pour chaque livre. Or l'augmentation des titres produits découle elle-même d'une érosion des ventes à combler. Comme le disait Jérôme Lindon : « L'édition est le seul secteur de l'économie qui réponde à une baisse de la demande par une hausse de l'offre⁸⁴⁵. » Le problème de cet emballement semble insoluble si l'on y ajoute le fait que l'édition est une économie de prototypes au succès incertain. L'édition est un système où il est préférable de vendre peu d'exemplaires d'un ouvrage que de passer son tour : au vu des faibles coûts de conception et de fabrication d'un livre de texte simple, en noir et blanc, il y a tout intérêt à tenter sa chance de réaliser des ventes correctes, de négocier des cessions de droits, ou mieux encore de décrocher un best-seller. Sans compter que les autres éditeurs s'engouffreraient dans les espaces laissés vides par la concurrence.

De telles pratiques s'inscrivent dans le droit fil de la *censure invisible*, baptisée comme telle par Pascal Durand pour qualifier dans le champ culturel ou médiatique l'« imposition d'une problématique aux dépens d'une autre » : l'invisibilité de cette censure invisible vient de ce qu'elle « trouve en bien des cas à s'exercer non par interdiction de certains discours ou objets culturels, mais au contraire par la surexposition qu'elle confère à d'autres discours ou d'autres objets⁸⁴⁶ ». Qu'elle vise la presse ou l'aval de la filière, la saturation a partie liée aux techniques de *censure invi-*

⁸⁴⁵ Jérôme Lindon, « De l'édition sans éditeurs », *Le Monde*, 9 juin 1998.

⁸⁴⁶ Pascal Durand, *La Censure invisible*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2006, pp. 26 et 16.

sible qui, à l'échelle du marché, tendent à rendre particulièrement difficile la circulation au sein du marché des biens culturels dominés⁸⁴⁷. Ce qui se rapporte à la sous-exposition des éditeurs dans l'espace médiatique et commercial concerne bien entendu du même coup les auteurs, à considérer la censure invisible opérée à l'échelle de l'industrie du livre ou à l'intérieur de chaque structure d'édition.

La saturation de l'offre

La saturation de l'offre se fait aux dépens des libraires *saturés*, des lecteurs rassasiés et des auteurs pris en otage d'une loterie. Elle doit être mise en relation avec la pratique de l'*office*. Ce « contrat » passé entre les éditeurs et les libraires soumet les conditions commerciales octroyées aux libraires et leur faculté de retour des invendus à un ensemble de conditions : rendez-vous avec les représentants, objectifs de vente à atteindre, et surtout commande d'un nombre minimum de nouveautés. La procédure de l'*office* est assurément l'un des mécanismes qui jouent le plus en faveur de la saturation de l'aval de la filière. Certains libraires disent être victimes d'offices « sauvages », envoi non désiré d'ouvrages, voire d'éléments de PLV et d'ILV (Publicité ou Information sur les lieux de vente) que certains distributeurs leur font parvenir de manière délibérée⁸⁴⁸.

La rentrée littéraire d'automne, expression la plus accomplie de ces stratégies, a certes pour fonctions manifestes de donner leur chance à un grand nombre d'auteurs, de contribuer à la richesse d'un catalogue, d'offrir le plus large choix au lecteur, voire d'augmenter la probabilité de remporter un prix littéraire et faire naître un best-seller, mais sa fonction latente réside dans une tentative d'épuisement de l'espace médiatique et de la librairie.

Sa réplique en janvier, la rentrée d'hiver, témoigne avant la révélation des livres de l'été d'une même ambition d'asseoir le contrôle de l'espace par un contrôle du temps. Les grands « moments » qui rythment le calendrier éditorial ont en effet pour particularité, comme dans l'industrie de la mode, de raccourcir la vie des livres puisque chaque saison chasse la précédente – d'autant plus fortement que la quantité de livres produits à chacune de ces occasions est élevée et appelle une rotation

⁸⁴⁷ Jean-Yves Mollier fait déjà le constat de ce qu'il nomme une censure du marché, ou d'un « *management de l'opinion* » dans la politique éditoriale de la « Bibliothèque des Chemins de fer » de Hachette. Si les responsables de la Bibliothèque sont à l'écoute des conseils prodigués par « un député, un sénateur, un prélat ou un écrivain à la mode », la question idéologique n'inquiète qu'à partir du moment où elle risque de susciter le scandale et de choquer les acheteurs. Dans cette perspective, la frontière entre publiable et non publiable est la même qui sépare ce qui marche de ce qui ne marche pas. Voir Jean-Yves Mollier, *Hachette. Le géant aux ailes brisées*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2015, pp. 46-53.

⁸⁴⁸ Information qui nous a été divulguée par des étudiants en Librairie de l'IFAPME, et que nous avons pu vérifier ensuite auprès de libraires confirmés.

des stocks afin d'être présentée au public. Cette saturation du linéaire par succession de courtes périodes affecte également les forces vives au sein de la librairie, tant du côté des efforts consentis sur le plan de la manutention (gestion des nouveautés et des retours) que de l'information (assimilation des contenus). Le combat pour la domination du champ éditorial affecte donc aussi les professionnels de la librairie qui, faute de pouvoir absorber la production et y répondre par un travail critique de sélection, sont relégués au rang de réceptacle au profit des acteurs éditoriaux les mieux équipés. Face aux dysfonctionnements de la rentrée de janvier, certains libraires suggèrent qu'elle soit reportée au mois de février, ce qui aurait pour principale vertu de l'éloigner de la surcharge des fêtes de fin d'année⁸⁴⁹. L'agent littéraire Pierre Astier était allé plus loin pendant le confinement du printemps 2020, en proposant de revoir la saisonnalité de la littérature : instauration d'une rentrée à l'automne et d'une autre au printemps, avec une répartition tout au long de l'année des prix littéraires⁸⁵⁰.

La saturation promotionnelle

L'augmentation de la production en *titres produits* n'est toutefois qu'une des voies que peut prendre la saturation de l'espace éditorial. Il faut tenir compte également d'une surproduction en termes de *tirages*, exemplaires destinés par avance au pilon pour servir de support à la constitution de piles, dans une perspective de saturation de l'espace. Et bien entendu de la saturation *promotionnelle*, publicitaire, de l'espace marchand et médiatique. Concernant ces éléments de promotion, on constate au fil des saisons un engorgement spécifique à la publicité sur les lieux de vente qui, sous la forme de dispositifs variables (box au sol, présentoir de comptoir dit « sabot », carrousel ou tourniquet, etc.), constitue un poste avancé de l'édition dominante en dehors du périmètre qui lui est théoriquement consenti. L'investissement réel en mobilier dans les cas de présentoirs volumineux et sophistiqués, outre le fait d'assurer une visibilité accrue de la production, conduit ainsi à remodeler à distance l'aménagement du point de vente, sa scénographie⁸⁵¹, dans des proportions telles que des produits de la concurrence devront, faute de linéaire, soit être rangés dès leur parution en étagères impropres à une présentation en facial (la couverture),

⁸⁴⁹ Cécile Charonnat, « Rentrée littéraire. Janvier en février ? », *Livres Hebdo*, 4 janvier 2019.

⁸⁵⁰ Pierre Astier, « La rentrée littéraire doit être repensée », *Le Monde*, 10 mai 2020.

⁸⁵¹ Les enjeux d'une saturation de l'espace sont explicitement mentionnés par Laurence Bascle-Parkansky et Max Prieux : la PLV permet au représentant d'augmenter les commandes, d'attirer l'attention et de procéder à une « extension momentanée de rayon » (*Le Marketing du livre, vol. 2 : promotion et outils de communication*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2010, p. 72).

soit échapper à l'assortiment⁸⁵². Ajoutons que les stratégies d'intégration de PLV et d'ILV sont d'autant plus invasives qu'elles sont en général associées, une fois encore, à des conditions financières avantageuses pour le libraire⁸⁵³.

Loin de se borner aux chaînes culturelles et grandes surfaces, le phénomène n'épargne pas la librairie de premier niveau. En dehors des cas rares où une librairie fait prioritairement le choix de valoriser la production alternative, la librairie traditionnelle se trouve donc elle aussi tenue de réceptionner la production des *majors* afin de conserver des marges correctes auprès de ses fournisseurs, mais aussi de satisfaire le grand public qui, à défaut d'y trouver les titres les plus discutés dans la presse et pour ne pas avoir à attendre un délai de plusieurs jours en cas de commande, se tournera vers d'autres canaux de vente plus réactifs. L'action conjointe de la saturation et des assortiments « illimités » des acteurs de la vente en ligne engendre un réflexe de « commande à l'unité » de la part des libraires désireux de proposer un maximum de références possibles dans les limites de leur linéaire et de leur trésorerie. Il convient de ne pas négliger l'impact d'un acteur comme Amazon, dont le stock couvre théoriquement la totalité des références actives de l'industrie éditoriale, sur la constitution des assortiments. L'action conjointe de la saturation et de cet aspect de la vente en ligne engendre en effet un réflexe de « commande à l'unité » de la part des libraires désireux de proposer un maximum de références dans les limites de leur linéaire et de leur trésorerie. Exception faite des mises à l'honneur ponctuelles de certains labels ou d'un engagement sur un livre auquel le

⁸⁵² Pour étayer cette lecture, citons ce précieux témoignage de Boris Vanhelst, cadre commercial à l'École des Loisirs, le 17 janvier 2019 sur son profil LinkedIn. Sa réaction fait suite à une opération de Kididoc (Nathan, groupe Eddis) consistant en un présentoir au sol rempli d'imagiers de Pâques en plein mois de janvier : « Cette photo prise aujourd'hui 17 janvier en librairie aurait sa place dans la série de Michael AGUILAR #jaiunjobetjemenfous, doublement même. Le commercial prend tellement d'avance (pâques est dans 3 mois !) que ça n'est plus crédible. Il a placé sa cam' mais a-t-il fait le job ? Le maître-mot de sa relation n'est-il pas confiance ? sa qualité n'est-elle pas la réactivité ? Ne doit-il pas exceller en stratégie ? Le libraire doit gérer sa trésorerie (il paye à 60 jours), faire face à une surproduction, surfer sur l'actu, penser au merch, se démarquer de la concurrence tout ayant ce qui fait le buzz, générer une expérience d'achat pour se démarquer d'Amazon, augmenter sa rotation sans appauvrir son fonds... Mais ça ne me fait pas rire parce que cela nuit à une chaîne du livre déjà bien fragilisée, "une librairie lambda atteint son point mort financier chaque 27 décembre, à 17 heures" (Matthieu de Montchalin). Égoïstement cette zone chaude aurait pu servir à mettre en avant mes maisons d'édition avec des livres coups de cœur, pensés pour leur public, aux prix réfléchis, à la marge avantageuse, fabriqués en France et rémunérant leurs auteurs. Pas envie de rire quand la librairie me répond aujourd'hui "Je n'ai pas de place pour ta mise en avant et tu sais que j'ai bientôt mon inventaire." »

⁸⁵³ Comme le résume Clarisse Normand : « Pour mieux convaincre les libraires de jouer l'effet de masse, [les éditeurs] accordent d'ailleurs des conditions commerciales bonifiées, soit en général deux points de surremise et/ou 60 jours d'échéance supplémentaires ainsi qu'une faculté de retour intégral » (« À quoi sert la PLV ? », *Livres Hebdo*, 9 novembre 2012).

libraire croirait particulièrement, ces commandes réduites à un, deux ou trois exemplaires dans le meilleur des cas condamnent la production moins poussée en avant à une visibilité réduite et à de faibles ventes.

Les écosystèmes captifs

Une autre facette encore de la saturation réside dans la création d'*écosystèmes captifs*. Accessible aux acteurs les mieux dotés de l'industrie du livre, cette stratégie nourrit l'illusion de diversité dans le périmètre restreint des services proposés par une seule et même entreprise. Un bon exemple de cet enfermement nous est donné par le projet « Lisez ! ». Sous ce nom d'apparence généraliste, dont l'ambition est de se mettre « au service des lecteurs, pour cultiver leur plaisir de lire », se trouve le groupe Editis, qui décline la marque sous la forme d'un site web, d'une page Facebook suivie par environ 50 000 abonnés et d'un compte Instagram aux 6000 abonnés. D'un format à l'autre, la marque « Lisez ! » propose différents types de contenus promotionnels selon un découpage classique des vertus de chacun d'entre eux : nouvelles parutions et accès aux catalogues, podcasts, agenda des salons et sélections de livres au rythme des fêtes et des saisons sur le site web ; concours, sondages et renvois vers les contenus nouveaux sur Facebook ; mise en scène particulièrement soignée et esthétisée de livres, avec un appel à la sérénité, au *farniente* ou à la *dolce vita* sur Instagram, dans la veine des hashtags les plus couramment utilisés en la matière (#bookstagram, #instabook, #instalivre, #booklover, etc.). D'une publication à l'autre, bien entendu, seules les marques du groupe Editis sont valorisées, soit une quarantaine parmi laquelle Robert Laffont, Lonely Planet, Pocket, Plon, Perrin, Presses de la cité, First, la Découverte, Sonatine, Nathan, Le Cherche Midi, le Robert ou encore Julliard. Grâce à cette masse, Editis aspire à voir se créer une communauté d'intérêt, de consommateurs enthousiastes (« Partageons ensemble notre amour des livres, nos coups de cœur et notre passion de créer ! »), avec une intensité et un tempo qu'un webmarketing appliqué à chaque label pris isolément ne pourrait d'atteindre.

1.2. La force du nombre

Le trop-plein et les prétendants

La saturation des systèmes de production entraîne sous certaines conditions l'apparition d'un *trop-plein*. Celui-ci recouvre deux phénomènes.

Le *trop-plein* renvoie d'une part à la production réalisée en surplus dans une institution donnée, dans de telles proportions que ses intermédiaires, ses médiateurs et son public, tenus de choisir, sont dans l'impossibilité d'y donner suite. Dans cette perspective, le *trop-plein* a trait à la production excédentaire, à la « surproduction »,

aux produits faits déchets avant consommation. Il s'applique à la production des acteurs dominants du système. Que l'offre excède la capacité de la filière ou dépasse la demande, le trop-plein contribue à la fragilisation du système par engorgement, par effondrement sous son poids, suite à la multiplication de projets voués à l'échec et dont le coût (investissement) sera inférieur aux bénéfices escomptés.

À côté de la production excédentaire, le *trop-plein* désigne un mouvement qui ne part pas du centre vers la périphérie, mais de la périphérie vers le centre, et se composant de tous les *prétendants* recalés aux portes du système ou contraints d'y exercer leurs activités dans des conditions insatisfaisantes. Cette seconde figure de la production et des producteurs en excès est celle qui retient le plus l'attention d'une analyse institutionnelle des forces en présence : c'est dans les rangs de ces prétendants que se révèlent les forces instituantes qui, en se dotant d'un imaginaire commun face à l'imaginaire institué, peuvent s'avérer lourdes de conséquences sur les instigateurs de la saturation.

Ce schéma quasi-actanciel est la formule du processus révolutionnaire décrit au cours de la première partie, et qui a notamment abouti au modèle canonique de la Déclaration d'indépendance des États-Unis du 4 juillet 1776. Interrogeant la percée des impressionnistes au sein de l'institution de la peinture, Pierre Bourdieu établit une même corrélation entre la sclérose d'un système académique saturé et un « afflux » d'aspirants à la carrière artistique, appelés par les rêves de grandeur vendus par l'Académie elle-même – mais que cette dernière était mécaniquement dans l'incapacité de satisfaire en raison de l'esprit de concours développé pour ne garder que les meilleurs. Loin de conforter le système en place, ce rapport de forces finit par déstabiliser le système académique : « la prolifération de producteurs en sur-nombre, écrit Bourdieu, favorise le développement, hors de l'institution, puis contre elle, d'un milieu artistique négativement libre, la bohème⁸⁵⁴ ». Ainsi, la masse d'artistes incapables de se faire une place dans les tuyaux de l'institution va précipiter la chute du magistère institutionnel de l'État, la révolution symbolique menée et accomplie par les peintres recalés agissant contre l'idée même d'un *nomos* académique. La destitution de ce *nomos* conduit, on l'a dit, à l'émergence d'un nouveau régime de production/circulation des œuvres, l'*institutionnalisation de l'anomie*, que Bourdieu lie à la naissance du champ : la valeur et la légitimité des œuvres ne seront plus déterminées par une instance centrale, mais résulteront des luttes menées par les acteurs du champ pour leur définition.

⁸⁵⁴ Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *art. cit.*, p. 16.

Il s'agit là d'un changement de régime majeur, ce qui n'est pas le cas des opérations que nous tâchons de décrire puisque celles-ci, jusqu'à preuve du contraire, s'effectuent toujours au sein d'un espace social dont les normes sont le fruit d'interactions entre les acteurs. Nous ne nous intéressons pas à un changement de régime, aux grandes révolutions symboliques, mais à une effervescence constante qui s'opère au sein de l'institution. Il n'en reste pas moins que le détail de la procédure comporte des parallèles essentiels à notre propos. Parmi eux, l'importance que Bourdieu perçoit dans la force du nombre : nombre qui ne constitue rien de moins, à son sens, que le « point de départ⁸⁵⁵ ».

Cette même force du nombre apparaît dans les travaux de Robert Darnton consacrés à une autre bohème en proie à l'étroitesse de place et de vue de l'institution dominante, les écrivains de second ordre dont le rôle sera déterminant sur l'essor et la diffusion d'une pensée révolutionnaire à la fin du XVIII^e siècle. Darnton fait le constat d'un même moment de tensions vives entre d'une part le système du Privilège – système à bien des égards injuste et arbitraire en raison des multiples restrictions pesant sur la condition littéraire : monopole de la production aux mains de corporations privilégiées, ouvrages autorisés à paraître par la seule grâce royale, toute-puissance d'une caste d'écrivains académiques limités en nombre – et d'autre part une bohème d'auteurs exclus de la logique de l'État et de ses appareils (en ce y compris les libraires-éditeurs). La fragilité de l'institution officielle découle à nouveau de l'antagonisme entre une « organisation archaïque » et la possibilité d'« industries culturelles » désenclavées, qui permettraient de « faire vivre un plus grand nombre des gens se trouvant dans les bas-fonds littéraires surpeuplés⁸⁵⁶ ». Ces « Rousseau des ruisseaux », à la fois inspirés par les Philosophes et critiques à l'égard de la position acquise par les plus consacrés de ceux-ci, représentent d'autant plus une menace pour l'ordre établi que des lieux de sociabilité alternatifs et une filière de production et de diffusion bien rodée leur permet, loin de toute désorganisation, de véhiculer sous le manteau un esprit d'indignation qui rejoint en grande partie celui du peuple contre les puissants⁸⁵⁷. Leur destin, certes, ne sera pas aussi auréolé de gloire que celui des impressionnistes, et à aucun moment Robert Darnton ne décèle dans ce mouvement l'impulsion d'un changement de régime de production et de circulation des œuvres. Mais que cette mouvance ait participé à la diffusion des idées révolutionnaires, à défaut de révolutionner l'institution culturelle, n'enlève

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Tel », 2010 [1983], p. 65.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, pp. 67-68.

rien à la pertinence du moment : non seulement toutes les révolutions ne sont pas amenées à réussir, mais tous les mouvements sociaux, aussi empreints d'un imaginaire révolutionnaire qu'ils soient, ne poursuivent pas des objectifs comparables à ceux d'une révolution.

Le printemps des éditeurs

Décisif pour Bourdieu en raison du caractère fondateur de *champ* qu'il revêt, le modèle de rupture ici analysé s'exporte aisément dans d'autres contextes. Il existe selon nous de forts liens de proximité entre le développement d'une catégorie d'artistes en rupture avec l'institution académique officielle au XIX^e siècle, les « indépendants », et l'émergence d'éditeurs eux aussi indépendants et caractérisés par un rejet de l'édition établie. Ces liens qui ne sont pas qu'une affaire de lexique et tiennent pour une large part au rapport asymétrique entre population effective et places disponibles. Il est dans la suite logique de ce qui précède de se demander dans quelle mesure l'institution éditoriale a pu se trouver en prise avec une population d'éditeurs en surnombre, de *prétendants* confrontés à l'arbitraire universalisant de l'institution. Il convient pour ce faire de distinguer ce qui relève de la vague impression – le discours spontané, notamment médiatique, quantifiant dans des proportions approximatives le *grand nombre*, *toujours plus nombreux*, de petits éditeurs – du constat objectif d'un afflux effectif d'*outsiders* de l'édition.

Dans ce registre, le moment le plus critique enregistré au cours des dernières décennies du XX^e siècle réside dans la soudaine éclosion de maisons d'édition repérée par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin pour la seconde moitié des années 1970, et à laquelle ceux-ci ont donné le nom de « printemps des éditeurs ». Alors que les grandes lignes directrices de la rationalisation éditoriale ont été tracées, et que se préparent les grands remaniements du secteur qui verront s'imposer les deux grands acteurs du duopole des années 1980 appuyés à des conglomérats, un pic de création de maisons d'édition en France, que Bouvaist et Boin relient à la paradoxale « renaissance d'un artisanat créateur », se manifeste sur une période de dix ans, entre 1973 et 1982 : après une année « normale » en 1973 avec 45 entreprises fondées en 1973, apparaissent 134 maisons en 1974, 254 en 1975, 351 en 1976, chiffres retombés en 1978 à 230 dont 67 tiendront jusqu'en 1981, soit un taux de survie de 25 % sur trois ans – en réalité, la moitié de ces structures ont une durée de vie inférieure à un an et demi⁸⁵⁸. Dans la foulée de ce printemps, Bouvaist et Boin voient le monde de l'édition entrer dans un « âge de raison » (1984-1988), dans des proportions plus adaptées à ce que le marché se montre réellement capable

⁸⁵⁸ *Ibid.*, pp. 67-68.

d'absorber. Le taux de création de structures éditoriales observé lors du Printemps des éditeurs ne sera plus jamais atteint.

Les suites quantitatives du printemps

Dans l'enquête menée vingt ans plus tard par Bertrand Legendre et Corinne Abensour pour la période 1988-2005, ceux-ci relèvent à leur tour une baisse constante du taux de natalité éditoriale (69 en 1988, 67 en 1992, 45 en 1996, 18 en 2000 avec toutes les précautions de mise en raison du manque de recul)⁸⁵⁹. Le taux de mortalité présente une légère augmentation d'une période à l'autre, puisqu'aux 43% de maisons disparues à la fin du cycle 1973-1988 (sur une base de 812 créations), répond désormais la disparition de 49% des 692 maisons fondées au cours des années 1988-2005⁸⁶⁰. Il apparaît par ailleurs que sur les 461 maisons encore actives à la fin du premier cycle, en 1988, il n'en subsiste en 2005 plus que 168, cependant que les auteurs évaluent par extrapolation à 145 le nombre de maisons fondées au cours du second cycle qui auront survécu en 2020⁸⁶¹.

La baisse de la création et la hausse de la mortalité des structures vont à l'encontre de l'idée suivant laquelle le nombre de structures n'aurait cessé de croître, que les années 1990 puis 2000 correspondraient à un moment historique jamais rencontré encore. Il s'agit d'un constat allant à l'encontre des représentations spontanées et générales, tant ces dernières décennies passent pour avoir correspondu au triomphe de la petite édition. Des facteurs technologiques décisifs tels que l'informatisation de la mise en page ou PAO (prise en charge au sein des maisons d'édition et non plus confiée à des ateliers de composition) dès les années 1980, et plus encore l'évolution de l'imprimerie ensuite avec le développement de l'impression numérique (tirages courts, impression à la demande) et la mondialisation du secteur (travaux à prix très concurrentiel en Asie ou en Europe de l'Est) ont assurément contribué à diminuer les barrières à l'entrée du secteur⁸⁶², et il aurait été concevable, dans ces conditions, de voir augmenter le nombre de nouvelles maisons.

À première vue, la régularité des méthodes utilisées entre les périodes visées par Bouvaist-Boin et Legendre-Abensour rend les constats posés difficilement contestables. On touche pourtant ici selon nous à un problème qui a déjà été souligné à diverses reprises, et qui se rapporte à la granularité des études vouées à la petite édition. Nous mesurons bien qu'il s'agit d'une difficulté méthodologique, à laquelle

⁸⁵⁹ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison*, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁶² Sur ces évolutions technologiques, voir Constance Krebs, *Rapport sur l'histoire et les enjeux du numérique*, rapport commandité par Le Motif, 19 octobre 2009.

il n'est pas aisé de trouver des solutions. Il n'empêche que cela pose de sérieuses questions en termes de représentativité. La source utilisée, l'annuaire de *Livres Hebdo*, recense environ chaque année 1000 éditeurs de langue française. Ce nombre est dix fois inférieur aux estimations du Syndicat national de l'édition. À cela s'ajoute que le répertoire mis à disposition des professionnels par le magazine est complété sur base volontaire des éditeurs. On peut donc légitimement penser que les éditeurs les plus prompts à s'inscrire sont ceux qui ont le mieux intégré les normes, les tuyaux de la profession. Ces défaillances de l'annuaire ne concernent pas que des maisons d'édition de l'ombre, loin de là : en 2021, une maison d'édition telle que Anamosa, bien que fondée en 2014 et lauréate du prix Femina de l'essai en 2020, ne figure pas dans l'annuaire de *Livres Hebdo*.

Les candidats au mouvement

Ce problème non négligeable n'invalide pas ces travaux puisque, comme on l'a dit, il existe une continuité certaine entre eux. Et à s'en tenir à leurs résultats, le tableau n'est peut-être pas aussi dramatique qu'il y paraît sur le plan de la constitution de forces instituanes. D'un côté, les données récoltées dans ces enquêtes laissent deviner une force du nombre colossale à tenir compte du facteur cumulatif de ces créations. Ainsi, il n'y a donc pas véritablement lieu de s'alarmer de la chute du nombre de création d'entreprises, étant donné que quelques dizaines de structures, multipliées par le nombre de parutions de chacune d'entre elles, fournissent déjà une base sociale de grande ampleur à un *mouvement indépendant*. D'un autre côté, la hausse de la mortalité des maisons d'édition peut être vue comme un facteur accélérant, dans la mesure où elle témoigne notamment d'une pénibilité accrue des conditions d'exercice de la petite édition.

Plus largement surtout, les carences observées dans le panel montrent bien que le nombre de petits éditeurs susceptibles de rejoindre un mouvement indépendant est sous-évalué. Bien entendu, tous ceux-ci ne sont pas pareillement disposés à rejoindre les rangs d'un mouvement. Seule une fraction des recalés de l'institution est prête à prendre part au collectif. Mais l'efficacité de ce dernier dépend aussi de la somme de ses éléments virtuels.

2. La formation de l'instituant

Les transformations du monde de l'édition opérées depuis les années 1960, transformations du secteur allant dans le sens d'une *saturation* des espaces dédiés au livre, engendrent une population d'éditeurs en surnombre à la périphérie des circuits du livre. Ce phénomène constitue la condition négative de l'émergence et du développement de l'édition indépendante. D'une part, la rationalisation poussée

tant du côté de la nouveauté que de l'exploitation de ressources accumulées au fil du temps laisse peu de marge de manœuvre aux acteurs les plus faibles. D'autre part, la mainmise d'éditeurs et groupes sur le secteur agit dans le domaine des *conventions* ayant partie liée à la définition du métier. Les acteurs dominants contribuent en effet, à travers leurs actions et leurs discours, à fixer de *bonnes* manières de faire, qualification qui n'a rien à voir avec une quelconque morale.

2.1. Chronologie des faits

La formation de l'instituant procède par étapes. La première modalité qui se montre d'importance est la *condition indépendante*, aptitude à se représenter comme un *éditeur indépendant*. Cet état de lucidité n'a pas attendu le Printemps des éditeurs pour se révéler et le précède de peu. Elle est une conséquence directe du processus de rationalisation éditoriale. La condition indépendante, dans ses balbutiements, acte l'existence d'éditeurs indépendants, conscients à la fois de leur état et de partager ce même état avec d'autres acteurs du monde de l'édition, mais il n'y a guère encore véritablement d'édition indépendante comme phénomène collectif actif et comme levier. Le passage au collectif réside dans l'apparition d'un *mouvement indépendant*, à la faveur du nombre et dès lors en grande partie du Printemps des éditeurs. La naissance du mouvement indépendant s'effectue à la croisée de toutes les transformations et stratégies qui ont concouru à la saturation du marché ou de l'institution éditoriale d'une part, et d'autre part d'une augmentation du nombre de prétendants à la carrière éditoriale. La progression de ce mouvement social est étroitement liée à l'élaboration de structures adaptées aux indépendants, qui prennent place au sein de la filière du livre, et à un foisonnement de discours. Ceux-ci entretiennent des liens très complexes avec le mouvement indépendant. Alors qu'ils en préparent le terrain dans un premier temps, arrive un moment où ces structures et ces discours finissent par en faire eux-mêmes partie.

Des années 1980 au cours desquelles il voit significativement le jour à l'époque qui nous est la plus contemporaine, le mouvement connaît diverses inflexions, ne fût-ce qu'en raison du renouvellement générationnel de ses membres. Parallèlement, il se caractérise par une institutionnalisation croissante qui, indépendamment bientôt du nombre effectif de ses représentants, compense le manque de visibilité des *indépendants* par des opérations de valorisation face à la saturation du système et sous la coupe, bientôt, d'un *label* distinctif.

2.2. L'exploitation des trous structurels

Comme la rationalisation éditoriale peut-elle engendrer son contraire ? Dans un premier temps, la rationalisation n'est pas créatrice de formes. Elle tend à creuser un fossé au sein même des pratiques éditoriales, qui en viennent toujours plus à se

différencier. Paradoxalement, la *saturation* des circuits du livre contribue à la visibilité de son altérité. Avec le temps, une altérité instituante peut se construire explicitement contre les acteurs dominants, c'est-à-dire « malgré » eux. La saturation en effet ne vise pas à exclure les concurrents de la totalité des places disponibles, à réduire l'ensemble des acteurs au silence, mais se concentre sur les places les plus stratégiques. Ce contrôle peut être mis en relation avec la sélection des sujets parlants dans l'*ordre des discours* chez Foucault, qui montre que certaines régions du discours, parce qu'elles sont différenciées et différenciantes, sont mieux défendues que d'autres. Elles présentent de moindres enjeux, « ouvertes à tous les vents et mises sans restriction préalable à la disposition de chaque sujet parlant⁸⁶³ ».

Sur un plan générique, thématique ou stylistique, cette hiérarchie établie en fonction de leurs intérêts par les acteurs dominants de l'institution fait apparaître des espaces soumis avec plus ou moins de force à la concurrence, et par conséquent des créneaux faiblement occupés. Ces niches toujours susceptibles de susciter à terme la convoitise des acteurs dominants constituent dans un premier temps des « trous structurels » que l'instituant gagne à investir. La trajectoire de ce dernier est donc en grande partie déterminée par la stratégie de l'institué elle-même.

L'inscription de l'instituant dans un créneau à faible enjeu pour les éditeurs établis n'est toutefois pas une fatalité. La différenciation doit simplement se situer alors à un autre niveau. Au plus la saturation exercée est forte, au plus grandit le *pouvoir d'attraction* de ces acteurs, suivant un principe de circularité. Pour l'auteur pragmatique (raisonnement *industriel*), désireux de vendre le plus d'exemplaires possible (raisonnement *marchand*), d'être lu par le plus grand nombre (raisonnement fondé sur l'*opinion*), le fait de se tourner vers les éditeurs les plus capables de dominer les circuits de la diffusion et de la vente tient évidemment du choix rationnel. Cette attractivité n'est pas insurmontable, d'autres auteurs, et de grande qualité, plaçant d'autres principes avant ceux qui ont été énoncés. L'édition moins performante sur le plan de la saturation pourra se défendre par des compétences d'ordre *domestique* (la tradition, la proximité, la qualité des échanges), *civique* (publier chez tel ou tel éditeur en signe d'acte politique) ou *inspiré* (une démarche artistique, pour elle-même)⁸⁶⁴.

2.3. La visée institutionnelle de l'indépendance

Comme nous l'avons suggéré dans le chapitre précédent, l'*édition indépendante* est, de toutes les formes éditoriales qui ne se confondent pas à première vue avec

⁸⁶³ Michel Foucault, *L'Ordre des discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 39.

⁸⁶⁴ D'après les catégories de Laurent Thévenot et Luc Boltanski, *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1991.

l'édition légitime dominante, celle qui se montre la plus respectueuse des conventions de l'institution. Cette façon d'aborder les conventions professionnelles, au sein même de la tactique d'occupation des trous structurels de l'institué, permet de poser cette définition très générale de l'édition indépendante : l'édition indépendante, c'est la petite édition avec une visée institutionnelle.

L'indépendance se situe entre l'édition établie et le hors édition, qui tend à évoluer dans d'autres institutions. L'édition indépendante est l'incarnation emblématique de l'instituant, au sens le plus institutionnel du terme. Une bonne illustration de cela peut être trouvée dans la trajectoire et dans ces quelques déclarations des animateurs de La Cinquième Couche, figure de la génération des indépendants dans le secteur de la bande dessinée, qui voit le jour à la fin du XX^e siècle. La structure lie incontestablement son « projet » à un souci de *professionnalisation* – en passant notamment de la revue à l'édition. Son positionnement se situe dans une logique de compromis à l'égard du public, qu'il s'agit d'atteindre mais dont il convient à la fois de ne pas dépendre :

Lire, c'est créer du sens. Pour produire du sens, la BD doit être lue. Car, en fin de compte, c'est le lecteur qui crée le sens, par les lieux qu'il tisse avec le travail, si le travail lui parle. L'auteur cherche le public qui convertira ses productions de sens en réalités de sens. Mais pas plus qu'à un modèle, un auteur ne doit se soumettre à un public. (...) Mais, fondamentalement, le public n'a rien à faire dans la relation qui lie l'auteur et son travail. Ce n'est qu'une fois celui-ci achevé qu'il pourra se soucier de lui trouver des lecteurs.⁸⁶⁵

Cet acte de foi n'est pas sans rappeler le « modèle Curmer », archétype de l'édition lettrée qui se met en place dès la fin des années 1830, qu'opposent Pascal Durand et Anthony Glinioer dans *Naissance de l'éditeur* à un « modèle Hachette », au principe d'une dualité qui structure le monde de l'édition moderne. Tendanciellement créatif et attaché à l'élaboration d'un fonds durable, le premier vise à « créer un public pour des auteurs », tandis que le second, plutôt situé du côté de l'édition commerciale, gouvernée par la raison et l'immédiateté, entend quant à lui « créer des auteurs pour un public⁸⁶⁶ ». Si plus d'un siècle et demi sépare l'éditeur Curmer d'une maison telle que La Cinquième Couche, un même rapport au public demeure. Par-delà celui-ci, c'est tout un rapport au marché du livre, quel que soit le niveau d'exigence de ce rapport, qui se maintient et ancre l'acteur au sein des rapports de force d'un *corps professionnel* :

La 5^e couche est souvent rangée au rayon « underground ». Ce n'est pas un choix délibéré. Underground est souvent synonyme de confidentialité. Dès lors que son

⁸⁶⁵ « La 5^e Couche », dossier de présentation de l'asbl Box, 1998.

⁸⁶⁶ Anthony Glinioer et Pascal Durand, *Naissance de l'éditeur*, *op. cit.*, p. 182.

objectif est d'être diffusée le plus largement possible, cette étiquette l'embarrasse. La Cinquième Couche est pourtant bien un mouvement alternatif, puisque créé pour promouvoir une alternative à la BD « classique ». Il ne s'agit pas de faire de la contre-culture, mais d'exprimer sa culture avec des moyens qui échappent aux clichés, de l'exprimer au sein même de la culture, pas en marge⁸⁶⁷.

En cela, le projet d'un éditeur comme La Cinquième Couche peut se lire à la lumière du choix de bouleverser les codes d'un secteur *de l'intérieur*. Là où l'édition établie a peu de liberté, rentabilité oblige, en matière d'innovation, là où l'édition la plus alternative pourra faire sauter bien des verrous, mais dans l'inopérabilité de la confidentialité le plus souvent, l'édition indépendante constitue un entre-deux, institutionnel plutôt que contre-institutionnel ou anti-institutionnel, *jouant le jeu* pour mieux le subvertir. L'hypothèse est que toute déclaration d'indépendance éditoriale implique, de la part de son énonciateur, l'adhésion à une institution. Non seulement parce que l'aspiration à l'indépendance suppose d'être pris soi-même dans un faisceau de conventions, mais aussi parce que l'indépendance est une valeur elle-même inscrite dans les principes de l'institution.

3. La fragmentation par le genre

Disant cela, il ne faudrait pas donner l'impression qu'à l'*indépendance* correspondrait un mouvement unifié, cohérent. Si la visée du mouvement indépendant nous semble pouvoir être qualifiée d'*institutionnelle*, il n'en reste pas moins difficile de poser une orientation générale qui serait valable pour tous les éditeurs indépendants. Différents facteurs jouent contre la fusion du mouvement indépendant, qui se caractérise au contraire par une grande segmentarité, à tel point que l'on serait en droit de se demander s'il existe bien *un* mouvement indépendant, ou une juxtaposition de mouvements distincts. Cette absence de cohésion explique la difficulté à définir l'édition indépendante, comme on a pu le voir dans le chapitre précédent, difficulté qu'il convient dans le même temps de rattacher à un risque : celui de définir l'édition indépendante par induction, en imposant des réalisations particulières à l'ensemble des acteurs de l'indépendance. Ce biais est notamment suscité par les représentations qui entourent l'édition indépendante, et plus exactement ce que l'on peut appeler un *idéotype* de l'indépendant. Face à cela, il y a lieu de s'interroger sur les facteurs qui concourent à la fragmentation de l'édition indépendante. Il ne serait pas possible de lister l'ensemble des éléments qui s'opposent à l'unification de l'édition indépendante. Aussi, nous allons nous concentrer sur ceux qui nous semblent être au cœur des représentations la concernant.

⁸⁶⁷ « La 5^e Couche », dossier de présentation de l'asbl Box, 1998.

3.1. Les barrières à l'entrée

Un phénomène auquel se heurte la cohésion de l'*édition indépendante* est le fait que les éditeurs sont pris dans des logiques de genres ou de catégories éditoriales, qui sont eux-mêmes soumis à des enjeux spécifiques en matière d'indépendance. Il est d'ailleurs assez frappant d'observer que certains genres se prêtent mieux que d'autres à la revendication d'indépendance.

La littérature, l'essai, la bande dessinée figurent en tête des genres investis par les indépendants. Cet engouement tient bien entendu au peu de barrières à l'entrée qui caractérisent ces domaines, dans lesquels il est relativement aisé de lancer une activité. À titre de comparaison, on ne s'improvise pas « éditeur scolaire », pour des raisons qui tiennent à la fois aux ressources financières, aux contraintes techniques, mais aussi aux compétences encyclopédiques et relationnelles à développer avec le milieu scolaire et les autorités en charge de l'enseignement. Pour ces secteurs, il reste néanmoins possible d'occuper une position latérale, par exemple en s'orientant vers le parascolaire qui souffre moins directement de la concurrence des programmes. En ce qui concerne les dictionnaires et encyclopédies, seront privilégiées les approches thématiques ou subjectives. Mais les catégories éditoriales ouvertes présentent également des contraintes à contourner le cas échéant. Le *noir et blanc* de la bande dessinée indépendante est autant un choix esthétique qu'économique (face aux albums cartonnés couleur), là où les petits essais de sciences humaines ne sont pas uniquement régis par des motivations intellectuels (face aux encyclopédies). De même, le choix de la langue source peut être économiquement motivé au sein du marché de la traduction, où toutes les langues ne se valent pas, tout en dotant son éditeur du prestige de la différenciation.

3.2. Le potentiel symbolique

La ligne de partage entre les catégories propices à une activité indépendante et les autres (édition scolaire, encyclopédies et dictionnaires, mais aussi édition pratique, technique et professionnelle) – tient aussi au fait que les secondes, à qualifier les choses de manière excessive, sont des catégories « sans histoire ». On entend par là que ces domaines cités relèvent davantage, en tout cas dans la sphère des représentations, de la production que de l'art. Ils occupent dans la hiérarchie des valeurs culturelles de l'institution éditoriale le pôle le plus dominé : celui des *genres mineurs*⁸⁶⁸, dont les éditeurs passent au mieux pour des « créatifs » à défaut d'accéder au rang

⁸⁶⁸ Sur la distinction entre « genres mineurs » et « genres majeurs », voir Pascal Durand et Yves Winkin, « Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 130, « Édition, Éditeurs (2) », décembre 1999, pp. 48-65.

de créateurs. L’imaginaire de la rupture, le marketing le plus iconoclaste des dictionnaires et des livres de cuisine se limite à énumérer les nouveaux mots entrés dans l’usage ou à suivre les tendances culinaires. La marge de manœuvre éditoriale y est relativement faible, d’où un transfert de la créativité sur des aspects liés au choix des auteurs (le nombre d’étoiles ou la popularité de tel ou tel chef) ou au paratexte. L’habillage du Larousse par Karl Lagerfeld ou Jean-Charles de Castelbajac permet de créer l’événement visuel et symbolique en associant des personnalités du monde artistiques à des secteurs gouvernés sinon par l’anonymat, la renommée de leurs auteurs dépassant rarement leur seule discipline d’appartenance.

La réputation des éditeurs actifs dans le domaine des genres mineurs a moins partie liée à la légitimité culturelle qu’à la légitimité professionnelle : il leur manque les ressources symboliques que procurent le rôle de sélection éditoriale et, par transfert, la fréquentation des auteurs. Considérer que ces genres ne nécessitent aucune créativité éditoriale serait néanmoins schématique, d’autant que l’édition de création dans le registre des genres dits majeurs comporte elle aussi son lot de mécanismes quand elle tend à l’académisme ou au commercial⁸⁶⁹. Il n’empêche, ces secteurs supposent de leurs travailleurs des dispositions spécifiques qui, sans aller jusqu’à scinder la profession éditoriale, témoignent de variantes parfois extrêmes en son sein : les relations qu’entretient un éditeur juridique avec ses auteurs, collaborateurs et lecteurs peuvent être inaccessibles au prétendant à l’édition de poésie. Il en va donc autant d’un goût ou d’un rapport personnel à la vocation que de la structure d’un habitus : habitus *professionnel* ou *techniciste* du côté des genres mineurs, habitus *artiste* du côté des genres mineurs, une opposition qui transparait jusqu’au cursus scolaire attendu de la part d’un futur employé de maison d’édition⁸⁷⁰. De part et d’autre, une même passion sans doute, mais des conceptions du métier qui semblent diamétralement opposées.

⁸⁶⁹ Académisme et commercial renvoient ici aux modalités établies par Howard Becker dans *Les Mondes de l’art* (pp. 293-300) et débouchant dans les deux cas sur une cristallisation des formes.

⁸⁷⁰ Attentes perceptibles dans les offres d’emploi. Pour un poste d’éditeur junior chargé de la publication de manuels de droit ou d’ouvrages de révision en droit et économie, les éditions juridiques Dalloz étaient ainsi à la recherche, dans une annonce publiée le 7 avril 2015 sur le site de l’Asfoed, de candidats ayant idéalement suivi une double formation aux métiers du livre et juridique. Une offre du 3 mars 2016 pour un poste similaire chez Berger-Levrault, relatif à la production d’ouvrages et de sites d’informations aux collectivités territoriales, reléguait quant à lui l’édition au second plan : « Diplômé(e) d’un master 2 de droit public ou de sciences politiques, vous avez une très bonne connaissance des règles applicables aux collectivités locales. Vous connaissez les grands enjeux du secteur de l’édition pour lequel vous avez un réel attrait. » Des compétences spécifiques sont également les bienvenues en littérature générale, mais celles-ci semblent plus conformes ou associées à l’idéaltype des métiers de l’édition.

3.3. Indépendance et histoire culturelle

Que la littérature générale, la bande dessinée, mais aussi la littérature pour la jeunesse et le livre d'art soient plus exposés à l'édition indépendante ne se résume donc pas à des barrières professionnelles, mais doit beaucoup aux conventions, au *nomos* spécifique de ces secteurs et à l'*illusio* corrélative qui gouvernent les actions de ses prétendants : situés au carrefour de l'économie et de la culture, ces secteurs sont partiellement soumis à une esthétique de la priorité en vigueur dans l'art moderne et à l'intégration de leurs contenus au sein d'une histoire. Dans ces domaines où prime l'idée de création, la nouveauté ne se confond pas avec l'innovation au sens technique ou entrepreneurial du terme⁸⁷¹.

Après analyse du champ des possibles, fonder sa propre structure éditoriale à caractère indépendant revient à s'inscrire dans la dynamique évolutive d'une histoire culturelle. À ce titre, les structures indépendantes dépendent de l'état et de la configuration d'un champ culturel à un moment donné de son histoire. Sur le plan de la cohésion générale de l'édition indépendante, chaque éditeur est donc soumis à des enjeux spécifiques en fonction de son domaine d'appartenance. Cela ne veut pas dire qu'il n'y aurait pas de collaborations entre des éditeurs actifs dans différentes catégories éditoriales, mais ces éditeurs se définissent avant tout par rapport au rôle qu'ils sont amenés à jouer localement.

Dans le domaine de la bande dessinée, l'essor des indépendants surgit dans un état relativement neuf de l'espace de production, qui s'est organisé depuis une trentaine d'années en un champ structuré en deux pôles sous-tendus par des conceptions propres. Luc Boltanski a minutieusement détaillé la polarisation du champ à la faveur d'une nouvelle génération de dessinateurs et scénaristes, ainsi que des

⁸⁷¹ Voir la justification de l'éditeur belge Lemaitre Publishing dans sa présentation sur le fonds ST'ART, Fonds d'investissement pour les entreprises créatives : « Les fonds mis à disposition par ST'ART permettront d'accélérer le développement de notre catalogue de livres numériques et donc de renforcer notre positionnement en tant qu'acteur innovant dans l'édition numérique. Nous travaillons actuellement sur le lancement de plusieurs projets éditoriaux qui s'annoncent très prometteurs et qui viendront compléter nos collections actuelles. » Le site du Fonds répertorie deux autres éditeurs : une plateforme de financement participatif en édition de bande dessinée (Sandawe) et un groupe d'édition généraliste (La Renaissance du Livre). Que ces catégories éditoriales y soient représentées est lié à la variété des façons d'occuper un champ. La présentation du second est exemplaire et témoigne de ce que la soif de croissance domine largement : « Outre des financements, un fonds comme Start est susceptible d'apporter une vision et une compétence dans la mise en œuvre des stratégies numériques, un networking de compétences, une ouverture et une veille technologique permanente et d'une manière générale une écoute des besoins de croissance de l'entreprise dans nos processus, la technologie et le développement de nos partenariats. » On pourrait considérer le modèle de la *startup* comme le pendant commercial de l'*édition indépendante*.

structures éditoriales qui les entourent, dans les années 1960 et 1970⁸⁷². Sans doute manquait-il à cet élan une transformation de fond de l'appareil éditorial, encore peu clivé et réorganisé, laquelle transformation ne se cristallisera fermement et durablement que dans les années 1990. Ce développement passe notamment par un travail de complémentarité esthétique, pour ne pas dire de concurrence saine : intérêt pour la photographie et le graphisme chez Amok, pour l'art pictural chez Fréon, pour l'art brut au Dernier cri, pour la narration à L'Association ou encore pour le manga d'horreur ou érotique au Lézard Noir.

Dans le domaine de l'essai, l'heure est à la reconquête politique, et plutôt de gauche, du genre. Les indépendants les plus emblématiques de la fin du XX^e siècle, au sens donc d'un idéaltype de l'éditeur indépendant, remettent au goût du jour une manière militante d'habiter l'édition de sciences humaines qui avait eu tendance à se perdre dans les méandres de la rationalisation éditoriale des années 1980, qui plus est dans une période marquée par une désaffection à l'égard de la pensée critique. Face aux grandes biographies et encyclopédies, ces éditeurs exploitent ainsi différents modes d'engagement. Là aussi, les éditeurs occupent des positions contrastées que Sophie Noël distingue entre un pôle militant, d'inspiration anarchiste ou libertaire (L'Insomniaque, Nautilus, L'Échappée), un pôle à la croisée du monde académique et des espaces militants (Le Croquant, Agone, La Dispute), un pôle d'avant-garde philosophique et littéraire (Homnisphères, Sullivan, Amsterdam) et un pôle plus grand public (Les Arènes)⁸⁷³.

Dans le domaine littéraire, les choses ne sont peut-être pas aussi tranchées. D'un côté, comme le font remarquer Dominique Viart et Bruno Vercier, la séparation entre une production commerciale et une production « janséniste » s'est fortement estompée dans les années 1970 et 1980. Ils en veulent pour preuve le succès de *L'Amant* de Marguerite Duras qui témoignerait d'une ouverture ou d'une sorte de démocratisation de la littérature de création, considérant que les petites maisons prestigieuses n'hésiteraient à donner dans les romans de gare « à peine plus élaborés que ceux publiés par des marques plus commerciales⁸⁷⁴ ». On ne saurait réduire, d'un autre côté, le travail des structures indépendantes, a fortiori les plus petites d'entre elles, à une simplification des codes de la littérature industrielle. Tout en restant un horizon de référence de la littérature, l'édition littéraire instituée a fait évoluer elle-même ses attentes à mesure que les labels éditoriaux de taille moyenne entraient dans une dynamique de groupe. Il s'est produit pour ainsi dire un décalage au sein de la

⁸⁷² Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 1/1, janvier 1975, pp. 37-59.

⁸⁷³ Sophie Noël, *L'Édition indépendante « critique » en France au tournant du XXI^e siècle. Une identité instable dans le champ éditorial*, op. cit., p. 118.

⁸⁷⁴ Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, pp. 471-475.

hiérarchie des labels : les maisons devenant elles-mêmes des marques à l'intérieur des groupes, un travail de rationalisation et de réorganisation a pu être entrepris sur les labels de collections. Sur le plan de l'édition littéraire au sens strict, les missions de collections d'avant-garde telles que « Le Chemin » chez Gallimard ou « Textes » chez Flammarion ont été reprises, comme l'observe Olivier Bessard-Banquy, par de petites maisons créatives⁸⁷⁵.

Cette relève de l'avant-garde n'épuise toutefois pas à elle seule les stratégies de l'édition littéraire indépendante. Des stratégies spécifiques se développent, parmi lesquelles un positionnement alternatif en matière de traduction (comme chez Zulma après Actes Sud, fondé en 1991) ou de redécouverte de textes du passé. Un éditeur tel que Monsieur Toussaint Louverture s'est fait le champion de la combinaison de ces deux derniers axes, à travers la publication de titres comme *Karoo* de Steve Tesich en 2012 ou de *Watership Down* de Richard Adams en 2016. Frédéric Martin, des éditions Attila, détaillait d'ailleurs en 2012 le caractère très construit de cette option : « On fait dans le bizarre. Le côté “chef-d'œuvre oublié” aide les lecteurs à abaisser leur défense. Notre défi, c'est de les convaincre sur une nouveauté⁸⁷⁶. »

À cela, il conviendrait d'ajouter la prise en charge de genres littéraires peu exploités par l'édition instituée, à l'instar du théâtre et de la poésie, ce qui constitue en soi un autre facteur encore de fragmentation du mouvement indépendant. En dehors des classiques, cette dernière apparaît comme un des genres de prédilection de l'édition indépendante, à proximité bien souvent des pratiques sauvages, parallèles, hybrides et proscrites. Une même remarque pourrait être faite au sujet des littératures de genre, pour lesquelles l'édition moyenne semble avoir fait preuve d'une attitude attentiste. On pourrait songer ici à l'érotisme avec les éditions La Musardine, et plus largement aux « littératures de l'imaginaire » avec des labels tels que Bragelonne, Les Moutons électriques, Mnemos et Actusf, ces trois derniers ayant fondé en 2012 le collectif des « Indés de l'imaginaire » dans le but de promouvoir leurs catalogues. L'édition de poche ou de semi-poche n'est pas en reste, ce format ayant eu tendance à se généraliser dans des maisons qui, dans des états antérieurs l'industrie éditoriale, auraient eu recours aux services de l'édition instituée. Un grand nombre d'indépendants (Au Diable Vauvert, Sabine Wespieser, Verdier, Le Castor Astral, ou encore Monsieur Toussaint Louverture) offrent ainsi à leurs titres les plus porteurs une seconde vie, mais sans pour autant chercher à ouvrir leurs catalogues à la réédition d'autres éditeurs.

⁸⁷⁵ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, op. cit., p. 531.

⁸⁷⁶ David Caviglioli, « Les nouveau fous furieux de l'édition », *Bibliobs*, 15 mars 2021.

4. Les influences extra-institutionnelles

Un autre élément de fragmentation réside dans les dispositions des éditeurs indépendants, et plus spécialement dans les liens qu'ils entretiennent directement ou du point de vue de leur imaginaire avec les mondes de l'édition sauvage, parallèle ou hybride. Comme nous l'avons dit, la frontière entre ces mondes et l'institution éditoriale est loin d'être infranchissable.

4.1. Saper les codes ou l'influence de l'édition sauvage

Du point de vue des influences de l'édition sauvage, on constate ainsi des certains acteurs éditoriaux tendent à repousser les limites de la légalité juridique. À la différence de la plus pure édition sauvage toutefois, ces écarts se font soit par jeu, soit pour bénéficier de l'aura de la dissidence.

Le commerce de la dissidence

Un cas emblématique des entorses effectuées à des fins expérimentales peut être trouvé dans la publication en 2012, par La Cinquième Couche, de l'album *Katz* de l'artiste Illan Manouach. Ce projet, sans mention d'auteur ni d'éditeur mais avec un ISBN lourd de conséquences, reprenait intégralement sur les planches de *Maus* d'Art Spiegelman – en y remplaçant les figures animalières par des faces de félins – et a valu à l'éditeur d'être assigné en justice par Flammarion pour contrefaçon. La démarche a été renouvelée sous d'autres formes en 2021 avec la parution au format numérique du code postscript d'un album de DC Comics, *The Dark Knight (TM) returns book one*, qui remet sur le terrain juridique la question de savoir s'il y a ou non piratage de l'œuvre de Frank Miller.

Plus largement, l'imaginaire formel, thématique et discursif de l'édition sauvage, plutôt que ses conduites, nourrit aussi avec force les pratiques d'éditeurs indépendant. Tel est le cas de la collection « Booklegs » des éditions Maelström, double référence à la prohibition et aux enregistrements sonores de concerts sous le manteau (Bootlegs). Ces livrets de 24 à 48 pages, agrafés et vendus au prix de 3 euros, conçus pour laisser une trace de performances poétiques, sont très officiellement dotés d'un ISBN et disponibles en librairie. Ce même imaginaire traverse une maison d'édition telle que Libertalia – dans ses actes d'allégeance à la piraterie historique⁸⁷⁷ – ou la librairie contre-culturelle en ligne La Pétroleuse, « électron libre et

⁸⁷⁷ Voir cet extrait de l'éditorial de la maison : « À la fin du XVII^e siècle, Misson, un gentilhomme provençal passé à la piraterie, et Carraccioli, un prêtre défroqué aux idées révolutionnaires, fondèrent au nord de Madagascar une République égalitaire du nom de Libertalia. Éphémère, mythique, née de l'imaginaire fertile de Daniel Defoe, l'utopie pirate n'a probablement jamais existé. Pourtant, à l'heure de l'argent-roi, du sécuritaire triomphant, du libéralisme et des égoïsmes généralisés, certains refusent encore de se

iconoclaste, sans dieu ni maître au pays du rock'n'roll » qui oscille entre fanzines, prozines et production d'indépendants. Parfois plus attirées par la mythologie que par une conscience nette du social, de telles structures restent généralement dans un rapport de continuité avec l'édition sauvage. En sens inverse, les infokiosques les mieux organisés proposent à la vente, quand cela leur est possible, les ouvrages d'éditeurs indépendants parfaitement institutionnalisés.

On observe donc des convergences de vues qui l'emportent sur l'exclusion (au nom d'un mode de fonctionnement, d'un degré d'intégration au sein du système) de la production circulant dans les circuits officiels. L'attrait pour un imaginaire de contrebande se retrouve également, avec plus d'ambiguïté, chez des acteurs de l'édition instituée. Qu'un éditeur comme La Découverte, du deuxième plus grand groupe de l'édition française (Editis), décide de publier *Gnérilla kit : ruses et techniques des nouvelles luttes anticapitalistes* de Morjane Baba, avec un motif militaire et un porte-voix à découper en couverture, est assez révélateur des stratégies auxquelles sont prêts les éditeurs pour atteindre leur public, quel qu'il soit – tout en mettant l'accent sur le développement d'un marché des appétits révolutionnaires. La collection « Tracts » de Gallimard, qui fait certes moins dans la réclame, illustre bien malgré tout la place que peut occuper un imaginaire de la résistance et de la clandestinité dans l'espace éditorial officiel.

La mise à distance ironique

Pour en revenir aux indépendants, le fait de saper les codes passe aussi par une mise à distance ironique des conventions de l'institution éditoriale, notamment sur le plan commercial. Un dispositif nous semble particulièrement représentatif de cette attitude : les codes-barres de L'Association. Arrivée à une étape critique de sa trajectoire, la maison s'est vue dans l'obligation de recourir à des codes-barres, sans quoi la commercialisation de ses livres aurait été rendue impossible. La présence de ce code-barres entraine toutefois en conflit avec des principes majeurs de la structure éditoriale : non seulement le code-barres est le signe le plus explicite du livre en tant que produit de consommation, mais il apparaît aussi pour les plus attentifs à l'esthétique du livre comme un élément parasite. La solution pour laquelle ont opté les animateurs de L'Association a consisté à apposer sur leurs livres des étiquettes facilement détachables, fixées avec une colle spéciale qui ne laisse aucune trace. Qui

soumettre à la "fin de l'histoire", à l'injustice confondante, au cercle vicieux de la modération et de la résignation. Parce qu'aujourd'hui plus qu'hier, "ceux qui vivent sont ceux qui luttent", les éditions Libertalia se donnent pour objectif d'armer les esprits et de les préparer à des lendemains solidaires et libertaires. Tremblez puissants, nous ne ferons pas de quartier ! »

plus est, ces étiquettes comportent un texte adressé au lecteur, faisant de ce simple outil commercial un véritable manifeste :

L'Association se refusant à imprimer sur ses livres des "codes-barres" tout aussi esthétiquement disgracieux qu'éthiquement déplaisants ; et devant néanmoins, pour des raisons de logistique devenues inévitables, se résoudre à les faire figurer sur ses ouvrages au moyen d'étiquettes autocollantes, vilaines, onéreuses et agaçantes ; tient à préciser que lesdites étiquettes ont été étudiées pour que leur colle n'abîme pas la couverture des livres, et qu'il est donc du devoir du lecteur de les décoller du livre après acquisition, puis de les détruire avec rage et jubilation en chantant à tue-tête : "l'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste !"

Cette déclaration est parfaitement dans l'esprit de la logique de compromis à laquelle doit se soumettre l'édition indépendante héritière d'un fond sauvage. Étant donné que l'inscription au sein de l'institution ne peut faire l'économie d'une série d'adaptations voire de renoncements, les acteurs tendent à compenser celle-ci par des discours ou une posture qui leur permettra de ne pas perdre tout à fait la charge séditeuse sur laquelle s'est construite leur identité.

4.2. L'auteur au centre ou l'influence de l'édition parallèle

L'influence de l'édition parallèle sur l'institution éditoriale, notamment sur les éditeurs indépendants, peut se résumer comme un ensemble de propriétés ayant trait à la valorisation d'auteurs non reconnus par les instances légitimes du monde de l'édition. Pour rappel, les mondes de l'édition parallèle sont à la fois fortement liés aux idées de vivier et de refus, avec comme leviers la mise en place de contre-institutions peu contrôlées par les auteurs ou au contraire une implication forte des auteurs dans le processus éditorial.

La promotion des anonymes

Bien que les chances de succès restent minimales en regard de la population d'auteurs concernés, il arrive que l'institution éditoriale s'intéresse aux productions de l'édition parallèle. Le principal motif en est souvent directement commercial à considérer le positionnement des auteurs et la nature des œuvres pris en charge par le système, souvent dans des registres très marqués génériquement : E. L. James (*Cinquante nuances de Grey*), Agnès Martin-Lugand (*Les gens heureux lisent et boivent du café*), Anna Todd (*After*) ou encore d'Hugh Howey (*Silo*). Ailleurs, certains éditeurs cherchent à bénéficier des effets de communauté de l'édition parallèle non pas en récupérant ses auteurs les plus porteurs, mais en tâchant cette fois de « couvrir » les plus prometteurs. Il s'agit alors de recréer à l'intérieur de l'institution des espaces imitant le dispositif et les conventions de l'édition parallèle. Tel est le cas de Lecture

Academy, portail du Groupe Hachette dont les membres sont régulièrement invités à participer à des concours de Fan Fiction. On pourrait y voir une version actualisée des clubs de jeunes lecteurs (du Club des Amis de Spirou à celui des Chercheurs Marabout), mais plus active puisque ses membres nourrissent l'espoir d'une carrière littéraire. Cette stratégie qui offre une alternative à la réception classique des manuscrits s'observe, sous une autre forme, chez l'éditeur indépendant Léo Scheer à travers sa « plateforme des m@nuscrits », sorte d'antichambre où s'accumulent les projets non retenus pour publication.

À contre-courant de ces démarches à caractère occasionnel et concurrentiel, l'évolution des relations entre les plateformes de l'édition parallèle et l'édition commerciale laisse toutefois entrevoir des collaborations plus structurées entre ces deux pôles. Wattpad a ainsi établi des partenariats en bonne et due forme avec de grands acteurs internationaux de l'audiovisuel (The CW, Disney et Netflix pour des concours d'écriture centrés sur les univers de la série *Jane the Virgin*, du film *Beauty and the Beast* et de la série *13 Reasons Why*) et, pour le monde francophone, avec le groupe Lagardère : contrats d'adaptation en livres audio chez Hachette Audio (2017), de publication en livre chez Hachette Romans (2017) et de contrats audiovisuels avec Lagardère Studios (2019)⁸⁷⁸.

Des auteurs aux commandes

Une tendance observée dans le recrutement des acteurs de l'indépendance est liée à l'émergence de structures portées par des auteurs. L'idée n'a pas attendu la fin du XX^e siècle pour se concrétiser, mais sa régularité y est telle que l'on ne pourrait parler de simple accident. Dans les années 1960, François Coupry voyait déjà dans l'intégration des auteurs à la chaîne du livre une tactique révolutionnaire de premier ordre, qui permettrait à ceux-ci d'atteindre une meilleure reconnaissance. Avant de diriger la Maison des écrivains puis de présider la Société des gens de lettres et la SOFIA, Coupry avait en effet appelé les auteurs à rompre les amarres de l'institution éditoriale et à prendre le contrôle du système du système par eux-mêmes sur le modèle de la Nouvelle Vague. Il songeait à une multitude de petites structures gérées par les producteurs eux-mêmes afin d'améliorer revenus et maîtrise de la publication, condamnant en particulier le sacrifice d'une part de la production éditoriale aux seules fins d'alimenter la machine de la distribution. Cette « guérilla institutionnelle » ne devait pas être menée selon lui en dehors de la sphère de l'édition

⁸⁷⁸ Christine Luthers, *D'amateurs à primo-romanciers : analyse d'une nouvelle pratique éditoriale. Le cas des auteurs Wattpad*, Mémoire de Master en Communication à finalité spécialisée en Médiation culturelle, sous la dir. de Christine Servais, Liège, Université de Liège, 2019, pp. 18-19.

légitime, mais au sein même de son périmètre, seule manière de réviser son mode de fonctionnement :

Il faut démantibuler et diviser les grandes structures d'édition et former des petites unités artisanales de production. Par artisanal, je veux dire, non pas revenir à un mytique « avant-industriel », à un magique Eden perdu, mais attaquer le fait industriel dans son fonctionnement interne. C'est effectivement, *à ce stade-là*, une bataille réformiste d'institution : attaquer une institution déjà existante, non pas dans son fonctionnement global à l'intérieur d'une société et d'une économie, mais dans ses structures internes. Entre la guérilla de campagne et la guérilla urbaine : la guérilla institutionnelle ! Il ne s'agit pas, pour l'instant, de contester l'existence des maisons d'édition à l'intérieur du régime capitaliste, mais de contester, de changer les rapports auteur/éditeur à l'intérieur du phénomène édition.⁸⁷⁹

Il convient néanmoins de nuancer d'emblée les choses. Si ce phénomène est fréquent, en particulier dans le domaine de la dessinée où il a pratiquement été érigé au rang de modèle, il est loin de constituer la seule voie d'accès à l'activité d'éditeur indépendant. À côté des structures créées par des individus dont il s'agit de la première expérience dans le monde du livre, il faut réserver une place importante aux structures indépendantes fondées par des professionnels de l'édition qui, après quelques années passées dans une structure, souhaitent fonder la leur. Le passage de la grande à la petite édition est assez courant dans ce cas, la création d'une maison d'édition indépendante pouvant s'accompagner de la volonté de donner du sens, un nouveau sens, à son action⁸⁸⁰.

Autre remarque, et non des moindres : l'autoédition est pour certains tenants de l'édition indépendante un facteur d'exclusion. La définition de L'Autre Livre est on ne peut plus explicite à ce sujet :

Il y a aussi de vrais éditeurs et d'autres qui relèvent en fait de l'autoédition. Cette distinction mérite une mise au point. Disons clairement que nous n'entendons pas condamner ou décrier l'autoédition. L'autoédition peut être une solution pour beaucoup de gens qui écrivent, et, dans une certaine mesure, un élément utile à la liberté de création et d'expression. Mais, à nos yeux, ce n'est pas vraiment de l'édition. Le travail de lecture, de choix, de mise en forme et de promotion qui caractérise l'éditeur commence véritablement quand on publie les autres.⁸⁸¹

Il semble néanmoins que l'on puisse déceler une ouverture, dans la dernière phrase, envers les éditeurs indépendants pratiquant certaines formes d'autoédition. Il est peu réaliste d'exclure du champ de l'édition indépendante des éditeurs publiant

⁸⁷⁹ François Coupry, *L'Anti-éditeur*, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁸⁸⁰ Annie Favier, « Des Anciens font du neuf », *Livres Hebdo*, 6 janvier 2006.

⁸⁸¹ Patricia Latour, *Le Livre blanc pour l'édition indépendante*, *op. cit.*

leurs ouvrages, alors que cette pratique a donné l'impulsion à des projets parmi les plus porteurs du mouvement indépendant.

Pour en revenir à la bande dessinée, L'Association (1990), Cornélius et les Requins marteaux (1991), le Dernier Cri (1992), ego comme X et la Cinquième couche (1993), Fréon et Amok (1994) ou encore L'Employé du moi (2001) sont nés d'une même insatisfaction à l'égard de l'industrie du livre. La progression par excellence de ces structures se fonde généralement sur les étapes suivantes : la polarisation d'auteurs habités par des intérêts similaires, la création d'une revue, la conversion de la revue en structure d'édition, la mise au service de cette structure à la publication d'autres auteurs⁸⁸². Cette étape est essentielle en ce qu'elle distingue le collectif de l'autoédition avec laquelle ces projets entretiennent des rapports étroits. Mais il ne faudrait pas en déduire que les acteurs cherchent à s'en dissocier à tout prix : tels qu'elles sont conçues, ces structures tirent une part de leur légitimité de la charge irruptive et contestataire de leur mode de fonctionnement. La validité du projet tient plutôt à un savant équilibre entre des forces centrifuges et centripètes, diffusion du travail des fondateurs d'un côté, polarisation des travaux extérieurs au noyau d'autre part. Il n'y a donc rien de disqualifiant, dans ce contexte, à valoriser l'autoédition dès lors qu'elle est autant la conséquence d'un repli que la condition d'un déploiement. Voici comment La Cinquième Couche et un membre fondateur de L'Association, Lewis Trondheim, décrivent respectivement le rôle de l'autoédition dans leur structure, et plus fondamentalement le rôle des auteurs dans le processus d'édition :

Le refus des éditeurs de publier les planches proposées par les jeunes auteurs et, surtout, le refus légitime de ces jeunes de transformer leurs travaux pour répondre à ces standards, ont amené les membres de la Cinquième Couche à éditer eux-mêmes leurs travaux. Association sans but lucratif composée à cette heure de huit auteurs, elle a pour but d'encourager les travaux de recherche et d'expérimentation en bande dessinée, en illustration et tout ce qui concerne la narration par l'image. Au départ une revue, La Cinquième Couche est devenue un groupe d'auteurs de bande dessinée avec ses objectifs. Depuis 1993, La Cinquième Couche poursuit son projet éditorial en exploitant les différentes possibilités et qualités de chacun de ses auteurs, en profitant de la structure du groupe, de son mouvement de production et d'émulation qu'il engendre. Et surtout, de la liberté et de l'adaptabilité qu'autorise l'autoédition.⁸⁸³

⁸⁸² Les collectifs Fréon et Amok, fondés par Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Olivier et Denis Deprez d'une part et Yvan Alagbé d'autre part, ont fusionné en 2002 sous le nom de FRMK. Ils sont passés de l'édition de revues (*L'Œil Carnivore* et *Frigo revue* en 1992, *Frigo box* en 1994, *Le Cheval sans tête* en 1996) à l'édition proprement dite, toujours dans le courant des années 1990, du Français Alex Barbier, de l'Allemand Martin Tom Dieck ou encore de l'Italien Stefano Ricci.

⁸⁸³ Collectif, « La 5^e Couche », dossier de présentation de l'asbl Box, 1998.

« L'an dernier vous avez quitté L'Association, dont vous étiez cofondateur, et vous dirigez maintenant une collection chez Delcourt, tout en restant publié principalement chez Dargaud et Delcourt. Vous ne croyez plus à l'édition alternative et aux « labels indépendants ? » – J'y crois complètement. Nous sommes quatre cofondateurs sur six à avoir quitté l'Association (David B., Killoffer, Stanislas et ma pomme). Non pour des raisons de « croyance » ou « d'espoirs envolés », mais juste pour une question de rapport humain avec un autre des fondateurs. Tous les changements importants ont été apportés par des auteurs. Eux sentent ce qu'il faut faire pour se renouveler. Les éditeurs traditionnels récupèrent juste des vieilles recettes, ça rassure les fonds de pension.⁸⁸⁴

Degrés d'implication de l'auteur

La multipositionnalité des animateurs d'une maison d'édition, entre mondes des auteurs et des éditeurs, s'exprime dans la figure de l'éditeur-auteur. Pour que l'on puisse véritablement parler d'éditeur-auteur au sens fort, il est essentiel que la production de l'auteur soit engagée dans sa maison. L'éditeur-auteur n'est pas juste un auteur développant une activité éditoriale avec un regard d'écrivain, mais un auteur dont la production s'inscrit directement dans sa ligne éditoriale. De Pierre Bourdieu à Éric Hazan, d'Hubert Nyssen à Benoît Peeters, de Laurent de Sutter à Thierry Van Hasselt et à Xavier Löwenthal, nombre d'auteurs recourent positivement à des formes d'autoédition, qu'il s'agisse d'associer symboliquement son nom à un catalogue, de publier plus librement des projets spécifiques ou encore d'utiliser sa structure en tant que tribune. Le caractère occasionnel de ces publications, de même que la légitimité des éditeurs-auteurs en tant qu'auteurs, sont des variables qui orientent la perception de ces actes et qui les distinguent de l'auteur-éditeur, qui demeure avant toute chose un autoentrepreneur.

Quittant le singulier, les avatars du collectif éditorial varient en fonction des degrés selon lesquels il se constitue. Dans sa version minimale, il repose sur l'énergie d'un ou deux auteurs intégrés à un réseau qui ne sera pas forcément assimilé aux forces vives de la maison. C'est le cas d'un éditeur comme Cornélius, fondé par Jean-Louis Gauthey rejoint par Bernard Granger, lesquels ont plutôt mis leurs compétences graphiques et relationnelles au service de la structure que profité de cette dernière pour exposer leurs travaux. Dans sa forme la plus aboutie, le collectif se présente comme la création d'un pôle de production destiné à pallier les carences du système éditorial, tout en faisant la promotion d'un idéal esthétique et souvent politique. Cette configuration transpose dans le domaine de l'édition la dynamique des revues qui tiennent lieu de laboratoire.

⁸⁸⁴ Fabrice Piault, « Lewis Trondheim : “Montrer le pouvoir du dessin” », *Livres Hebdo*, 19 janvier 2007.

L'Association est parmi les structures ayant le plus joué la carte du collectif en l'inscrivant dans son nom même. Les sept fondateurs (David B., Stanislas, Mattt Konture, Lewis Trondheim, Killoffer, Jean-Christophe Menu et Mokeït), rapidement réduits à six après le départ de Mokeït, ont été durablement incorporés à l'image de l'image de la maison, tout y publiant régulièrement. Dans le cas du FRMK qui se définit plus volontiers comme plateforme que maison d'édition, on distingue les « auteurs et artistes indigènes⁸⁸⁵ » (Yvan Alagbé, Paz Boïra, Frédéric Coché, Olivier Deprez, Vincent Fortemps, Dominique Goblet, Éric Lambé, Jean-Christophe Long, Michaël Matthys et Thierry Van Hasselt) des artistes publiant ou conduisant des projets au FRMK, tout en précisant que les « auteurs et artistes ou intervenants du Frémok bénéficient du statut de membre actif », participant de ce fait aux choix artistiques et stratégiques de l'association Fréon. Ce qui est suggéré ici tend à un effacement plus radical des frontières qui, sans nier l'existence d'un noyau dur, tisse des liens sur le mode de la phagocytose. Mais le collectif n'a qu'un temps et se délite au gré de l'évolution professionnelle de ses membres. Ainsi de L'Association, mais aussi d'ego comme X, portée à ses débuts par Loïc Néhou, Fabrice Neaud, Xavier Mussat, Thierry Leprévost et Vincent Sardon, mais laissée ensuite à la seule direction du premier.

Cas du collectif Inculte et de Publie.net

Dans le domaine littéraire, les éditions de Minuit fondées sous l'Occupation par Pierre de Lescure et Jean Bruller suffisent à rappeler que le modèle de l'édition qui y prévaut n'est pas qu'affaire d'éditeurs. La déception de la grande édition y a valeur d'euphémisme puisqu'il en allait du maintien d'une pensée libre dans un contexte politique et idéologique que la France n'a plus connu depuis : la résistance effective à la puissance allemande et les risques qui s'ensuivent sont sans commune mesure avec les contre-pouvoirs incarnés par des acteurs de l'édition ensuite, *a fortiori* lorsque la lutte se déplace sur le seul terrain esthétique ou répond à des préoccupations économiques. À la même époque, se constitue en Belgique le groupement des Auteurs Associés. Maison active entre 1942 à 1944, elle s'organise autour des figures de Jean Ray, de Stanislas-André Steeman et de Thomas Owen, avec un fort ancrage dans le roman policier et la littérature de divertissement. Il n'y avait pas là de revendication politique particulière : il s'agissait de pallier l'absence de système éditorial, dans la tradition de l'édition parallèle.

Si les figures de l'auteur-éditeur et de l'éditeur-auteur sont récurrentes en littérature, dans la mesure où l'expérience auctoriale apparaît comme une plus-value apportée au travail éditorial, les collectifs éditoriaux y sont plus rares. On peut sans

⁸⁸⁵ Site web du Frémok.

doute y voir le résultat d'une combinaison de facteurs dont les plus saillants sont le moindre intérêt manifesté en littérature, depuis la fin des avant-gardes, pour la présentation collective et formalisée de soi, l'ouverture du système éditorial institué aux expérimentations formelles et les moindres enjeux liés à la subsistance par l'écriture. Il ne s'agit pas ici de retirer à l'écrivain le droit de vivre de sa plume, mais de comparer les choses en termes de trajectoire globale : alors que se joue, au sortir de ses études, l'avenir professionnel de l'auteur de bande dessinée, le romancier ou le poète accède généralement à l'écriture, en dépit de l'essor des Masters en création littéraire, par des voies de traverse. Il s'ensuit que la pression à la réussite n'y est pas aussi marquée puisque non soumise à la justification d'un cursus scolaire antérieur. Ce dernier joue aussi un rôle déterminant dans la formation des collectifs en bande dessinée, par opposition à la grande solitude de l'écrivain, sachant que de nombreux collectifs éditoriaux sont issus de réseaux préalablement constitués sur les bancs et dans les ateliers des écoles des Beaux-Arts⁸⁸⁶.

Deux exceptions peuvent être mentionnées pour ces dernières années dans le paysage éditorial français. La première est celle du collectif Inculte, composé de membres dont la réussite frappe avec le recul. On a pu y dénombrer en effet selon les époques un Prix Goncourt (Mathias Énard), un trio féminin publié chez Verticales, Gallimard et Actes Sud (Maylis de Kerangal, Hélène Gaudy, Joy Sorman), les écrivains François Bégaudeau, Arno Bertina, Alexandre Civico, Mathieu Larnaudie, Stéphane Legrand, Christophe Paviot, Oliver Rohe et Philippe Vasset, le philosophe Bruce Bégout, les traducteurs Christophe Claro, Nicolas Richard et Charles Recoursé, ainsi que le documentariste Jérôme Schmidt (Arte, France 5). Cette tentative de classement est vaine et stéréotypée tant les membres du collectif pratiquent le cumul des fonctions : Claro exerce également en tant qu'auteur, Recoursé et Civico sont passés par le monde de l'édition (le Diable Vauvert pour le premier, les éditions Naïve pour le second), Bégout et Claro sont également directeurs de collection, et Vasset est journaliste. Ce qui ressort donc en premier lieu et participe de la modernité du groupe est la large palette artistique et professionnelle de ses membres, de même que leur intégration dans le système de l'édition, entre Gallimard et Actes Sud dans un premier temps. Si certains d'entre eux étaient déjà des auteurs publiés au moment du lancement de la revue *Inculte* en 2004, qualifiée de littéraire *et* philosophique, il convient de ne pas tomber dans l'illusion rétrospective : les carrières se sont construites parallèlement à la vie du collectif qui s'est érigé en maison d'édition en 2007 sous le patronage de Jérôme Schmidt, avant de rejoindre Actes Sud en 2015 sous la direction cette fois de Jérôme Dayre, libraire

⁸⁸⁶ Sur les liens entre écoles supérieures artistiques et collectifs de bande dessinée, voir Jérôme Delnooz, *L'Édition de bande dessinée alternative en Belgique francophone. Émergence du phénomène et continuité d'un processus*, mémoire de Master en Information et Communication, Université de Liège, 2013-2014.

(Atout Livre) et co-fondateur de Librest. La structure a valeur ici de terrain d'expérimentation et de lieu de débat, mais aussi de quartier général réticulaire et de caisse de résonance. Elle n'annule pas la spécialisation des tâches comme on le voit avec les missions confiées à Jérôme Schmidt ou Mathilde Helleu, éditrice depuis 2012 de la revue *Le Believer*⁸⁸⁷.

Animé par des forces vives telles que François Bon, Fred Griot, Pierre Ménard ou Arnaud Maisetti pour ce qui est du cercle restreint, Publie.net (2008) est un autre exemple de ces rapprochements d'auteurs autour d'un projet éditorial. Une première originalité de la maison tient à son mode de fonctionnement. Caractérisée par ses animateurs comme « la *première coopérative d'auteurs* pour l'édition et la diffusion numériques de littérature contemporaine⁸⁸⁸ », Publie.net se distingue avant tout par sa dimension collective. Conçue dans un esprit de réseau, la maison repose dans sa première mouture, jusqu'en 2014, sur la répartition des tâches éditoriales (« On décide de travailler ensemble, on accepte, on accueille les recherches, les formes, les visages que prend le travail de chacun des auteurs ») et de communication : passionnés d'informatique et de littérature, pionniers en cela des Humanités numériques qui se déploient dans ces mêmes années, François Bon et Pierre Ménard, pour ne citer qu'eux, sont ainsi de ces omniprésents de la toile et multiplient les interventions fidèlement lues ou commentées, qu'il s'agisse de leur blog personnel, de Facebook ou de Twitter. Mais ce collectif fédère également d'autres auteurs, qu'il publie autour du projet des auteurs. À ce titre, Publie.net matérialise en régime numérique la prise de pouvoir de la fonction éditoriale par ses auteurs mêmes en réponse à un dysfonctionnement ou à un manque. Avec un art consommé du « bidouillage informatique », de la même façon que la confection de fanzine prend la forme d'un parcours du combattant, l'équipe de Publie.net se perfectionne ainsi à mesure que ses animateurs intègrent eux-mêmes les codes de la typographie (les différents formats de fichiers numériques, par exemple) et les règles de la diffusion. Artisanal autant que peut l'être une expérience à la fois collective et numérique, Publie.net a toutefois été dans l'obligation de s'ouvrir à l'édition papier pour des raisons à la fois de diffusion et de rentabilité.

⁸⁸⁷ Sur les éditions Inculte, voir Cécile Jobé, *L'Émergence d'Inculte (2004-2009) : les enjeux littéraires et sociologiques du collectivisme en littérature française contemporaine*, mémoire de Master en Langues et Littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2009-2010.

⁸⁸⁸ Les citations reprises sont toutes issues du site publie.net et du *Tiers livre*, site personnel de François Bon qui regorge d'anecdotes sur le développement de la maison.

De l'autoédition à l'antiédition

Si les exemples mentionnés jusqu'ici parviennent, par la force du groupe et de la publication d'auteurs extérieurs au collectif, à obtenir une reconnaissance de la part de l'institution, il arrive qu'un projet fondamentalement individuel échappe aux exclusions dont il devrait selon toute vraisemblance faire l'objet. Cette promotion de l'autoédition est celle qui a permis au roman *L'Homme qui arrêta d'écrire* de Marc-Édouard Nabe d'entrer en 2010 dans la sélection du Prix Renaudot, alors que ses conditions de production auraient dû, prises au pied de la lettre, lui fermer les portes de l'institution. L'auteur avait en effet passé contrat avec un imprimeur afin de vendre lui-même les exemplaires de son roman, en ligne avec le concours de Collissimo et dans quelques points de vente triés sur le volet, selon les principes classiques de l'autoédition. C'était sans compter sur un certain nombre de facteurs qui ont fait oublier cette prise de distance avec les conventions à moins d'y voir, au contraire, le signe d'une défiance appréciable. Nabe pouvait ainsi capitaliser sur une réputation acquise au fil du temps, tant auprès du public que du monde éditorial – de la publication d'*Au régat des vermines* en 1985 chez Bernard Barrault suivie de parutions chez Denoël, La Table ronde, Le Dilettante, Le Rocher, Léo Scheer et Gallimard. Malgré un discours fondé partiellement sur des retombées économiques (percevoir 70 % de droits d'auteur), Nabe est parvenu aussi à plier habilement les représentations péjoratives associées à l'autoédition en forgeant un concept lourd de sens pour l'occasion, *l'anti-édition* :

C'est une façon de casser le système de l'édition et d'en sortir. On ne peut sortir du système qu'en le cassant. Et pour être bien sûr de le casser, il faut en sortir. M'écarter et détruire : mes deux passions sont réunies dans l'anti-édition. À chaque fois, j'essaie de créer de nouvelles formes pour diffuser ma petite pensée ; et ces formes ont toujours l'air de renoncements. Certains voient ça comme une sorte de défaite, comme c'était le cas pour les tracts. « Il en est réduit à distribuer des tracts dans la rue ! », ai-je entendu ici et là. Erreur : pour moi, le succès n'a à voir ni avec des ventes mirobolantes, ni avec la médiatisation à outrance. Encore moins la pénétration laborieuse d'un système déjà complètement sclérosé qui sauve la mise d'un auteur. Au contraire, moi, je prends ce que j'appellerais des supports pauvres, comme les tracts ou l'auto-publication, mais je les dynamite de l'intérieur, pour en faire autre chose. Des objets de luxe, presque. [...] C'est à la fois très ancien, [...] mais aussi, aujourd'hui, complètement révolutionnaire. La vraie révolution est souvent traditionnelle d'une certaine façon. On m'a dit « L'auto-édition, c'est pas nouveau. » D'accord, mais par quelqu'un qui y arrive au bout de vingt-huit livres, avec une petite notoriété et des vrais lecteurs, ça l'est.⁸⁸⁹

⁸⁸⁹ S. A., « Marc-Édouard Nabe. Le vrai voyou de la littérature », dans *Chronic'Art*, 64, avril 2010, p. 17. Cité dans Jérôme Engelen, *Genèse et formes d'une posture auctoriale : l'anti-édition de Marc-Édouard Nabe*, Mémoire de

Si l'on peut difficilement quantifier la part de l'*anti-édition* dans la réussite du projet de Nabe, il est un fait certain que celle-ci a joué à plusieurs niveaux. Outre l'effet de dissociation avec la population des autoédités lambda, l'*anti-édition* a permis à l'auteur de réactualiser à titre individuel le vœu de François Coupry portant sur la figure de l'*anti-éditeur*⁸⁹⁰. La charge critique et résolument antisystème de la démarche a achevé de lui donner le relief qui manque à la plupart des auteurs sans éditeur. Ainsi, la légitimité de Nabe dans certains milieux alliée à un sens du placement ont donné lieu à un transfert sur une pratique décriée, car tant l'accueil médiatique du roman que sa nomination au Prix Renaudot se sont produits sans que *L'Homme qui arrêta d'écrire* soit récupéré par un éditeur.

4.3. Le goût du beau ou l'influence de l'édition hybride

À proprement parler, l'édition hybride ne saurait exister à l'état pur au sein de l'institution éditoriale. Comme l'édition sauvage et l'édition parallèle, c'est sur le mode de l'influence qu'elle peut s'incarner pleinement dans le marché de l'édition, sur le mode du compromis. Il serait bien malaisé de définir le stade à partir duquel l'édition hybride bascule dans l'institution éditoriale, une fois réduit son ancrage dans les mondes de l'art. On peut légitimement se demander en effet dans quelle mesure des éditeurs artistes tels que Rémy Leboissetier en France, Benoît Jacques et les éditions Esperluète en Belgique ne s'inscrivent pas à part entière dans le monde de l'édition. Il y a là une question de dosage qui demanderait de plus amples analyses de la microédition à caractère artisanal.

La forme matérielle du livre

Dans notre essai de typologie, le trait le plus saillant de l'édition hybride se situe dans l'importance accordée à la forme matérielle du livre. Celle-ci est d'ailleurs

master en Information et Communication, Liège, Université de Liège, 2013. Soulignons que la comparaison avec le monde de l'édition, sur le plan technique, est aussi présente que dans les formes traditionnelles de l'autoédition : « Mon compositeur et mon directeur artistique ont tous les deux soigné les gris sur la page, c'est-à-dire l'équilibre entre le blanc et le noir sur une même page qui sont extrêmement travaillés, à l'interlignage et l'interlettrage près, sans parler des césures qui à chaque page sont un vrai bijou. Les amateurs apprécieront. Pourquoi le livre est bien fait ? Encore une fois, parce que je leur ai donné du temps. Je n'étais plus pressé par un éditeur ! C'est le luxe. Toutes les professions liées à la publication d'un livre, de l'imprimeur au journaliste qui le critique, ont eu de l'espace et du temps pour bien faire leur métier et voilà le résultat : le livre est sorti il y a onze mois et on en parle encore » (« Marc-Édouard Nabe et les 750 corps », sur *La Toile de David Abiker*, 4 janvier 2011).

⁸⁹⁰ La référence à Coupry est d'autant plus motivée que Jean-Edern Hallier, éditeur de l'essai dont il est question, a également dirigé *L'Idiot international* auquel a longtemps collaboré Nabe. L'amitié entre les deux laisse entrevoir une convergence de vues.

considérée bien souvent comme une des marques de fabrique de l'édition indépendante, laquelle serait plus que tout autre un lieu de dépassement graphique. Encore une fois, cette représentation ne fait que généraliser le rapport de quelques éditeurs indépendants au livre. On serait en effet tenté d'opposer à cette idée que les échecs esthétiques les plus cuisants se rencontrent sans nul doute chez des indépendants manquant de professionnalisme à cet égard.

Il n'empêche, la forme matérielle du livre constitue bien souvent la première façon de se démarquer aux yeux du lecteur. Pour l'éditeur Gérard Berréby, à la tête des éditions Allia, le rôle du directeur artistique doit d'ailleurs être mis au même niveau que celui de l'éditeur. On constate en effet qu'une seule et même personne, Patrick Lébédoff, a accompagné toute l'aventure de la maison. Tant et si bien que « l'éditeur et le graphiste représentent, d'une certaine manière, selon Berréby, les deux corps du livre⁸⁹¹ ». Cet argument puissant en faveur de l'image du livre, et qui tend à mettre partiellement de côté la figure de l'auteur, peut être mise sur le compte notamment d'une lutte contre la « banalisation de l'image⁸⁹² » liée notamment aux banques d'images et aux images dites « libres de droits », de même qu'à la tradition du « livre moche à la française⁸⁹³ » comme l'appelle Olivier Bessard-Banquy – une tendance, évidemment plus répandue qu'en France, qui consiste à mettre au second plan les aspects matériels de l'objet-livre.

La mise en scène du travail éditorial

L'importance accordée à la présentation du livre n'est pas étrangère au fait que certains éditeurs disposent eux-mêmes de compétences graphiques poussées, ce qui est incontestablement un effet du brouillage des frontières rendu possible par la « publication assistée par ordinateur » (PAO) depuis les années 1980. Aux éditions Zones sensibles, le travail qu'un Gérard Berréby délègue à un directeur artistique est ainsi directement pris en charge par l'éditeur de la maison, Alexandre Laumonier, qui y voit une composante essentielle de son travail. Par-delà le graphisme au sens strict, ce sont toutes les opérations de typographie qui se trouvent être hautement valorisées par certains indépendants. On peut y voir une tentative de démarcation par rapport aux raccourcis de l'édition industrielle, aux techniques d'automatisation des tâches que l'on y observe, dans la lignée des arguments en faveur d'un meilleur accompagnement des auteurs. L'édition indépendante serait ainsi le lieu d'une plus

⁸⁹¹ Gérard Berréby, « Les deux corps du livre », dans *Le Corps du livre*, ouvrage réalisé dans le cadre de l'opération « Un livre, une rose », Association Verbes, 2017.

⁸⁹² Valérine Perrin et Danielle Burnichon, *L'Iconographie. Enjeux et mutations*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2007, p. 32.

⁸⁹³ Olivier Bessard-Banquy, « Le Livre moche à la française », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 74-84.

grande minutie, et par conséquent d'un plus grand professionnalisme, qui gagne à être communiqués et médiatisés comme tel. L'éditeur Dominique Bordes, capitaine des éditions Monsieur Toussaint Louverture, met un soin particulier à décrire sur les réseaux sociaux les opérations éditoriales conduites au sein de la maison. La maniaquerie de ces actions, la pure perte apparente de leur dépense, suscitent la plus grande adhésion auprès des lecteurs :

Ce matin, c'est un exercice que j'aime beaucoup. Après de nombreuses relectures, réécritures, vérifications, échanges avec traducteur, correcteurs et lecteurs, le texte a bien émergé, il s'agit maintenant d'améliorer typographiquement la lisibilité. Chaque logiciel de mise en page est doté d'un moteur de composition qui suit des réglages précis (créés, modifiés, peaufinés au fil du temps et des livres), mais aussi parfaits soient-ils il y a toujours un moment pour aller plus loin. Il faut relire le livre avec à l'esprit que quelqu'un va le lire pour la première fois. Donc, il faut chercher à voir comment la microtypographie peut améliorer cette lecture initiale qui sera bien souvent unique. Comment en chassant un article à la ligne, comment en mettant une césure, comment en interlettrant discrètement la mise en ligne d'une phrase cela ne va-t-il pas jouer contre la phrase mais au contraire travailler pour elle. Et en même temps, il faut surveiller le gris typographique, qui est une vision de la page à une échelle lointaine qui fait surgir les blancs, les lézardes ou l'inverse, les accumulations. Si ce gris est maîtrisé, le lecteur aura en feuilletant le livre ou à l'ouverture une sensation inconsciente de plénitude et de rigueur, sans tomber dans la raideur. L'idée est pour moi d'apaiser la lecture, en retirer tout le chaos que le média si particulier des mots imprimés induit. Mettre la bonne mesure dans la longueur des lignes permet à la lecture d'être parfaitement rythmée, l'œil ne perd pas trop de temps à revenir mais ne va pas trop vite non plus, les blancs ne parasitent pas l'œil et les mots en bout de ligne qui parfois nous frappent par leur incongruité (la fameuse règle de bienséance) ne dépassent plus. Tous les éditeurs le savent, c'est long mais c'est gratifiant. Et c'est réussi (pour moi) quand elle devient invisible. — Ici, une page d'Anne de Grenn Gables, de Lucy Maud Montgomery. Traduit de l'anglais (Canada) par Hélène Charrier. La police est du Garamond Premier Pro. Corps 12,08. Interligne 14. Alinéa de 4 mm. Échelle horizontale 100%. Ce n'est pas la plus belle maquette que j'ai réalisée mais elle est vraiment bien.⁸⁹⁴

Cette exigence qui pourrait verser dans le technicisme en contexte d'édition industrielle ou hybride se trouve ici articulée à des préoccupations intellectuelles qui donnent toute sa pertinence au geste. La valorisation du travail éditorial trouve un autre prolongement dans la régularité avec laquelle certains éditeurs font en sorte de casser l'anonymat des « petits métiers de l'édition », à contre-courant de tous les mythes qui entourent la figure traditionnelle de l'éditeur (littéraire). L'implication de l'éditeur dans le processus éditorial est déjà une façon de le faire descendre de son

⁸⁹⁴ Page Facebook de Monsieur Toussaint Louverture, 5 juin 2020.

CE LIVRE EST DÉDIÉ À FRANCES COHN CATE

CORNÉLIUS ET GREGORY TROWBRIDGE TIENNENT À REMERCIER POUR LEUR AIDE LES PERSONNES SUIVANTES: LATINO IMPARATO, ALAIN DAVID, JOSEPH JACQUET, CAROLINE PHOUTHAVY, KIM THOMPSON, SÉBASTIEN GNAEDIG, JEAN-PIERRE TROWBRIDGE, XAVIER GUILBERT, ELI BISHOP, ASTRID GIRARDEAU.

ÉDITIONS CORNÉLIUS
100, RUE DE LA FOLIE MÉRICOURT
75011 PARIS

COPYRIGHT 1998 DAN CLOWES.
ALL RIGHTS RESERVED. ORIGINALLY PUBLISHED IN THE U.S.
BY FANTAGRAPHICS BOOKS, 7563 LAKE CITY WAY NE SEATTLE WA 98115.
PUBLISHED BY ARRANGEMENT WITH FANTAGRAPHICS BOOKS.
COPYRIGHT CORNÉLIUS ET DAN CLOWES POUR LA PRÉSENTE ÉDITION.

GARÇONS COIFFEURS EN CHARGE DE LA MISE EN PLUS DE L'OUVRAGE:
GREGORY TROWBRIDGE POUR LE BRUSHING DE LA TRADUCTION FRANÇAISE,
ASSISTÉ DE JEAN-LOUIS GAUTHEY AU FER À FRISER.
TEINTURE ET SOINS CAPILLAIRES ASSURÉS PAR J. LOUIS, BERNARD ET RENAUD.

CES PAGES SONT INITIALEMENT PARUES AUX U.S.A DANS "EIGHTBALL"

"COMME UN GANT DE VELOURS PRIS DANS LA FONTE"
DE DANIEL CLOWES,
EST LE TROISIÈME LIVRE DE LA SUPERBE
COLLECTION SOLANGE.
IL A ÉTÉ ACHÉVÉ D'IMPRIMER EN JANVIER 2005,
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS CORNÉLIUS
PAR L'IMPRIMERIE OUDIN À POITIERS.
DEUXIÈME ÉDITION.



LES LIVRES DES ÉDITIONS CORNÉLIUS ONT LE PLAISIR D'ÊTRE DIFFUSÉS PAR
LE COMPTOIR DES INDÉPENDANTS, 5 RUE HOCHÉ, 93100 MONTREUIL.
TEL: 01 56 93 45 10 - FAX: 01 56 93 45 19

NON, LE FAIT D'AVOIR ACHÉTÉ CE LIVRE NE M'AUTORISE PAS À EN REPRODUIRE
OU À EN UTILISER DES EXTRAITS, SANS EN AVOIR AU PRÉALABLE DEMANDÉ
L'AUTORISATION À CORNÉLIUS. SINON, OÙ VA-T-ON, JE VOUS LE DEMANDE ?

DÉPOT LÉGAL JANVIER 2005. ISBN 2 909990 45 1

piédestal : à l'exception de certaines pratiques éditoriales où la réalisation de l'objet-livre engage physiquement son promoteur, en dehors aussi de la bouquinerie où l'approvisionnement et la mise à disposition d'un assortiment plus ou moins nomade fait partie intégrante du projet, la face visible du monde du livre – celle qui est habilitée à tenir un discours sur la structure – reste largement comptable d'une logique artisanale transposée sur le plan de l'entendement plutôt que du geste, où l'acuité d'esprit l'emporte sur la dextérité manuelle.

Mais cette désacralisation va plus loin encore dans les mises à l'honneur de tous les travailleurs ayant concouru à l'existence d'un livre. Une division des tâches caractérise la répartition du travail au sein d'un grand nombre de maisons d'édition, entre d'un côté des techniciens de la chose imprimée ou numérique et ses cadres de l'autre. Les techniciens du livre remplissent ainsi des fonctions aussi diverses que la première lecture des manuscrits non sollicités, la relecture d'épreuves, la mise en page, la préparation d'un service de presse, le déballage de cartons ou encore la tenue de la caisse à l'occasion des foires et salons du livre. Quant aux cadres bénévoles ou au contraire pourvus d'un salaire enviable, dont les motivations peuvent reposer sur un système de valeurs et un appareil de justification aussi bien artistes que commerciaux, il leur est généralement avantageux de rappeler, en actes ou en paroles, qu'ils ne sont pas tout à fait étrangers aux tâches jugées ingrates, confiées en tout cas aux prises de décision locale plutôt qu'à la définition d'une stratégie globale. Les tâches qui ne sont pas accomplies par un éditeur touche-à-tout, mais confiées à des collaborateurs ou réparties au sein d'un collectif, peuvent être créditées à l'intérieur des ouvrages en page de copyright, auparavant vouée à des éléments de propriété littéraire et artistique. Cette page devient le lieu d'un générique, pouvant embrasser jusqu'aux missions d'attachée de presse, et abordé de façon plus ou moins formelle. Les éditions Cornelius, par exemple, font de cette page un support de communication éditoriale en accord avec les mythologies et l'esprit décalé de la maison, dans un esprit de refus de se prendre au sérieux comparable à celui du code-barres de L'Association.

La question numérique

Ces observations tendent toutefois à donner une image orientée à nouveau de l'édition indépendante, comme si cette dernière ne pouvait que représenter le livre imprimé face à un péril technologique. Comme nous l'avons vu avec le collectif Publie.net, l'édition indépendante peut aussi développer des formes d'artisanat numérique. En raison de sa visée institutionnelle, l'éditeur indépendant ignore rarement le monde du livre numérique. C'est ainsi qu'un éditeur aussi exigeant sur la

forme de ses ouvrages que Monsieur Toussaint Louverture propose une déclinaison numérique de ses ouvrages, et en profite pour investir le paratexte spécifique à ce format, rien n'étant laissé au hasard :

Monsieur Toussaint Louverture vous précise que ce livre est dépourvu de DRM. Vous l'avez peut-être acheté, peut-être pas. Toujours est-il que maintenant, vous n'avez plus qu'à le lire. Et s'il vous a plu une fois votre lecture achevée, prêtez-le à vos proches, à vos amis si vous en avez envie, partagez-le si vous pensez que c'est nécessaire, mais parlez-en.

Ce n'est que dans des cas extrêmes que l'édition indépendante fait l'impasse sur le numérique, soit que les conditions de son activité l'en empêchent (manque de temps, manque d'argent), soit que la forme donnée à ses ouvrages complique la chose pour des raisons techniques. Pour voir apparaître un véritable mouvement de résistance envers le numérique, il convient de se tourner vers des structures situées en dehors de l'institution éditoriale, à l'image du collectif parisien « Livres de papier », fondé en 2009, dont le programme tout entier reposait sur une contestation de l'ordre technologique. Mais toute pratique hors édition ne suppose pas un refus du numérique puisque nombre de projets voient au contraire dans le numérique un outil de diffusion propice au « Do It Yourself ».

Un premier modèle d'édition numérique indépendante est donc incarné par les éditeurs indépendants du livre papier. Une étape est franchie avec les éditeurs dits « pure players », c'est-à-dire publiant exclusivement en numérique. Ces acteurs transposent dans le monde numérique les propriétés associées à l'indépendance : il existerait une autre production, tout aussi intéressante sinon plus que celle, industrielle et standardisée, de l'édition dominante. Par rapport au premier modèle d'indépendance en revanche, ces acteurs s'inquiètent moins de savoir comment traduire leur catalogue en produits numériques que de faire connaître un catalogue nativement numérique, avec toutes les difficultés que cela comporte en raison de l'adhésion partielle du public et des médias à ce type de production. Faiblement structuré, le secteur compte peu de pôles de rassemblements se qualifiant d'indépendants en tant que tels, mis à part le collectif Kenji. Celui-ci se présentait au début des années 2010 comme un « collectif rassemblant des éditeurs numériques indépendants français, créateurs et concepteurs de contenus numériques destinés à la jeunesse » dont la vocation était de « fédérer des petits éditeurs numériques jeunesse, en leur donnant davantage de force pour appréhender sereinement et de façon efficace un marché complexe et en constante évolution ». Les missions de ce groupement ne se distinguaient pas grandement de celles que se serait fixé un collectif traditionnel d'éditeurs indépendants : augmenter la visibilité des contenus publiés, organiser des rencontres avec le public, nouer des relations avec les bibliothèques et les écoles, dialoguer avec les institutions officielles.

Certains indépendants du numérique peuvent se prévaloir de compétences technologiques qui échappent aux éditeurs indépendants de l'édition papier. Il en va ainsi de l'Apprimerie (2012), incarnation dans le monde de l'édition numérique de la culture du livre d'artiste en tirant parti de toutes les potentialités du médium. Si l'on peut être tenté de faire de cette caractéristique un trait définitoire de l'édition indépendante numérique, il faut malheureusement y renoncer pour deux raisons au moins. En premier lieu, les indépendants n'ont certainement pas l'apanage du multimédia et de l'interactivité, également très présents dans les grosses productions du secteur. En second lieu, la plupart des pure players du secteur ne manifestent aucune ambition sur le plan technologie. À titre d'exemple, les éditions Onlit se sont présentées, lors de leur création en 2012, comme le « premier éditeur littéraire belge 100 % numérique », jouant ici la carte de la modernité et se posant en précurseur, mais en offrant des fichiers au format ePub tout à fait basiques. De telles disparités n'ont rien d'étonnant en soi, et apparaissent pareillement chez les indépendants du livre imprimé. Quoi de plus opposé que la simplicité typographique et matérielle des livres à bas prix de La Fabrique et la luxueuse réédition en coffret, à 120 euros, du *Capital* de Karl Marx au Temps des Cerises ? La question n'est pas tant de savoir s'il existerait une manière d'investir la forme, en termes d'intensité et de résultats, qui serait propre aux indépendants du numérique. L'exemple des éditeurs indépendants du livre papier nous montre en effet qu'il existe une pluralité de formes, dont certaines connaîtront un plus grand succès que d'autres. Mais elles ne constituent pas l'essence de l'édition indépendante.

5. Les dimensions de l'édition indépendante

À aucun moment jusqu'à présent nous n'avons jugé bon de proposer notre propre définition de l'*édition indépendante*, ce qui ne nous a pas empêché de chercher à la comprendre. La raison de cette absence s'explique par l'hypothèse, comme on a pu le laisser entendre, que les définitions de l'édition indépendante sont nécessairement variables et contextuelles. Les développements que nous venons de consacrer à la fragmentation du mouvement indépendant tendent en effet à confirmer qu'il n'est pas raisonnable de construire une définition de l'édition indépendante sur la base de propriétés et de traits définitoires, pour la bonne et simple raison qu'ils sont amenés à évoluer au gré des opportunités stratégiques propres à chaque période, et qu'ils dépendent aussi de la vision qu'en ont les acteurs. L'indépendance peut recouvrir des éléments de définition très personnels. La conception singulière de l'indépendance chez Actes Sud est assez parlante de ce point de vue. Parmi les traits inventoriés par Françoise Nyssen se retrouve par exemple une indépendance à l'égard de la « morosité ambiante » :

Il fallait grossir pour rester indépendant ? – Pas forcément. Nous avons répondu à des opportunités au coup par coup. L'indépendance est un procédé plus complexe que cela. Elle se situe à cinq niveaux : d'abord capitalistique, mais aussi économique. Nous ne publions jamais un livre pour des raisons économiques, mais on analyse, une fois que la publication est décidée, comment l'économie de la maison peut se mettre au service de ce livre. Notre indépendance s'exerce aussi par rapport à l'air du temps, c'est-à-dire qu'on ne publie pas des choses parce qu'elles seraient à la mode. Dans le même état d'esprit, nous laissons le temps aux auteurs. Jamais on ne leur dit qu'il faudrait qu'ils aient fini leur livre à tel moment. Le dernier facteur consiste à ne pas être dépendants de la morosité ambiante. Ces principes-là sont bien ancrés dans notre tête. Ils sont notre moteur.⁸⁹⁵

Disant cela, nous ne nous rallions pas à un subjectivisme absolu qui consisterait à affirmer que chaque définition de l'édition indépendante serait unique, sans quoi il n'y aurait pas de consensus possible autour de la notion. Nous ne pouvons pas non plus affirmer qu'il serait possible de poser l'existence d'une seule définition de l'édition indépendante, contrairement à ce que laisse entrevoir la constitution d'un idéaltype de l'*éditeur indépendant* qui, si l'on se place de son point de vue, fait passer pour indues ou usurpées les déclarations d'indépendance en provenance d'acteurs qui n'en auraient pas les caractéristiques et les codes. Une image d'autant plus précise et contraignante qu'elle a fait l'objet d'un travail de définition des acteurs et des commentateurs du monde du livre. Mais si cet effort de standardisation s'est avéré indispensable à l'émergence du *mouvement indépendant*, chevillé à une population d'acteurs idéalement homogènes, c'est en raison précisément de la disparité des éditeurs que semblait pouvoir coiffer la notion d'indépendance.

Il existe en réalité plusieurs paradigmes de l'édition indépendante, tous dotés d'un certain pouvoir de stabilisation. Certaines définitions officielles ou scientifiques ont très justement pointé du doigt l'existence de plusieurs dimensions de l'édition indépendante, mais de manière interne, en tant qu'*axes*, et sans percevoir que son contenu change lui-même en fonction de la dimension dans laquelle elle est prise. Au sein de chaque paradigme, la définition de l'édition indépendante connaît certes des variations, qui sont fonction d'un contexte plus particulier encore que le paradigme au sein duquel elles s'énoncent, mais l'amplitude de ces variations se montre suffisante pour assurer un terrain d'entente. Si des désaccords existent au sein de ces paradigmes, ils ne sont la plupart du temps que superficiels. Les divergences de vue fondamentales apparaissent lorsque se confrontent, sans même le vouloir, des représentations issues de différents paradigmes, lesquels reposent sur des principes antagoniques et incompatibles. L'impossibilité même de définir l'*édition indépendante*, de la

⁸⁹⁵ Olivier Le Naire, *Profession éditeur*, *op. cit.*, p. 78.

part d'un seul individu, procède ainsi de la confusion ou de la fusion de plusieurs représentations du monde.

5.1. Le paradigme idéaliste de l'édition indépendante

Le premier paradigme de l'édition indépendante, qualifié d'idéaliste, requiert de prendre en considération la différence, peu exploitée, pouvant exister entre l'édition indépendante et l'*indépendance éditoriale*. Il est assez courant en effet de voir l'indépendance éditoriale être considérée comme une qualité de l'édition indépendante au sens de « petite édition ». Pour nombre d'observateurs, qui tendent à fonder leur raisonnement sur un ou plusieurs des trois paradigmes suivants, la définition de l'indépendance éditoriale s'obtient en transposant dans un régime abstrait les propriétés observées chez des éditeurs peu dotés en capital économique, occupant ou non des positions d'avant-garde. La conception idéaliste de l'édition indépendante, pour sa part, ne se préoccupe qu'accessoirement de la figure du *petit éditeur indépendant*. Son horizon est davantage la figure de l'*éditeur*.

Valeurs

Ce premier paradigme est idéaliste dans la mesure où, de toutes les manières de concevoir l'édition indépendante, il est celui qui accorde le plus d'importance au concept, à l'idée d'indépendance, sans chercher à tout prix à délimiter un périmètre de l'édition indépendante, autrement dit sans placer au premier plan les enjeux qui sont propres à des structures. Il ne s'agit pas d'une approche naïve du secteur éditoriale, dans la mesure où ce discours idéaliste met au contraire un point d'honneur à militer en faveur de l'indépendance éditoriale, qu'il juge menacée et qui lui apparaît comme un principe supérieur de l'institution. Cette indépendance éditoriale, qui correspond à la liberté de publier sans avoir à se plier à des contraintes extérieures, renvoie à la conception la plus fondamentale de l'autonomie, à savoir l'existence, au sein du monde social, de sphères d'activité distinctes, régies par des normes spécifiques. L'édition indépendante, dans cette perspective, est celle qui, face au pouvoir économique, au pouvoir d'État (dont elle peut percevoir un soutien financier, pour autant qu'il soit sans contrepartie), au monde des médias, maintient sa propre économie, son propre sens des priorités, son propre rapport au temps. Le paradigme idéaliste défend l'indépendance éditoriale au même titre que l'indépendance des rédactions et la liberté de la presse. Ce n'est qu'en seconde instance que le paradigme idéaliste de l'édition indépendante se préoccupe véritablement d'autonomie au sens de non-appartenance à un groupe, s'il s'avère que tel ou tel groupe est effectivement soumis à des pressions d'origine externe. Son objectif, à nouveau, n'est pas de définir des critères définitoires de l'édition indépendante, mais de juger sur pièces à travers le catalogue des publications.

Ce qui le différencie le plus des autres conceptions de l'édition indépendante est de proposer une synthèse de valeurs à caractère *industriel* et *inspiré*⁸⁹⁶. Sur le plan des valeurs industrielles, distinguées avec fermeté des valeurs *marchandes*, l'édition indépendante doit faire preuve d'efficacité si elle veut se montrer à la hauteur de l'indépendance éditoriale. Cela nécessite de l'organisation, des moyens, une maîtrise des codes officiels de l'institution, car son idéaltype de l'édition indépendante est résolument professionnel. Peu friand de hasard et d'à-peu-près, le paradigme idéaliste se méfie, dans la cité de l'inspiration, de l'absence de cadre, de l'imagination débridée, ce qui ne l'empêche pas de valoriser avec ferveur les coups de génie, le talent à l'état pur. Au gré d'allers-retours habiles entre l'industriel et l'inspiré, elle le lie de la liberté sous contrôle, ce qui explique que le droit de perdre de l'argent sur un titre est autorisé, pour autant que les pertes se trouvent compensées par la réussite d'autres titres. Dans la continuité de l'efficacité mentionnée plus haut, d'un certain pragmatisme, la grandeur de l'édition indépendante dépend de son aptitude à toucher un large public, ce qui tend à la rapprocher de valeurs ayant trait à l'*opinion*. Mais si cette aspiration est tournée vers la force du nombre, elle ne cède rien à la mode ou à l'éphémère. Pour le dire autrement, son rapport à l'opinion est totalement inféodé à des valeurs *domestiques*, dans le sens du respect de la tradition, d'une distinction forte entre culture et consommation. À ce titre, les performances de l'édition indépendante ne comptent que dans la mesure où elles permettent de servir l'intérêt général, le bien commun, dans une perspective à la fois d'éducation et de défense de la culture.

Acteurs

Le paradigme idéaliste, on le devine, est celui auquel se réfèrent avec le plus de profit les acteurs dominants de l'institution éditoriale, que les caractéristiques éloignent de la petite édition et, par conséquent, des connotations positives de l'édition indépendante envisagée selon d'autres conceptions. De même, en tant que paradigme qui accorde le moins d'importance à la taille des structures, quand la petitesse n'est pas elle-même présentée comme un frein, il sous-tend le raisonnement de ceux qui contestent l'équivalence entre indépendance et petite édition sans nécessairement en tirer bénéfice pour eux-mêmes. On en trouve pourtant des traces incontestables chez des porte-parole emblématiques de la « relève », du sang neuf apporté par la jeune édition, par exemple dans *Lire et penser ensemble* de Jérôme Vidal. Celui-ci fait preuve d'un grand relativisme à l'égard des représentations dualistes de l'édition, et

⁸⁹⁶ Les références à des cités ou à des mondes industriel, marchand, civique, domestique, de l'opinion et de l'inspiration et inspiré sont issues de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1991.

n'hésite pas à souligner les défaillances de la petite édition pour remplir les missions intellectuelles et éducatives qui sont les siennes.

Le paradigme idéaliste chez André Schiffrin

De façon moins attendue, le paradigme idéaliste domine selon nous la pensée d'André Schiffrin, que l'on tient généralement pour le plus fervent défenseur de la petite édition en tant que lieu d'une « radicale indépendance⁸⁹⁷ ». Cette proposition est vraie si l'on veut bien que considérer Schiffrin est *radicalement* favorable à l'indépendance de l'institution éditoriale, mais sans pour autant en faire un adepte du *small is beautiful*. Sa conception de l'édition indépendante est au contraire une des plus larges qui soient, et conforme à ses options politiques, lui-même se définissant comme un réformateur :

Je n'étais pas devenue socialiste simplement parce que je voulais vivre dans une société juste et équitable, mais parce que j'avais compris que cela n'arriverait jamais si les structures industrielles et financières ne changeaient pas. Notre objectif était de transformer ces données de base, pas de créer une contre-culture ou des institutions alternatives.⁸⁹⁸

À titre d'exemple, il range parmi les indépendants des éditeurs comme Gallimard, Albin Michel, Actes Sud ou Odile Jacob⁸⁹⁹, ce qui le place en porte-à-faux avec les définitions particularisantes de l'édition indépendante. Il lui arrive certes de qualifier ces acteurs de « grands indépendants⁹⁰⁰ », pour marquer la différence, mais la chose est loin d'être un automatisme. Lorsqu'il brosse un portrait général du secteur de l'édition française, il le décrit d'ailleurs comme la juxtaposition de trois « groupes » distincts : Hachette, Vivendi et les « indépendants »⁹⁰¹. Cette acception large ne l'empêche pas d'afficher ses préférences à l'égard d'éditeurs indépendants au sens plus restreint du terme, en particulier de ceux qui incarnent au début des années 2000 le renouveau de l'édition d'essais critiques : Agone, La Fabrique, Raisons d'agir, Les Prairies ordinaires, Amsterdam, Complexe, Les Arènes ou Liana Levi⁹⁰². Il ne fait bien sûr aucun doute

⁸⁹⁷ Julien Lefort-Favreau, « André Schiffrin et Éric Hazan, emblèmes d'une radicale indépendance », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 10/2, 2019.

⁸⁹⁸ André Schiffrin, *Allers-retours*, *op. cit.*, p. 199.

⁸⁹⁹ André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole*, *op. cit.*, pp. 18 et 21.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰¹ André Schiffrin, *L'Argent et les Mots*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁰² André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, *op. cit.*, p. 91 ; *L'Argent et les Mots*, *op. cit.*, p. 27 ; *Le Contrôle de la parole*, *op. cit.*, p. 79 ; *Allers-retours*, *op. cit.*, p. 246.

que c'est à ce dernier type d'éditeurs qu'il songe quand il évoque la nécessité pour les acteurs de se regrouper :

Pour faire face aux très graves problèmes du livre en cette fin de siècle, un groupe d'éditeurs à travers le monde, qui chercherait à cerner les vraies questions et à y apporter des réponses, pourrait jouer un rôle crucial. Si le terrain des idées est abandonné à ceux qui ne cherchent qu'à amuser ou à fournir des informations banalisées, le débat essentiel n'aura pas lieu. C'est ce silence-là qui s'est abattu sur la vie culturelle américaine.⁹⁰³

La figure du petit éditeur indépendant n'apparaît cependant pas, dans les interventions d'André Schiffrin, comme une fin en soi. Elle n'a de sens que dans la mesure où elle est, dans le contexte des années 1990 et 2000, le principal acteur du changement. Son récit global de l'édition laisse en revanche apparaître que la petite édition souffre d'un handicap permanent, qui a valeur d'incomplétude : la faiblesse de ses ventes. Comme le répète souvent Schiffrin, les petits indépendants représentent une part infime du marché éditorial :

Je crois, et je le dis dans mes derniers livres, que l'édition indépendante est devenue très importante, en particulier en France, parce que les petits éditeurs indépendants, bien qu'ils représentent moins d'un pour-cent du marché, ont un pourcentage beaucoup plus élevé des livres intéressants et importants, qui ne sont plus publiés par les grandes maisons.⁹⁰⁴

Poids dérisoire sur le plan économique, mais inversement proportionnel à la raison d'être de leurs catalogues. La conséquence la plus directe de cette étroitesse est l'absence de pérennité des structures, qui ne peuvent bien souvent compter que sur le dévouement de jeunes animateurs, condamnés sinon au bénévolat, du moins à des salaires de misère⁹⁰⁵. C'est pour endiguer cet équilibre instable que Schiffrin énumère des pistes de solutions, à commencer par l'aide des pouvoirs publics et le recours très américain aux fondations.

De nombreux indices amènent toutefois à penser que ces mécanismes dont parle Schiffrin répondent à un objectif plus large. Pour commencer, il y a chez lui une obsession des chiffres qui pourrait sembler, au premier abord, entrer en contradiction avec le relatif détachement qu'affichent de nombreux indépendants. Pour évaluer la réussite de *The New Press*, André Schiffrin mélange ainsi les arguments purement qualitatifs à une quantification de la qualité : « *The New Press* [...] a maintenant publié plus de mille titres en vingt ans, et parmi ces mille titres, 999 n'auraient

⁹⁰³ André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, op. cit., p. 92.

⁹⁰⁴ Xavier Guilbert, « Entretien avec André Schiffrin réalisé le 12 mai 2011 aux Champs Libres, dans le cadre du festival Périoscopages », *Du9.org*, octobre 2017.

⁹⁰⁵ *Ibid.*

jamais été publiés par une grande maison – y compris des livres qui ont fini par vendre des millions d'exemplaires⁹⁰⁶ ». On pourrait y voir, à nouveau, une vision du monde très américaine, mais cette manière de présenter les choses doit plutôt être mise en relation, selon nous, avec l'importance qu'il accorde à la lecture. Bien que l'éditeur souligne toujours l'importance de livres qui se vendent peu, on trouve en même temps chez lui la nostalgie d'un âge d'or perdu de la lecture populaire, où les livres exigeants étaient diffusés à large échelle. En cela, André Schiffrin partage des traits évidents avec Robert Escarpit. Tous deux ont été marqués par le développement de l'édition de masse pendant les trente glorieuses et y voient un formidable outil d'émancipation collective.

Chez Schiffrin, cette révolution renvoie à des éléments d'histoire familiale et de trajectoire personnelle. Au sujet des éditions de la Pléiade fondées en 1923 par son père, qui deviendront une collection des éditions Gallimard dix ans plus tard, il aime ainsi à rappeler l'ampleur de leur diffusion : après avoir officié dans l'édition de luxe, Jacques Schiffrin envisage avec la Pléiade de proposer les textes majeurs d'un auteur classique, dans une édition établie avec soin et annotée, mais surtout à un « prix relativement bon marché⁹⁰⁷ » – l'argument étant que le prix d'un volume de La Pléiade est inférieur à la somme des premières éditions qui le composent. Mais cette conception de l'édition, André Schiffrin est surtout amené très tôt à la vivre de l'intérieur, puisqu'afin financer ses études à Columbia, il entre en poste à la New American Library of World Literature. Ses premiers pas dans l'édition, dans les années 1950, se situent donc dans une structure qui n'était autre que la filiale américaine de Penguin Books, avant de prendre son envol en 1948 mais non sans en avoir conservé les principes. L'objectif de la New American Library, comme le précise Schiffrin, était de « publier des livres de littérature et des essais sérieux », mais toujours dans l'esprit de son slogan : « De bons livres pour le plus grand nombre » – ce qui passait aussi par une politique de prix : on estimait que le prix d'un livre devait être l'équivalent de celui d'un paquet de cigarettes⁹⁰⁸. Dans son autobiographie, il explique ainsi comment, ayant lu un grand nombre de leurs livres dans sa jeunesse, il en était venu à penser que « les livres pouvaient être un moyen d'introduire de nouvelles idées auprès d'un large public » et y trouver personnellement « une façon différente de s'impliquer en politique⁹⁰⁹ ». De même, il vante les mérites du Left Book Club qui, tout

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ André Schiffrin, *Allers-retours*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁰⁸ André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁹⁰⁹ André Schiffrin, *Allers-retours*, *op. cit.*, p. 191.

en étant associé au Parti communiste anglais et déterminé par ce dernier dans sa ligne éditoriale (en quoi nous pourrions difficilement y voir aujourd'hui un éditeur « indépendant »), a rendu accessibles au public également un grand nombre d'ouvrages édifiants⁹¹⁰.

La qualité des idées véhiculées et de leur diffusion occupe par conséquent chez André Schiffrin une place majeure. Elle explique aussi ses réserves envers les presses universitaires. D'un côté, les presses universitaires constituent un réel espoir. De l'autre, elles souffrent aussi bien de la confidentialité de leurs tirages et du prix exorbitant de leurs ouvrages, que de l'influence des responsables financiers et académiques qui tendent à y introduire des contraintes économiques. C'est en cela que le modèle auquel il semble croire davantage est celui d'associations entre universités et structures éditoriales, sur le modèle de Raisons d'agir de Pierre Bourdieu.

5.2. Le paradigme économiste de l'édition indépendante

Le paradigme économiste de l'édition indépendante est l'espace de prédilection des enquêtes sectorielles. Dans ce paradigme comme dans les suivants, le regard se tourne vers la petite édition. Il apparaît en outre comme l'antithèse du paradigme idéaliste de l'édition indépendante, en raison de la place majeure qu'il accorde au poids des entreprises. Là où le paradigme idéaliste tend à faire pointer l'édition indépendante vers la figure de l'*éditeur*, la figure nodale du paradigme économiste est celle du *petit éditeur*, éventuellement du *moyen éditeur*, mais pas encore du *petit éditeur indépendant* que visent les deux paradigmes suivants. L'indépendance apparaît dans ce contexte comme un terme de remplacement, pensé en fonction de la configuration oligopolistique du marché du livre, et ne tenant compte qu'en second lieu de la dimension symbolique de l'*indépendance*, qui ne cesse pourtant de hanter les tenants de ce système, conscients de son incomplétude.

Valeurs

Le caractère économiste de ce paradigme découle des travaux de description du paysage éditorial au sein desquels il s'est formé, et qui ont pour but d'embrasser par la négative toutes les structures qui ne font pas partie des groupes. Un exemple de cet usage apparaît dans l'étude que consacre Olivier Donnat à la « diversité consommée sur le marché du livre » (2018), dans laquelle il propose un découpage du paysage éditorial en quatre ensembles : 1) les maisons appartenant à l'un des trois

⁹¹⁰ *Ibid.*

plus grands groupes d'édition (Hachette, Editis, Gallimard) ; 2) les maisons appartenant aux quinze groupes suivants en termes de chiffre d'affaires ; les maisons qui, bien que n'appartenant pas à un groupe, apparaissent dans le top 100 des éditeurs en termes à nouveau de chiffre d'affaires, éditeurs qu'il nomme « *indépendants +* » ; les autres maisons d'édition répertoriées pour les besoins de l'analyse, qu'il nomme « *autres indépendants* ». Dans cette typologie, on perçoit bien que la distinction entre les indépendants et les autres, de même qu'entre les indépendants eux-mêmes, est fondée uniquement sur des critères organisationnels et économiques. L'auteur reconnaît lui-même que ces catégories d'indépendants se caractérisent par une grande « hétérogénéité », puisqu'elles ne s'intéressent pas au mode de fonctionnement des structures, ni à la qualité de leur catalogue⁹¹¹.

Pour autant, cette approche n'est pas dépourvue de qualifications positives envers l'édition indépendante. La bonne santé de celle-ci et le nombre de ses représentants sur le marché sont perçus comme de bons indicateurs de diversité. Au minimum, ce constat repose sur l'idée que plus il y a de structures d'édition, plus il y a d'instances capables de proposer des produits « différents » les uns des autres, conformément aux lois générales de la concurrence. Dans une veine plus enthousiaste, le paradigme économiste envisage l'édition indépendante comme un lieu privilégié de créativité. Cette créativité peut toutefois se trouver remise en cause dans ce même paradigme à partir du moment où l'on considère que l'édition indépendante souffre de sérieux handicaps sur le plan économique, qui l'empêchent de développer de lourds projets⁹¹². Dans ce cas, l'analyse vise essentiellement les acteurs de petite taille, et non sur les « indépendants + » qui recouvrent les éditeurs de taille moyenne chez Olivier Donnat.

Cela étant, le paradigme économiste n'est pas propice aux développements relatifs au(x) projet(s) des éditeurs. À chaque fois que les acteurs de l'édition indépendante sont investis, dans le paradigme économiste, d'une mission culturelle, il n'est pas interdit d'y voir à la fois un dévoiement et une approximation. Dévoiement dans la mesure où l'éditeur indépendant par excellence se définit d'un point de vue quantitatif, et ne souffre donc en théorie aucune considération qualitative. Approximation puisque l'hétérogénéité même de la population indépendante fait se côtoyer des éditeurs aux ambitions diverses, dont la plupart ne cherchent pas à faire date : c'est par généralisation que le paradigme économiste en vient à déclarer la supériorité de l'édition indépendante.

⁹¹¹ Olivier Donnat, *Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre (2007-2016)*, Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2018.

⁹¹² Voir Christian Robin, *La gestion et le contenu des livres. Essai d'analyse de l'impact de l'usage des outils de gestion économique et financière sur les contenus des livres publiés en France, 1980-2001*, *op. cit.*

Acteurs

La définition la plus pure de l'édition indépendante en régime économiste se rapporte à ce que l'on peut identifier comme une indépendance *de fait*. Inscrite dans l'histoire longue de l'imaginaire indépendant industriel, et de l'activité d'entreprises en marge des trusts, elle constitue littéralement le degré zéro de l'indépendance éditoriale, tout accidentel, en ce qu'elle porte sur le statut juridico-administratif d'une structure donnée. La notion d'indépendance, dans ce registre, ne fait sens que par rapport à la configuration d'un marché, et ne se charge d'aucun imaginaire politique ou individuel de l'indépendance. À ce titre, l'édition indépendante de ce paradigme économiste désigne, pour ce qui est de la petite édition, une population qui dépasse les limites du *mouvement indépendant*. À la différence des membres de ce dernier, bon nombre de ces indépendants sont indépendants par la force des choses et parfois même sans le savoir. Tous ne font d'ailleurs pas véritablement partie de l'institution éditoriale puisque l'on y retrouve les acteurs de l'édition proscrite, tenus à l'écart en raison de leur méconnaissance des codes.

5.3. Le paradigme professionnel de l'édition indépendante

Le paradigme professionnel de l'édition indépendante est professionnel au sens de *professionnalisant*. Avec le paradigme *esthétique-politique*, il est le premier à faire signe en direction d'un mouvement indépendant et se rapporte, par conséquent, à une partie uniquement de la *petite édition*. Par rapport à ce mouvement, le paradigme professionnel est le plus centré sur un mode d'action institutionnel, étant donné qu'il s'agit de donner à la fois un cadre et une consistance aux structures de l'édition indépendante. Celles-ci sont pensées à la fois en opposition à l'édition industrielle, à l'édition indépendante la plus instituée, et bien sûr à l'édition hors édition, y compris l'édition proscrite. L'enjeu est de développer des structures viables, ce qui passe par une stratégie de compromis.

Valeurs

À certains égards, les valeurs de l'édition indépendante au sens professionnel du terme sont celles de l'édition indépendante conçue sur un mode idéaliste. Hostile à l'édition *marchande*, le paradigme professionnel se montre sensible à une forme d'efficacité qui découle d'un imaginaire *industriel*. Celui-ci se trouve toutefois neutralisé par des valeurs *domestiques*, notamment pour tout ce qui a trait à une dimension éthique du travail : l'édition indépendante ainsi conçue passe pour être un modèle de vertu dans la manière de produire des livres, prône l'entraide face à la loi du plus fort. Quant à la reconnaissance passant par la reconnaissance publique, par le nombre de lecteurs, elle se vit avec moins de noblesse que dans le cas de l'édition indépendante

idéaliste, dans la mesure où elle se fonde sur le constat d'un déficit, d'un manque à combler, d'une revendication.

La plus grande différence qui les sépare réside en revanche dans l'importance qu'accorde les tenants de l'édition indépendante professionnelle aux valeurs d'ordre *civique*. L'édition indépendante n'existe dans ce paradigme que collectivement, et se fonde sur la réflexion. À ce titre, son imaginaire est très directement lié à celui de l'indépendance politique, ce qui en fait la candidate idéale à la conduite d'actions, à la production de documents capables de bouleverser l'ordre des choses. C'est également dans ce monde que les définitions les plus formalisées de l'édition indépendante sont susceptibles de voir le jour, étant donné qu'elles permettent de délimiter la base du mouvement en vue de communiquer à son sujet. Le principal écueil de ce mode de fonctionnement est une tendance à la bureaucratisation, dans la mesure où ses objectifs semblent difficiles à atteindre en l'absence de structures capables de représenter le collectif. Ce rapport à l'organisation, à la mise en avant de l'intérêt général, explique que l'édition indépendante à vocation professionnalisante tienne en méfiance les valeurs du monde *inspiré* : le caractère spontané de ce dernier et son individualisme passent en effet pour être contreproductifs. Ces valeurs sont d'autant plus redoutées qu'elles ne sont pas forcément portées par des acteurs qui n'auraient pas partie liée aux projets de l'édition indépendante au sens professionnel. Les plus grands défenseurs de cette dernière peuvent eux-mêmes être tiraillés entre sens du groupe et attrait pour la singularité. Un autre écueil, qui découle du précédent, est lié aux aspirations *markétistes* des éditeurs concernés. Tout en rejetant les structures d'édition pratiquant le métier de manière ouvertement commerciale, ce paradigme de l'édition indépendante n'en comporte pas moins une visée fortement économique, puisqu'un grand nombre de ses revendications porte précisément sur la viabilité des structures indépendantes. Si la production de ces éditeurs n'est pas à la hauteur de leurs ambitions, le risque qu'ils courent est d'être assimilé à une autre forme d'édition marchande, dont le client serait l'État.

Acteurs

Pour cerner les acteurs du paradigme de l'indépendance professionnelle, on peut se tourner dans un premier temps vers les instances de représentation officielle de l'édition indépendante : syndicats, associations professionnelles, qui servent d'interface entre les éditeurs et les pouvoirs publics en particulier. Il convient ensuite de se tourner vers les outils professionnels conçus pour ou par les indépendants, qui leur offrent par exemple des perspectives en matière de diffusion ou de promotion. Enfin, il convient d'être attentif aux manifestations concrètes ou discursives organisées par des indépendants dans des arènes extrêmement diverses.

Par définition, ces pôles de rassemblement poursuivent des buts contrastés, de telle sorte qu'il n'est pas possible d'établir un profil-type d'éditeurs indépendants qui en usent ou qui les fréquentent. On peut toutefois établir que deux types d'acteurs de l'indépendance ont tendance à ne pas s'y retrouver. Il s'agit d'une part de ceux qui, ayant atteint un niveau de développement suffisant, n'ont plus réellement besoin de ces structures. On y retrouve les indépendants qui sont parvenus à régler la plupart des problèmes rencontrés au début de leur parcours, et qui se rapprochent donc du pôle institué de l'institution éditoriale. À côté de ces acteurs, manquent à l'appel également les éditeurs qui, pour des raisons d'indépendance individuelle, ne souhaitent pas être mêlés à un groupe officiel. Plus spécifiquement, chaque rassemblement engendre ses mises à l'écart : l'élaboration de critères de définition plus ou moins stricts permet aussi bien de constituer une masse représentative que d'exclure ceux qui ne cadreraient telle ou telle indépendance.

5.4. Le paradigme esthétique-politique de l'édition indépendante

Le paradigme *esthétique-politique* de l'édition indépendante partage avec le paradigme qui précède le fait de concevoir l'indépendance dans une perspective collective, au sein d'un mouvement. C'est ensemble que les acteurs envisagent leur rapport à l'indépendance, mais sous l'angle du « collectif » informel ou virtuel plutôt que des instances officielles : les choix posés au sein de ce paradigme reposent davantage sur un mode d'action contre-institutionnel qu'institutionnel. La raison d'être de cette mise à distance des instances officielles tient au fait que le moteur premier de ce paradigme est l'indépendance individuelle ou d'esprit, ce qui ne signifie pas pour autant que l'édition indépendante y soit conçue comme une activité solitaire : les éditeurs qui se déclarent indépendants sont par définition condamnés à faire partie des indépendants.

Valeurs

Le paradigme esthétique-politique présente des similitudes avec le paradigme professionnel de l'édition indépendante, mais déplace certaines de ses valeurs. Du monde *civique*, il ne conserve que la dimension la plus activiste aux dépens de tout ce qui a trait aux organisations trop officielles.

Les travers bureaucratiques et institutionnels des regroupements vont à contre-courant des valeurs à caractère *domestique* et *inspiré* qui se trouvent mises en avant par ces acteurs. D'un point de vue *domestique*, ce qui fait la grandeur du groupe est indissociable des relations effectives entre les acteurs, qui peuvent dépasser le cadre professionnel. Cela explique que les conditions d'accès puissent y sembler plus lâches en matière de définition de l'indépendance qu'au sein des associations et syndicats qui

cherchent à objectiver les propriétés de l'indépendance. Le sentiment d'appartenance à un projet commun l'emporte sur les paramètres, de telle sorte qu'il est en réalité plus difficile d'être adoubé par les membres d'un collectif indépendant que de rejoindre une organisation officielle. C'est en tout cas quelque chose qui ne se choisit pas et qu'aucun formulaire ne permet.

Du point de vue de l'*inspiration*, c'est le mythe de la singularité qui l'emporte, avec tous les paradoxes qui en découlent. Alors que l'indépendance d'esprit pourrait passer pour un facteur de désintégration de tout mouvement, l'individualisme sert au contraire les intérêts du groupe. Les acteurs insisteront sur la complémentarité des membres, ce qui renvoie inévitablement à la question des contenus, envisagés d'un point de vue critique et évaluatif. La grandeur des indépendants doit idéalement dépendre, dans ce paradigme, de la pertinence du projet éditorial et de la qualité des titres publiés. Mais cette supériorité supposée de leur production est rendue possible, selon les acteurs, par des conditions de production particulières, qui sont celles de l'indépendance.

Acteurs

Les acteurs du paradigme esthétique-politique de l'édition indépendante sont à chercher en priorité dans les genres à forte vocation culturelle, tels que la littérature générale ou la bande dessinée. Leur mode d'organisation suit une trajectoire inverse à celle de l'édition indépendante à visée professionnalisante : il se traduit par des prises de position, ensuite par des manifestations, éventuellement enfin par la mise en place de structures, au risque de changer de paradigme.

Cette conception de l'indépendance est la plus proche dans ses principes des pratiques d'édition situées en dehors de l'institution et se traduit par des actions ponctuelles qui semblent devoir être vouées à la dissolution, à l'image de collectifs sans lendemains, de salons qui disparaissent au bout d'un an ou deux, mais aussi de projets annoncés qui ne verront finalement pas le jour. En effet, l'édition indépendante ainsi conçue ne doit pas forcément se réaliser dans des projets, mais peut aussi exister de manière abstraite. Les indépendants parlant des difficultés qu'ont les indépendants à se regrouper, ceux qui refusent explicitement de participer à toute forme de fédération d'indépendants, entrent dans la communauté des indépendants et alimentent les mythes qui la soutiennent.

Chapitre 9

Dynamique de l'édition indépendante

L'*institutionnalisation* et la *récupération* se rapportent d'ordinaire, dans le langage courant, aux forces qui partent de la périphérie pour atteindre le centre. La première désigne une conversion progressive et volontaire des acteurs. Par la redéfinition de leur ligne de conduite, ou bien par le dévoilement de ce qui les aurait guidés d'entrée de jeu, ceux-ci en viendraient alors à renoncer à un système de valeurs initial au profit d'un ensemble de valeurs dévoyées. La seconde force, la récupération, est un processus davantage subi par l'acteur récupéré, sauf à condamner le caractère récupérable de sa production ou des situations dans lesquelles la complicité du récupéré semble engagée. Ainsi, tel acteur qui, autonome au départ, affichera un trop grand enthousiasme aux invitations qui lui seraient adressées pourra être suspecté d'un glissement en accord vers sa nature profonde, au risque de voir disparaître la frontière entre récupération et institutionnalisation.

Avec l'*institutionnalisation* dont il vient d'être question, la *récupération* tient une place essentielle dans les discours sur la pérennité de l'édition indépendante. Tandis que l'établissement des indépendants dans les trous structurels des éditeurs institués se nourrit de zones laissées vierges, la récupération tire sa matière des prouesses les plus notables de l'édition indépendante. Quoique systémiques et à proprement parler incontournables, ces opérations de prélèvement ont donné lieu à de nombreux commentaires critiques, parfois désabusés, dont le plus fouillé dans la sphère éditoriale est l'essai *Plates-bandes* (2005) de Jean-Christophe Menu. C'est en partant de cette « affaire » que nous tâcherons de mieux cerner la problématique de la récupération. Ce cadre posé, nous tâcherons d'établir une « grammaire » de la récupération afin non seulement de systématiser le propos de Jean-Christophe Menu, mais aussi de l'étendre à d'autres acteurs de l'instituant.

1. **Réflexion sur la notion de récupération : autour de l'affaire Plates-bandes**

La parution de l'essai *Plates-bandes* en 2005, écrit par l'un des fondateurs de L'Association, Jean-Christophe Menu, a posé un jalon important dans l'histoire de la bande dessinée indépendante. Rares sont les textes théoriques, il est vrai, rédigés par des auteurs de bande dessinée, et plus encore ceux qui s'attaquent nommément, avec un tel degré de précision, au monde éditorial. Tel était l'objectif pourtant de la

collection « Éprouvette », placée par son titre sous le signe du laboratoire et ouverte, à côté du texte critique de Jean-Christophe Menu, par *Désœuvré*, une bande dessinée à caractère auto-analytique de Lewis Trondheim, membre fondateur lui aussi de L'Association. En janvier 2006, à la collection vient s'ajouter la revue *L'éprouvette*, qui dans le même esprit que la collection accueillera des articles critiques ou polémiques au cours de ses trois numéros.

Inaugural et programmatique, *Plates-bandes* est une prise de position abrupte qui oscille entre le pamphlet et l'essai construit. Menu entreprend de poser les conditions de possibilité et de pérennité de l'avant-garde en bande dessinée, démarche dont la neutralité se trouve contrebalancée par la position relativement, mais consciemment, partielle de l'auteur. Le texte vise à défendre une certaine idée de ce que *devrait être* la bande dessinée, définition dans laquelle s'illustre L'Association depuis ses débuts (ou s'est du moins illustrée à ses débuts, Menu considérant que les ambitions initiales ont pu perdre de leur vigueur⁹¹³). Mais le propos, comme son titre l'indique, excède toutefois de loin le seul plaidoyer en faveur de L'Association. Il s'agit non seulement la mise à plat des réalités du monde de la bande dessinée, mais aussi la définition et la revendication d'un *territoire*, celui des « purs » indépendants, sur lequel un ennemi désigné vient empiéter. En cela, *Plates-bandes* apparaît assurément l'un des déclarations d'indépendance les plus explicites qui aient été publiées au cours de la génération.

1.1. Petits et grands récupérateurs

L'argument général de *Plates-bandes* est le suivant : la bande dessinée, dont un large pan a pratiquement été reconnu au statut d'Art dans les années 1960 et 1970, a raté l'occasion d'acquérir sa pleine légitimité à cette époque, suite à la récupération de ses innovations par le pôle le plus mercantile du champ éditorial. Après une nouvelle tentative de légitimation émanant de ses factions les plus avant-gardistes au début des années 1990, la voici à nouveau victime de l'avidité d'éditeurs peu scrupuleux, absorbant au fur et à mesure ses expérimentations et ses avancées esthétiques. Les « forces mercantiles⁹¹⁴ » ont lancé une nouvelle vague de récupération de la bande dessinée, la deuxième de son histoire, une tendance qui consiste à « réintégrer ce qui s'est voulu dissident depuis 1990, et qui, dans cette position parallèle, a commencé à connaître quelque succès⁹¹⁵ ».

L'éditeur condamne moins l'existence de la sphère commerciale de la bande dessinée (« Quand un “gros” éditeur fait son métier de “gros”, en n'outrepasant

⁹¹³ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, « Éprouvette », 2005, p. X.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

pas son territoire de “gros”, je n’y vois pas de problème majeur⁹¹⁶ ») que la propagation d’une avant-garde édulcorée, dont le principe lui semble résumé tout entier dans le titre du premier numéro de la revue *Black*, coédité par Coconino et Vertige Graphic en janvier 2004 : « Le retour des avant-gardes soft ». Selon Menu, il y a contradiction dans les termes.

Les grands éditeurs n’en restent pas moins les premiers visés. En ce qui les concerne, Menu cite successivement, pour la récupération d’un label existant, les éditions Gallimard et Soleil qui ont relancé Futuropolis ; pour la création de collections reprenant les caractéristiques N&B, petit format ou pagination extensive (propriétés essentielles du mouvement indépendant selon Menu), Le Seuil, Dargaud, Delcourt, les Humanoïdes Associés et surtout Casterman ; pour ce qui est de la récupération d’auteurs, Casterman à nouveau (avec Craig Thompson, pour *Blankets* au sein de la collection « Écritures », auteur refusé à L’Association), Gallimard et Soleil pour la résurrection de Futuropolis (avec Blutch, David B. et Nicolas De Crécy). Il sauve en revanche Dargaud et Delcourt (le premier pour sa collection « Poisson Pilote », dirigée par Guy Vidal, ami de Menu, le second pour la série *Donjon*, dont de nombreux auteurs sont issus de L’Association), Gallimard (pour « Bayou », dirigée par Joann Sfar, auteur important de L’Association) et Delcourt (pour « Shampooing », dirigée par Lewis Trondheim, l’un des membres fondateurs).

Dans ses contributions à la revue *Éprouvette*, Menu poursuit son propos en l’actualisant. Futuropolis et « Écritures » sont à nouveau pointés du doigt dans la première livraison de 2006⁹¹⁷, là où « Poisson Pilote », « Shampooing » et « Bayou » restent envisagés sous l’angle d’une cohabitation saine. Dans la troisième et dernière livraison de la revue⁹¹⁸, en 2007, la « Collection 32 » (Futuropolis), la revue *Bang* et le label « KSTR » (Casterman) sont dénoncées à leur tour. Suite à des tensions toujours plus vives entre les membres fondateurs de L’Association, à une radicalisation aussi du point de vue de Jean-Christophe Menu, le temps semble loin où les collections « Shampooing » et « Bayou » étaient en odeur de sainteté qui se voient mises sur le banc des accusés.

Du côté des indépendants, ou plus précisément d’une « nouvelle vague de pseudo-Indépendants », « publiant souvent de désolants succédanés⁹¹⁹ », l’éditeur bannit pêle-mêle Carabas, Le Cycliste, La Cafetière, La Boîte à bulles, sans s’étendre à leur sujet, à l’exception de la revue *Black* déjà évoquée et de Paquet, pour avoir

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁹¹⁷ Jean-Christophe Menu, « Plates-bandes (extension 1) », *L’Éprouvette*, I, 2006, pp. 197-207.

⁹¹⁸ Jean-Christophe Menu, « Plates-bandes, extension finale ? », *L’Éprouvette*, III, 2007, pp. 435-446.

⁹¹⁹ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes, op. cit.*, p. 31.

« inventé le savoir-faire de créer la Série Z dans absolument tous les formats⁹²⁰ ». Quelle que soit la pertinence de ces choix, c'est sans doute là l'un des points forts de l'argumentation de Menu qui, loin de la traditionnelle dichotomie entre de petits éditeurs vertueux et de grands éditeurs sans scrupule, s'attache à séparer partout le grain qui lui semble bon de l'ivraie : « il y a nécessité de taper du poing sur la table pour amener une prise de conscience, préciser qui est qui et qui fait quoi, qui est honnête, qui est malhonnête⁹²¹. »

1.2. L'acteur « récupéré », victime et figure consacrée

Une génération Association

Si *Plates-bandes* constitue l'expression la plus structurée des griefs de l'auteur et éditeur, ce n'est pas la première fois que Jean-Christophe Menu s'exprime sur le sujet. En novembre 1995 déjà, dans « Le rab de lapin » (bulletin d'information de la maison), un « adhérent » dont le courrier est reproduit – avec toutes les réserves de mise face à l'authenticité d'un courrier des lecteurs – se demande si une « génération Association » n'est pas en train de voir le jour. En guise d'indices fournis, la prolifération de marqueurs éditoriaux de l'Association, tant parmi les représentants de l'édition indépendante que traditionnelle :

Le *Lapin* a par exemple plein d'enfants dans le dos, des garennes plus ou moins bâtards bien que partis d'une bonne initiative. À commencer par la typo façon « machine à écrire » du titre et à la sobriété de la couverture (on ne citera que Le Phacochère de Nice en exemple). Plus que la forme, le fond se voit lui aussi copié : le format « comix » n'a jamais connu autant d'adeptes, et la formule « groupement d'auteurs intimistes à inspiration autobiographique » autant de disciples. Y aurait-il eu des *Ego comme X* ou des *Simo* sans *Lapin* ?⁹²²

Si l'adhérent se montre relativement magnanime envers les émergents, dont l'identification maladroite peut encore s'expliquer par la recherche d'une identité, il n'épargne guère les confirmés, qui plus est s'ils travaillent avec des auteurs de L'Association. Directement nommées et pointées du doigt, les éditions du Seuil : « Au vu des nouveautés Seuil-Jeunesse – dont la qualité n'est pas ici mise en question – comment ne pas penser aux maquettes de couverture de la Collection Ciboulette⁹²³ ? » Pour Menu, qui répond dans les mêmes lignes du « rab », la proximité est en effet embarrassante. Tout en rappelant que L'Association n'a pas découvert

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² « Le rab de lapin », 13, 1^{er} novembre 1995, p. 3.

⁹²³ *Ibid.*

le petit format et le N&B, l'éditeur énumère quelques points critiques de ressemblance : « l'aspect graphique (importance de l'aplat de couleur, utilisation de teintes directes Pantone, motif centré en 1^{ère} et 4^{ème} de couv, lettrage manuscrit par l'auteur, rabats, vernis mat...) », le fait aussi que « trois des titres du *Seuil* concernent deux auteurs de L'Association (Lewis et Fabio) et auraient tout à fait pu faire l'objet de volumes de la Collection *Ciboulette*⁹²⁴. »

Faire de nécessité vertu

Jean-Christophe Menu a sans doute entrevu la possibilité de tirer profit de la dissémination d'un esprit « associatif ». Depuis sa fondation, L'Association a toujours oscillé entre deux tendances complémentaires, qui ne sont pas étrangères au double statut d'auteur et d'éditeur de ses animateurs : d'un côté, réveiller la bande dessinée, et de l'autre, en être le réveil. La première de ces ambitions se trouve ici partiellement accomplie, et Menu ne peut que se réjouir de l'initiative d'un éditeur de littérature générale comme Le Seuil : « un travail excellent réalisé par des personnes qui nous sont proches⁹²⁵ ». Pour rappel, un des objectifs de L'Association étant de sortir la bande dessinée de son ghetto, en la faisant notamment entrer dans les rayons de la librairie de premier niveau, le fait qu'une maison aussi prestigieuse se joigne au combat de L'Association, fût-ce au prix d'une forte inspiration formelle et d'une captation de ses auteurs, est un grand pas pour la bande dessinée.

Dans le même temps, la force de frappe d'un éditeur comme Le Seuil ne risque-t-elle pas de bouleverser l'ordre des choses, de faire de l'ombre, voire de priver de toute visibilité une structure telle que L'Association ? En 1995 en effet, cinq années séparent encore la maison du succès de *Persépolis* de Marjane Satrapi, en bande dessinée puis en film d'animation, qui la révélera véritablement auprès du grand public. Symboliquement et économiquement, c'est tout logiquement que Menu saisit l'occasion de se poser en chroniqueur de l'histoire récente, suivant ce deuxième axe suivi, à savoir être *le* réveil d'une bande dessinée dans les limbes. Il voit donc d'un bon œil la prolifération de producteurs culturels de qualité en la bande dessinée à condition, bien entendu, d'en rappeler la paternité :

Ces livres sont beaux et vont tout à fait dans le sens de la bande dessinée que défend L'Association depuis des années. Ce qui se passe, en fait, c'est qu'après avoir développé ses idées, isolée face à l'incurie générale, L'Association n'est plus la seule sur le terrain de l'édition de bande dessinée créative et intelligente. Ce qui en soi n'est pas vraiment une mauvaise nouvelle. Cornélius ou Amok parmi les indépendants, ou Le Seuil, sont désormais en mesure d'éditer des livres de bande

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 4.

dessinée qu'il y a encore un an L'Association aurait été seule à envisager éditer. (...) c'est vrai que L'Association a accompli un certain travail qui a été un défrichement pour d'autres. Des structures comme Amok, par exemple, ont calqué leur système d'Adhésion, leurs conditions de vente et de diffusion sur celles élaborées des années durant par L'Association. D'autres proposent des cartons d'Adhésion sérigraphiés, des petites images en couleurs, ou des réductions [...]. *Ego comme X* a peut-être la tronche d'un petit frère. Et alors, si c'est une revue intéressante ? Et si d'autres font du sous-Association de bas-étage, quelle importance⁹²⁶ ?

L'heure n'est toutefois pas au combat, et l'éditeur va jusqu'à poser qu'il vaut mieux « se réjouir » de cette « saine concurrence » que de « râler en hurlant à l'envahisseur ». Quatre ans plus tard, l'influence de L'Association sur les autres maisons d'édition reste un sujet sensible mais calmement envisagé, et de bon ton d'aborder pour rappeler l'importance de la maison. Dans un entretien accordé en 1999 à Jean-Pierre Mercier à l'occasion des dix ans de la structure, les membres fondateurs oscillent ainsi entre prudence et optimisme⁹²⁷. En 2005 en revanche, *Plates-bandes* apparaît comme une prise de position indispensable pour assurer sa place de parangon de l'édition indépendante.

Une réponse à l'institutionnalisation de L'Association

Les enjeux de *Plates-bandes* sont nombreux. Premièrement, en tant que défense de L'Association et par-delà celle-ci, des acteurs de l'édition indépendante, Menu agit non seulement en porte-parole de son collectif (L'Association), mais aussi et surtout de tout un secteur. Deuxièmement, en tant que coup d'envoi d'une collection critique, *Plates-bandes* fait l'effet d'un appel à la discussion dont le foyer sera L'Association. Troisièmement, l'essai fournit à son auteur l'occasion d'écrire l'histoire en mettant l'accent sur ses précurseurs, ses suiveurs et sur ses récupérateurs. Quatrièmement, il permet à L'Association de réaffirmer son originalité et sa radicalité, une indépendance en sursis.

Cette régénération est appelée par plusieurs facteurs. En raison d'abord de l'*institutionnalisation* d'une maison dont le succès commercial, porté à son comble avec l'album *Persépolis* de Marjane Satrapi, l'éloigne de l'amateurisme éclairé qui la caractérisait à ses débuts. En raison ensuite, dans la lignée de ce qui précède, du succès symbolique de la maison, qui en vient elle-même à constituer un pôle d'attraction pour des auteurs publiés chez des éditeurs indépendants moins reconnus (ainsi d'une Aude Picault, à qui l'on doit *Moi Je* chez Warum, et qui publiera par la

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁹²⁷ Jean-Pierre Mercier, *L'Association (entretien 07 09 1999)*, Paris, L'Association, hors commerce offert aux adhérents et amis de l'Association, 2001.

suite *Maman* à l'Association). Sur ce point, L'Association se doit de rappeler son rôle de pionnier et de tête chercheuse au risque de passer pour un sanctuaire de l'avant-garde consacrée, auquel il ne resterait plus qu'à récupérer de jeunes auteurs aux maisons de création plus récente. En raison enfin de la propension toujours plus marquée de certains fondateurs et/ou auteurs plus ou moins dissidents de L'Association (Trondheim et Sfar en particulier) à publier, voire à diriger des collections chez de grands éditeurs, ce qui n'est pas sans créer une situation de crise dont il convient de s'expliquer. Non seulement la dispersion des énergies contribue à renforcer, mais retire à L'Association son statut d'exception.

2. Réflexion sur la notion d'institutionnalisation : la trajectoire de L'Association

Sans infirmer en rien le rôle d'une avant-garde dans le processus de réforme institutionnelle, sans doute n'est-il pas inutile de mesurer le degré d'intégration dans l'institution du mouvement « récupéré ».

2.1. Une avant-garde orientée

S'agissant de L'Association, les fondateurs ne s'en cachent pas, le petit format N&B n'est pas une innovation en soi, c'est sa généralisation qui fait sens. Idem pour une bande dessinée plus intimiste, capable d'aborder tous les sujets. Les prémisses de L'Association, via la revue *Labo*, sont intimement liés à la maison Futuropolis, qu'il s'agit de prolonger à défaut de pouvoir s'y greffer, proximité qui permet l'entrée au catalogue d'auteurs déjà reconnus, à l'instar d'Edmond Baudoin. Quant aux formes ouvertement avant-gardistes de L'Association, le surréalisme et l'Oulipo (par le biais de son adaptation à la bande dessinée, l'Oubapo), on sait combien ils sont redevables de la littérature. Littéraires, elles aussi, les influences graphiques de la revue *Lapin*, inspirées de celles de la revue *L'Arbalète*⁹²⁸. On pourra s'étonner, en outre, qu'une maison qui revendique sa lisibilité déplore, en 2005 : « C'est donc le credo même des récupérateurs qui est ici affirmé : la marge est récupérée, mais qu'on se rassure, elle est rendue acceptable. Enfin lisible, en somme⁹²⁹. » Dans le même ordre d'idée, son entrée au Musée à l'occasion de ses dix ans peut surprendre de la part d'une structure à ce point inacceptable.

En tant que structure éditoriale à présent, en s'inspirant d'un label musical alternatif, *Bondage Records*, L'Association puise non seulement son mode de fonctionnement dans ce qui existe déjà, mais avec la volonté de suivre l'exemple d'un

⁹²⁸ Jean-Pierre Mercier, *op. cit.*, p. 46.

⁹²⁹ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, *op. cit.*, p. 13.

label « qui *s'impose* dans tous les sens du terme, par rapport aux grosses boîtes » – sans parler de l'influence de Futuropolis, tandis que dans le domaine du livre au sens large, dans les domaines de l'essai, de la littérature et de la jeunesse en particulier, le mouvement des indépendants francophones prend son essor. Consciente de la nécessité de publier des livres pour *s'imposer* précisément, L'Association lance dès ses débuts des collections, structuration de l'offre propre à tout producteur culturel qui souhaite être identifié comme tel. À l'inverse, la constitution en Association de loi 1901, le refus du service de presse, les comptes rendus volontairement nonchalants d'assemblées générales, le refus du code-barres, stratégies qui tendent à éloigner L'Association du commerce de livres semblent indiquer le contraire. La survalorisation de ces traits, vécus sur le mode du contre-pied dans le métadiscours de l'éditeur (et jusque dans le nom de la maison), dénégarion de son versant économique présenté comme un supplice, ne l'inscrit néanmoins pas moins dans un système de consommation où la distinction, et non la standardisation, est la règle⁹³⁰. Avec un savant mépris de la masse des consommateurs, qui se trouve incarnée dans le « microcosme » BD, allant des journalistes aux auteurs en passant par les collectionneurs incultes, L'Association ne s'adresse pas moins à un public bien réel, pour lequel le conformisme est ce qu'il y a de pire.

2.2. Le modèle Futuropolis

À la question de savoir quel aura été l'apport majeur de la « génération de L'Association » au monde de la bande dessinée, Edmond Baudoin, publié tant chez Futuropolis qu'à L'Association, répondait en 2003 à Thierry Groensteen : « Tu as raison de parler de génération, parce qu'il ne faudrait pas en rester à la seule association [...]. Les fondateurs de L'Association étaient un peu les “enfants spirituels” de Futuropolis. Et des individualités très fortes. [...] Ils ont permis la continuation de quelque chose d'intelligent dans l'édition de bande dessinée au moment de la disparition de Futuropolis⁹³¹. » Une filiation revendiquée par Florence Cestac elle-même, fondatrice avec Étienne Robial de Futuropolis : « L'Association est vraiment la continuité de Futuro. C'est la même mentalité : mettre l'auteur en avant⁹³²... ». Et l'on multiplierait aisément les témoignages de reconnaissance entre les deux parties. Pour Cestac et Robial, le paradigme de la parenté est une façon d'affirmer que leurs

⁹³⁰ Voir en particulier Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005.

⁹³¹ « Edmond Baudoin, conversation avec Thierry Groensteen », dans Thierry Groensteen (dir.), *Artistes de bande dessinée*, Angoulême, Éditions de l'An 2, « Essais », 2003, p. 30.

⁹³² « Mettre l'auteur en avant, entretien avec Florence Cestac », dans *Neuvième Art*, 14, janvier 2008, p. 70.

efforts n'ont pas été vains. Pour Menu, la tenue d'une entreprise avec la bénédiction d'une grande figure tutélaire.

Formation de Jean-Christophe Menu

Jean-Christophe Menu a suivi de près l'aventure Futuropolis. Dès l'âge de 12 ans⁹³³, il profite des dernières heures de la librairie pour y faire son éducation et découvrir une bande dessinée en rupture avec les canons du genre. Dix ans plus tard, au milieu des années 1980, il continue de graviter autour de la prestigieuse officine, d'édition cette fois, aspirant d'y être publié – ce qui sera chose faite, de même que pour Stanislas, Mattt Konture et Mokeït, fondateurs de L'Association qui s'ignorent, une première fois en 1987 avec *Le Portrait de Laurie Ginol* dans la collection « X » puis en 1988, avec *Meder*, dans la collection « Gros nez ». Menu effectue également quelques travaux pour la maison, à l'instar de la mise en couleur d'un album publicitaire de Popeye en 1988.

De l'aveu de Florence Cestac, ces quelques années sont placées sous le signe de l'apprentissage : « Jean-Christophe Menu était tout le temps fourré dans les bureaux. Il a quand même appris chez nous. Menu et Robial, ça a tout de suite fonctionné. Il y avait le maître et l'élève et l'émulation s'est faite immédiatement. » Les liens entre Futuropolis et Jean-Christophe Menu sont étroits. Suffisamment étroits pour se voir proposer par Étienne Robial, dans la foulée du Festival d'Angoulême de 1988, de réfléchir au développement d'une revue à l'enseigne de la maison. Dans son *Mémoire de maîtrise d'arts plastiques*, rédigé la même année, Menu la mentionne à plusieurs reprises et en fait son cheval de bataille :

Une seule règle, impérative : se poser comme force ALTERNATIVE par rapport à cette profession, et refuser toute concession avec elle. [...] Dans la mesure de mes moyens, je ferai tout pour contribuer à l'apparition de cette force nouvelle, mais qui pourrait aussi se baser sur une structure existante, et au passé irréprochable, comme FUTUROPOLIS, et ce peut-être grâce à ce projet de revue en commun⁹³⁴.

L'avenir donnera en partie raison au projet, avant de rebattre les cartes. En ces années qui précèdent la naissance de L'Association, Jean-Christophe Menu a déjà plusieurs cordes à son arc. Parallèlement aux projets menés en collaboration avec Futuropolis, il a animé de 1982 à 1986 la revue *Le Lynx à tifs*, publication qui connaît sept numéros toujours plus marqués par le professionnalisme, notamment

⁹³³ *Ibid.*, p. 69.

⁹³⁴ Ce mémoire a été publié en 2003 à L'Association, sous la forme d'un livre hors commerce réservé aux amis et aux adhérents : *Mémoire de maîtrise. 1988. Journal d'une existence de bandes dessinées*. L'extrait cité provient de la page 119.

sur le plan graphique. En 1984, dans un même élan rhétorique à caractère scatologique, on lui doit également, avec Stanislas et Mattt Konture, la création de L'Association pour l'Apologie du Neuvième Art Libre (Aanal), première structure éditoriale à petite échelle. Quant à son talent de pamphlétaire, il a déjà eu le loisir de s'exprimer dans le *Glob'Off*, quotidien de contre-information publié le temps du Festival d'Angoulême entre 1987 et 1989. Ces expérimentations se situent sans ambiguïté dans le monde de l'édition sauvage.

Naissance d'un projet éditorial

La lecture de son *Mémoire de maîtrise* révèle une personnalité particulièrement sensible au contexte de production de la bande dessinée, qu'il s'agisse de le théoriser ou d'y agir concrètement. Jean-Christophe Menu n'est pas seulement un auteur, c'est aussi un acteur désireux de donner un cadre à la création, avec tous les inconvénients de mise en matière de création personnelle :

L'ascension de ce LYNX fut ma principale œuvre pendant cinq ans. Ce qui ne se fit pas toujours dans la sérénité, d'ailleurs : mettre en page des bromures, corriger des films, rappeler les auteurs, surveiller les imprimeurs, les photgraveurs, les relieurs, faire les paquets, les services de presse, tenir les comptes, chercher de l'argent, répondre au courrier, aller dans les festivals, représente parfois l'ENFER de la médaille !⁹³⁵

Un discours qui deviendra l'un de ses leitmotifs. C'est que Jean-Christophe Menu, dès ces années, conçoit son activisme sur le mode de la nécessité et ne parvient pas à s'en détacher. « La BD va crever », titre d'un article qu'il livre au *Glob'Off* du 30 janvier 1987, résume bien le pessimisme qui le hante et le mépris dans lequel il tient alors l'édition de bande dessinée. En tant qu'auteur, il s'interroge sur le sort d'une bande dessinée de création dont peu d'éditeurs veulent bien entendre parler et dont les seuls débouchés, non rentables et par conséquent problématiques à long terme, restent l'autoédition et Futuropolis une fois encore : « Le simple fait, grave, qu'à part Futuropolis et quelques revues à but non lucratif, nous ayons affaire à une profession qui n'accorde aucun regard aux énergies qui peuvent renouveler le genre, suffit à conclure : cette prétendue profession est inique⁹³⁶. » En tant qu'acteur, Menu cherche à combler les lacunes du secteur. On retrouve ici le projet de revue à mener au sein des éditions Futuropolis, ambition qui ne sera ni une réussite ni un échec en soi, mais plutôt, *a posteriori*, une sorte d'anthologie dans la mesure où la revue comptera un seul numéro – il faut dire que la parution survient tard, en fin de règne de futuropolis, à l'époque des difficultés déjà évoquées.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 118.

Quoi qu'il en soit, baptisée *LABO*, la revue fait date et compte, en marge d'auteurs confirmés de la maison comme Baudoin, des représentants de la nouvelle génération dont Lewis Trondheim, Mattt Konture, Pierre-François Beauchard (David B.), Patrice Killoffer, Stanislas, Mokeït et Jean-Christophe Menu, soit la troupe des fondateurs de l'association au complet. Cette publication s'avère un moment crucial, et même un tournant pour Menu qui n'y voit rien de moins que « la transition entre la période fanzine antérieure et ce qui allait devenir l'association⁹³⁷ ». Le mot « fanzine » prend ici toute son importance : dernière expérience de Menu avant L'Association, *LABO* concentre au sein et en accord avec les vues de futuropolis le rejet de deux extrêmes, le fanzine et l'édition industrielle, position intermédiaire qui traverse toute l'entreprise de L'Association.

Ni fanzineux ni industriel

Futuropolis premier du nom disparu, les énergies déployées en vue de promouvoir une autre forme de bande dessinée auraient pu se perdre en route. Elles trouveront bien au contraire à se matérialiser, tout en la renouvelant, dans la place laissée vacante par l'éditeur. En 1990, L'Association pour l'Apologie du Neuvième Art Libre devient L'Association à la Pulpe, dont l'objectif, défini dans ses statuts, est d'« atteindre la pulpe d'une Bande Dessinée particulière et innovatrice, ce par le moyen du reproductible ou de tout autre moyen (expositions, débats, etc.) ». Un nouveau départ aussi bien qu'un prolongement. Sans que l'on puisse en imputer toutes les déterminations à Futuropolis, c'est proprement une manière d'être dans l'espace éditorial qui se trouve ici transmise.

L'Association invente autant qu'elle perpétue le travail accompli. Comme Futuropolis, elle met un point d'honneur à allier défense de la création contemporaine et du Patrimoine – classiques américains de l'entre-deux-guerres pour Futuropolis, albums des années 1960-1970 pour L'Association. Comme Futuropolis, elle opte pour un graphisme élégant et dépouillé d'inspiration littéraire, « littérature » dans laquelle il convient aussi de faire entrer la bande dessinée – là où un éditeur comme le FRMK cherchera plutôt à enfoncer les portes de l'art contemporain. Comme Futuropolis avec les timbres de Joost Swarte ou le Petit Tarot de F'Murr, elle exploite abondamment avec son propre tarot (1998) ou les « images-chocolat », pour ne citer qu'eux, le créneau des petits objets périphériques, produits dérivés si l'on peut dire, conçus sur le mode de la qualité et de la rareté. Comme Futuropolis à travers la figure d'Étienne Robial (au détour d'un catalogue ou dans la rubrique « À toute berzingue » de *Métal Hurlant*), elle est une instance d'énonciation en tant que telle et multiplie les prises de position critiques, formelles ou informelles, au

⁹³⁷ Jean-Christophe Menu, « Passage des écoliers », dans *Neuvième Art*, 14, janvier 2008, p. 93.

nom d'une pureté de la bande dessinée, sur la scène éditoriale (par le biais de Jean-Christophe Menu ici, dans les éditoriaux de la revue *Lapin*, dans le *Rab de Lapin*, bulletin d'information à destination des membres, dans la collection « Éprouvette » ou dans la revue éponyme). Sans compter sur le passage d'auteurs du catalogue de la première maison au catalogue de la seconde, à l'instar de Baudoin.

Plus fondamentalement, l'éditeur est perçu de part et d'autre, bien plus que comme un simple metteur en forme, comme un créateur à part entière. Menu considère lui-même que le travail éditorial de l'association s'est réalisé à la manière de Futuropolis et d'éditeurs littéraires, selon un principe de « double articulation entre le livre pris comme entité qui doit faire exister au maximum le travail de l'auteur et doit donc être pensé en tant qu'objet unique et, à un autre niveau, la “méta-œuvre” qu'est le catalogue de l'éditeur, où tous les livres s'articulent entre eux ». Une exigence qui enserme toute la production : « chaque bout de papier, chaque carton d'invitation, le papier à lettres font partie de “l'œuvre éditoriale”, participent à sa cohérence et doit être aussi bien fait qu'un bouquin⁹³⁸. »

Fort de ce sens donné à son action, l'éditeur élabore un programme qui est autant un programme de parutions qu'un programme politique. Son objet, s'agissant de L'Association : « atteindre la pulpe ». Son mode d'action : quelque chose de l'ordre de la réforme, ce qui n'est pas sans lien à nouveau avec Futuropolis. De même que les animateurs de Futuropolis prônaient un artisanat professionnel, l'efficacité sans les contraintes de la rationalisation, « aux antipodes aussi bien du sacro-saint 48 planches cartonné couleurs que du fanzine photocopié⁹³⁹ », le programme de L'Association peut se lire à la lumière du choix, difficile à tenir, de bouleverser sans se trahir les codes d'un secteur de l'intérieur. Là où l'édition industrielle a peu de liberté, rentabilité oblige, en matière d'innovation, là où l'édition la plus alternative peut faire sauter bien des verrous de l'inertie mais dans l'inopérabilité de la confidentialité le plus souvent, L'Association opte certes pour la seconde voie, mais une seconde voie consciente d'elle-même. L'Association joue le jeu pour mieux le subvertir. L'Association n'est pas anti-institutionnelle. Et si elle est contre-institutionnelle, ce n'est que partiellement ou provisoirement, en vue de recomposer l'institution. Un bon exemple de cet effort est le travail acharné des associés pour se tailler une place au sein de la librairie générale, soit au cœur même de la chaîne du livre. Mission particulièrement délicate à l'heure où la bande dessinée n'y va pas de soi, nichant plutôt dans des librairies spécialisées.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁹³⁹ Christian Rosset, « Histoire(s) de Futuropolis », dans *Neuvième Art*, 14, janvier 2008, pp. 77-78.

2.3. Une irrésistible ascension

En choisissant une voie médiane entre la marge et l'industrie, sous-tendue par un véritable *credo* de refondation de la culture en place, L'Association occupe une position fragile dont les écueils sont d'un côté l'institutionnalisation (associée à une production consensuelle), de l'autre l'anonymat propre à la marge (si L'Association venait à poursuivre les expérimentations et le discours radical de sa préhistoire). Du fanzine à L'Association avec la revue *LABO* comme point de flexion, sa trajectoire peut se lire à l'angle de la professionnalisation.

Transformations sur le plan de la fabrication

Significatif de cette professionnalisation et de ses répercussions est le destin de la collection « Patte de Mouche » et des « images-chocolat » qui lui sont associées, collection qui incarne à ses débuts, avec la revue *Lapin* et ses productions diffusées hors commerce, la part la plus sauvage de L'Association. En 1985, Menu ambitionne de réaliser l'album le plus rapide de tous les temps, *J.-C. Menu pue du cul*, « conçu à 15h, dessiné entre 15h30 et 17h, photocopié à 18h et relié vers 21h⁹⁴⁰ ». La formule donne lieu à d'autres initiatives du même genre rassemblées la même année en collection. De petit format (1/8 de page a4), de faible tirage (150 exemplaires numérotés et signés), ses plaquettes photocopiées sont agrafées et reliées à la main, rehaussées manuellement d'aplats ou de taches à l'écoline en couverture, labellisées « fait main » en quatrième de couverture. Lors de la fondation de L'Association, « Patte de Mouche » en est à sa troisième série. Certains aspects de la fabrication ont sensiblement évolué (augmentation du tirage, intervention d'une machine à coudre), mais l'appellation « fait main » reste d'application. Dès 1993 toutefois, la voix du *Rab* fait état d'une innovation imminente : victimes de leur succès, les livrets sont trop chronophages, en rupture de stock régulière et vus comme une « survivance un peu anachronique de l'époque pré-association⁹⁴¹ ». Une quatrième mouture voit le jour en 1995, agrandie (10,5 x 15 cm), sans rabats et manufacturée, en bichromie plutôt qu'en couleur directe. Un présentoir à destination des libraires lui est même dédié à cette occasion.

Rendue plus conforme aux principes des collections de l'association, pensée en fonction d'une meilleure visibilité et diffusion, « Patte de Mouche » fait l'objet d'une refonte décisive. Par-delà ses conséquences propres, la redéfinition de la collection entraîne dans son sillage le fondement des « images-chocolat⁹⁴² ». Conçues

⁹⁴⁰ *Le Rab de Lapin*, 9, 1^{er} janvier 1995, p. 3.

⁹⁴¹ *Le Rab de Lapin*, 6, 15 mai 1993, p. 2.

⁹⁴² *Le Rab de Lapin*, 16, 5 octobre 1996.

dès 1991 comme la réutilisation de chutes de papier – à partir des couvertures « Patte de Mouche » troisième série –, les petites vignettes envoyées aux adhérents ne trouvent désormais, en régime de nouveau format, plus de surplus de papier sur lesquels s'exposer. Face à l'impossibilité d'arrêter net un projet en marche, d'autant qu'un album censé pouvoir accueillir toutes les images est sur le point de voir le jour, L'Association décide d'en poursuivre malgré tout la réalisation sur A3. Jean-Christophe Menu maquette 56 vignettes en quadrichromie d'un coup, qui seront livrées au fur et à mesure. Les attentes du public sont respectées et la rupture aurait déçu sans doute. Mais produites pour elles-mêmes à présent, les images et leur nouveau mode de fabrication perdent du même coup le caractère spontané qui était le leur au commencement. Le navire arrive à bon port, mais c'est tout un rapport au bricolage qui tend à disparaître.

Intégration de la structure à un milieu

Constant, le développement de L'Association implique assez logiquement des ajustements à tous les niveaux : établissement d'un premier budget prévisionnel pour l'année 1994, changements successifs de locaux, accroissement du personnel, hausse de la production, espace toujours plus conséquent au Festival d'Angoulême, part de vente aux libraires en expansion sur la vente aux particuliers, adhésion aux règles du marché en supprimant, en 1995, la réduction de 20% sur le prix catalogue aux adhérents afin de se conformer à la Loi Lang sur le prix unique du livre, mais aussi amélioration de la diffusion en franchissant le seuil qui avait précipité la perte de Futuropolis : en 1999, L'Association renonce à l'autodiffusion et s'en remet à la structure du Comptoir. Ces décisions stratégiques suivent de près la montée en force de la maison sur le plan économique et symbolique. En 1996, le cap des 1000 adhérents est franchi, tandis que sort « probablement le meilleur article que L'Association ait jamais eu dans la grande presse⁹⁴³ », deux pages dans *Télérama* – mais aussi un article de tête de dossier dans *Libération*, deux pages dans *L'Événement* du jeudi, et des encarts dans *Les Inrockuptibles*. En 2000, L'Association fait son entrée au Musée (une exposition lui est consacrée au CNBDI d'Angoulême). Avatars parmi d'autres d'un long et régulier processus de consécration que le triomphe de *Persépolis* de Marjane Satrapi, en album puis au cinéma, stimulera à plus large échelle encore au cours de la décennie suivante.

⁹⁴³ *Le Rab de Lapin*, 14, 1^{er} avril 1996, p. 1.

2.4. Machine arrière

Cette croissance ne doit pas faire illusion pour autant : à mesure que croît le chiffre d'affaire de la maison, la situation économique est stable sans être florissante. À chaque étape ses nouvelles charges et ses projets à lourd investissement. Un premier loyer et un premier emploi à temps-plein au sein de la structure alourdissent, dès 1994, les dépenses. Même cas de figure, seulement deux ans plus tard, avec le loyer quatre fois supérieur d'un nouveau local et l'opération *Mon Album*, destiné à rassembler les précieuses images-chocolat collectionnées par les adhérents⁹⁴⁴. Le collectif *Comix 2000* (2000 pages, 324 auteurs issus de 29 pays différents) ne sera pas non plus une mince affaire à mettre en place. Quoi qu'il en soit, la tendance est plutôt à la réussite et pose un problème d'ordre éthique à la structure. Refonder le monde de la bande dessinée de l'intérieur suppose l'adoption d'une logique du compromis mais ne peut se montrer pleinement satisfaisant qu'à maintenir la subversion des débuts.

Un rapport ironique au succès

À ce titre, chaque avancée professionnelle fait l'objet d'une rhétorique du refus sensible dès la constitution de L'Association à la Pulpe, premier moment de rationalisation au sens bureaucratique. Signe de cette ironie permanente, de mise à distance des contraintes administratives, est la nomination de Tessa Finger au rang de « sœur commissionnaire attachée à la diffusion territoriale⁹⁴⁵ » dans les statuts de L'Association reproduits dans *Le Rab* en 1993. Une retranscription elle-même marquée du sceau de la parodie puisqu'annoncée en ces termes : « Il est décidé de faire un *Rab* spécial Juridique contenant tous les nouveaux statuts et règlements, le plus lénifiant possible, sans illustration, à la façon du *Journal officiel*, ce qui est considéré comme très amusant⁹⁴⁶. » Ou encore l'arrivée chaotique du Comité de Rédaction à l'Assemblée générale ordinaire du 30 avril 1994 :

Les associés se sont réunis à l'atelier Nawak un peu avant le début officiel de la journée. J.-C. Menu arrive en retard et ne trouve personne. Lewis Trondheim arrive en lui disant qu'il était déjà venu à l'heure mais qu'il n'y avait personne. Killoffer arrive en disant qu'il était en avance et que comme il n'y avait personne, il était allé boire un cognac.⁹⁴⁷

⁹⁴⁴ *Le Rab de Lapin*, 18, 8 octobre 1997, p. 3.

⁹⁴⁵ *Le Rab de Lapin*, 4, 1^{er} octobre 1993, p. 1.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁴⁷ *Le Rab de Lapin*, 6, 15 mai 1993, p. 1.

Voilà pour l'administratif. Sur le plan économique, la réussite fait l'objet de justifications assorties d'un bon mot, d'une note d'humour ou d'un style alambiqué : « On fait pyrrhe par les temps qui (donc) courent. Qu'est-ce que L'Association va diable faire avec toute cette foututhune, peut à bon droit se demander l'adhérent⁹⁴⁸. » Dans un contexte où fidèles et détracteurs de L'Association, intransigeants d'un côté comme de l'autre, redoutent ou attendent le moindre faux pas, les contournements sont de bon secours à qui doit concilier discours de la distinction éditoriale, réalité des chiffres et discours sur la réalité des chiffres – en vertu de la nécessité, dont on mesure bien le caractère problématique s'agissant de la position de L'Association, de « rendre des comptes » aux adhérents.

Le succès devenu tabou

Aussi, à partir de 1999, la légèreté de mise depuis les débuts dès qu'il s'agit de s'afficher en gestionnaire se radicalise et se fait refus de parler. Dans une tentative de régénérescence sur fond de succès toujours croissant de l'entreprise, l'AG du 3 juillet 1999 est présentée comme « la plus inorganisée » et fait l'objet d'un compte rendu expédié sans la moindre référence à des chiffres⁹⁴⁹. L'Association aurait-elle atteint sa taille critique ? Les années qui suivront, marquées par des tensions entre les fondateurs qui aboutiront à la rupture, verront une accumulation d'actions destinées à rappeler ou démontrer la part subversive de L'Association. L'essai *Plates-bandes* de Jean-Christophe Menu apparaîtra en 2005 comme la synthèse la plus complète de ce long équilibre instable. Une instabilité d'autant plus forte qu'elle se donne à voir, désormais, dans un contexte nouveau de la bande dessinée, où les avancées de la « génération de l'association », celle des années 1990, celle qui a vu l'éclosion des *indépendants*, constituent l'une des nouvelles normes du système. Imitée comme aucune autre par de grands ou de petits éditeurs, L'Association, animée par le souci de réformer le secteur de la bande dessinée, apparaît victime à la fois de son succès et de son projet.

3. Logique de la récupération

Au vu de ce qui précède, doit-on condamner la récupération, n'y voir qu'une construction mentale et discursive d'acteurs émergents dans le seul but d'accéder à la reconnaissance ? Y renoncer conduirait à faire l'impasse sur une stratégie éditoriale à part entière. À condition de mesurer les multiples enjeux de sa dénonciation par un acteur donné, le fait également que la récupération n'est qu'un processus au

⁹⁴⁸ *Le Rab de Lapin*, 22, 25 novembre 1998, p. 2.

⁹⁴⁹ *Le Rab de tout le bazar*, 23, 23 décembre 1999, p. 4.

sein d'un processus plus vaste, tout invite à conserver la récupération comme un concept opératoire.

3.1. L'exemple de Casterman

Lorsque Casterman amorce les années 1990, c'est bien une entreprise de « récupération » qui est au centre de sa stratégie éditoriale : après des années fastueuses où la maison s'est modernisée et a multiplié les prises de position (création de la revue (*À suivre*) en 1978, primauté de l'auteur, du noir & blanc, de la bande dessinée adulte et « romanesque », développements qui constituaient déjà une première forme de récupération), ce qui pouvait relever de l'innovation jusque-là se pare d'un certain classicisme. Assuré de la légitimité de son catalogue, Casterman assiste mais ne participe pas au renouveau qui voit le jour dans des structures plus confidentielles. Dans son histoire de la revue (*À suivre*), parue à l'enseigne de Casterman, Nicolas Finet indique ainsi fort bien, pour la période qui va de 1992 à 1995, l'inertie qui s'empare de la structure :

Sans très bien s'en rendre compte, (*À suivre*) a raté le train des nouvelles générations. À quelques brillantes mais rares exceptions près, c'est désormais ailleurs que dans ses pages que s'invente la bande dessinée des années 90. Du coup, malgré quelques efforts sporadiques, la revue donne le sentiment inconfortable de se contenter de gérer ses acquis. Il flotte sur le magazine comme un entêtant parfum de fin de règne. Oui, décidément, les héros sont fatigués.⁹⁵⁰

À cette fatigue, Casterman répondra notamment par la création en 2002 de la collection « Écritures », proche de la collection « Ciboulette » de L'Association, tant par son format roman et son recours au noir et blanc, que sa pagination et sa maquette de couverture. Où commence la récupération, où commence l'adaptation à de nouvelles normes du marché ? Sans doute ne faut-il pas attribuer un pouvoir sans concession à l'éditeur. Depuis la fin des années 1980, depuis la parution à succès en France du *Maus* d'Art Spiegelman, l'évolution du sens de ce que *peut être* une bande dessinée n'est pas sans impact sur une génération d'auteurs, sans compter les écoles, dont la pratique s'adapte inévitablement. Casterman ne subtilise pas strictement un concept. Casterman prend la mesure d'une redéfinition des valeurs, à laquelle la chaîne du livre (de l'auteur au lecteur, du distributeur au libraire) est

⁹⁵⁰ Nicolas Finet, (*À suivre*). 1978-1997. Une aventure en bandes dessinées, Paris, Casterman, 2004, p. 147. La situation est plus critique encore entre 1995 et 1997 : « Deux “nouvelles formules” en moins de deux ans. C'est dire l'état de déréliction de la revue en ce milieu des années 90. Autrefois pionnier, défricheur, référence, (*À suivre*), déserté par la plupart de ses lecteurs, n'est plus que l'ombre de lui-même. Fin de partie, la messe est dite. Les derniers moments d'existence du magazine laisseront la pénible sensation d'un bateau ivre, sans but ni inspiration » (p. 171).

déjà plus ou moins préparée, et choisit les traits qui l'intéressent dans les portions les plus avant-gardistes du champ éditorial.

3.2. Logique de la récupération

Là où le clonage (à l'image du syndrome Harry Potter, imitation d'un projet rentable en vue de produire un projet ressemblant) apparaît comme une opération de concurrence relativement banale, et ne concernant que le capital économique, la récupération dépasse le cadre industriel et recouvre des enjeux multiples : si la récupération répond bel et bien à des exigences de rentabilité, est primordial aussi le rôle *symbolique* endossé par la récupération, cure de jouvence apportée à son bénéficiaire. La récupération rappelle aussi les limites de la production de large diffusion en matière d'innovation : la prise de risque minimum, mais un risque à prendre afin de ne pas être totalement déclassé. À ce titre, la récupération est une stratégie hautement consciente chez les acteurs institués de l'institution, sachant qu'il en va de leur *image* et par conséquent de leur rentabilité sur le long terme. Elle s'inscrit dans le cadre des adaptations auxquelles se livrent les acteurs afin de rester compatibles avec les représentations du public, c'est-à-dire des consommateurs. Comme le note Sophie Dubuisson-Quellier :

L'intérêt que les chercheurs en marketing portent aux résistances contre-culturelles des consommateurs suggère que celles-ci ont un potentiel évident pour faire évoluer les propositions marchandes. Les mouvements de résistance sont repérés et analysés par les différents acteurs du marché, et les firmes imaginent de nouveaux produits spécifiquement à destination de ces communautés.⁹⁵¹

Toutefois, le risque de la récupération est de présupposer un sens de l'histoire, une direction (de l'avant-garde la plus désintéressée vers la grande diffusion la plus commerciale) et l'intégration au sein de l'institution d'éléments qui lui seraient extérieurs. Pascal Durand rappelle ainsi à juste titre que l'avant-garde ne naît pas de rien : elle s'alimente aux avant-gardes qui la précèdent, mais aussi aux cultures légitimes, moyennes ou de masse, le plus souvent sous l'angle de la parodie⁹⁵². Qui plus est, l'avant-garde qui voit le jour avec le dadaïsme se trouve intégrée, dès le surréalisme, comme une instance à part entière de l'institution. Dans cette perspective, l'institution ne récupère pas véritablement des formes dissidentes. Elle tend davantage à s'adapter à la redéfinition interne de ses valeurs.

⁹⁵¹ Sophie Dubuisson-Quellier, *La Consommation engagée*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, « Contester », 2009, p. 85.

⁹⁵² Pascal Durand, « D'une rupture intégrante. Avant-garde et transactions symboliques », *Pratiques*, 50, juin 1986, pp. 31-45.

Comme nous avons tenté de le montrer à travers le cas de L'Association, la récupération est liée à l'institutionnalisation. Celle-ci est tout le contraire d'un échec, puisqu'elle témoigne de la réussite du moment instituant – ce qui, du point de vue de certains mouvements leur retire cependant toute raison d'être. Cette conversion est très bien décrite par René Lourau :

S'institutionnaliser, c'est acquérir une forme matérielle, c'est faire retour vers ce qui était nié par les forces institutantes du groupe ou du mouvement, c'est emprunter aux formes et aux normes instituées afin d'exister comme institution. Mais ce retour, cet emprunt n'est pas forcément régression et trahison du projet : il s'agit d'une reprise de l'institué en tant qu'il a été nié par l'instituant, et d'une négation de l'instituant en tant qu'il a été lui-même nié par l'institué.⁹⁵³

En se faisant plus professionnelles, plus rationnelles, plus routinières (Max Weber parle de « routinisation » ou de « prébendalisation⁹⁵⁴ »), mais aussi en commençant à influencer sur le cours de l'institution, les structures se rendent plus lisibles et donc plus récupérables. Il en va dans ce cas de ce que René Lourau nomme « effet Mühlmann⁹⁵⁵ », « récupération » ou « intégration » des forces sociales : « L'institué accepte l'instituant lorsqu'il peut l'intégrer, c'est-à-dire le rendre équivalent aux formes déjà existantes⁹⁵⁶. » Cette articulation entre l'institutionnalisation et la récupération transparaît également dans les célèbres travaux de Dick Hebdige consacrés aux luttes qui entourent les sous-cultures : c'est à mesure qu'elles « rentrent dans les rangs » que des sous-cultures en viennent finalement à être récupérées. Sur le plan de la marchandise (*forme marchandise* de la récupération), cela passe en particulier par une transformation en objet de consommation des principaux signes sous-culturels. Sur le plan des idées (*forme idéologique*), cela se traduit par une prolifération de discours sur les sous-cultures en question, s'orientant soit vers la banalisation, la domestication (identité, négation de l'altérité), soit vers l'exhibition d'un exotisme qui confère au « démon familier⁹⁵⁷ ».

Ces transferts ne sont pas sans conséquence sur les produits dont ils se font le vecteur. Lors d'un processus de récupération, il convient en effet de tenir compte de ce que le public change. Pour poursuivre avec l'exemple de L'Association et de Casterman, il est un fait certain que le public visé par ces deux structures, en raison de leurs ambitions esthétiques et de leurs impératifs financiers, ne constituent pas

⁹⁵³ René Lourau, « L'analyse institutionnelle », dans Georges Lapassade et René Lourau, *Clefs pour la sociologie*, Seghers, Paris, 1974, p. 181.

⁹⁵⁴ Max Weber, *Hindouïsme et Bouddhisme*, Paris, Flammarion, 2003, p. 383-386. Cité par Camille Joseph, *Les Éditions La Découverte. La gestion d'un héritage éditorial*, op. cit., p. 20.

⁹⁵⁵ D'après Wilhelm E. Mühlmann, *Messianismes révolutionnaires du tiers monde*, Paris, Gallimard, 1968.

⁹⁵⁶ René Lourau, « Analyse institutionnelle et question politique », art. cit., p. 25.

⁹⁵⁷ Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Zones, 2008 [1979], pp. 98-102.

une seule et même cible. La récupération implique donc un acte de *traduction*, qui est à l'origine de ce que d'aucuns critiquent comme étant une opération de simplification. L'institué ne retient, des formes instituant dans lesquelles il perçoit un enjeu, que celles qui ont une chance d'atteindre un nouveau public élargi. Si elles ne conviennent pas en l'état, alors il y a lieu de les présenter sous une forme infléchie. C'est ce que la chercheuse Bounthavy Suvilay, qui applique à l'industrie du jeu vidéo des principes développés en traductologie, se propose de nommer la *domestication*⁹⁵⁸. La récupération, dans cette perspective, pourrait être considérée comme une stratégie fondamentalement « cibliste » dans la mesure où, pour privilégier une culture cible, elle tend à gommer les aspérités de l'œuvre source.

4. Grammaire de la récupération

Figure par excellence de la réappropriation, la *récupération* est un concept très puissant, mais sous-exploité, qui permet de recouvrir un grand nombre de transferts observés dans le monde de l'édition. Sous le nom de *récupération* peuvent être pensées et classées des opérations dont nous avons rencontré un certain nombre d'exemples dans ce chapitre, et plus largement tout au long de ce travail, mais qui ne se trouvent généralement pas envisagées de front.

La récupération permet selon nous d'embrasser des phénomènes situés sur un plan socio-économique (avec le rachat ou la « copie » d'une maison d'édition, d'une collection), éditorial (une œuvre, un auteur), ou esthétique (un genre, un thème, un style), mais ayant trait aussi à des modes de fonctionnement (autrement dit, à des conventions professionnelles) et à des discours. Dans cette perspective, la récupération apparaît comme un possible trait d'union entre l'analyse externe et l'analyse interne de l'activité éditoriale, qui passe notamment par le style.

4.1. Le style indépendant

À ce stade du raisonnement, on pourrait s'étonner qu'il n'y ait pas une seule fois été question, à côté de l'expression d'édition indépendante, de roman, de polar, de thriller, de romance, de poésie ou encore d'essai indépendants. Cette absence est le reflet des usages au sein de la profession et plus largement du côté des médias et du public : à l'exception de la bande dessinée, à laquelle est associée l'expression de *bande dessinée indépendante*, les œuvres et leurs genres n'ont pas fait l'objet d'un transfert de qualification comme on peut en observer dans l'industrie du disque et dans l'industrie cinématographique : le *rock indépendant* et l'*indie pop*, de même qu'un *film*

⁹⁵⁸ Bounthavy Suvilay, « Le “Cool Japan” made in France. Réappropriation du manga et de l'animation japonaise (1978-2018) », *Ebisu*, 56, 2019, pp. 74-77.

indépendant sont des étiquettes dont le sens n'est pas toujours simple à définir, mais qui ont au moins l'avantage d'être largement attestées.

La particularité de ces expressions est de ne pas seulement être reliées à des conditions de production. Elles renvoient également à un *style*. Ainsi, la bande dessinée indépendante, si elle tend à s'appliquer à l'origine à des albums produits par des labels indépendants, désigne plus largement un certain type de bande dessinée, conformément à une certaine idée de la bande dessinée indépendante. Cette extension peut être le fait du public, peu au fait des coulisses du monde de l'édition, comme des médiateurs. Ainsi, il n'est pas rare de trouver des albums publiés par de grandes structures d'édition dans les rayons de librairies dédiés à la bande dessinée indépendante. C'est là le résultat du brouillage des cartes dont parlait Jean-Christophe Menu il y a une quinzaine d'années déjà :

Il y a une perte de repères. C'est-à-dire qu'avant, les livres petit format en N&B à connotation intimiste, c'était forcément un éditeur indépendant. Aujourd'hui cela peut très bien être *Gallimard*, *Soleil* ou *Casterman*. Et finalement ces sous-produits, enfin, ces "faux produits" nous font pas mal de tort au niveau des librairies. Ils prennent un peu notre place parce qu'ils ont des conditions meilleures, et les libraires peu scrupuleux préfèrent prendre ça en guise de produits indépendants. Le risque important est donc de perdre son identité⁹⁵⁹.

On touche ici clairement à l'occupation d'une position qui passe par l'usage d'un *style indépendant*. Style indépendant plutôt que style d'un éditeur car, comme le souligne Jean-Christophe Menu, il semble se dégager de la production des indépendants une image d'ensemble, que lui-même désigne comme les « livres petit format en N&B à connotation intimiste ». Cette homogénéité assumée est assez curieuse de la part d'un secteur qui ambitionne de cultiver un certain art de la différenciation. On pourrait voir dans cette image d'ensemble une forme de standardisation, mais cette fois dans la contradiction même de la standardisation.

Ce conformisme se trouve compensé par deux choses au moins : d'un côté, la liberté de création au sein de ce ou de ces créneaux est grande, aussi grande en réalité que ne le serait la production industrielle si elle n'était pas soumise à de fortes contraintes en matière de rentabilité (mais la production indépendante est elle-même soumise à son manque de rentabilité) ; d'un autre côté, cette idée que la production indépendante pourrait être réduite à un seul style relève du cliché. L'assimilation de la bande dessinée indépendante à la forme décrite par Jean-Christophe Menu est elle-même une simplification, qui dépend en grande partie du va-et-vient qui se crée entre la production des éditeurs et les représentations du public. Le fait de reprendre à son propre compte ces représentations peut être vu comme une façon d'accepter

⁹⁵⁹ Iconophage, « Entretien avec Jean-Christophe Menu », Cuverville.org, mai 2006.

la tendance générale, dans la mesure où elle permet de rendre la production indépendante plus lisible et où elle s'applique, mais pour partie uniquement, au travail de L'Association. Comme l'a montré l'historien de la bande dessinée Erwin Dejasse, l'existence d'un « style Association » est contredite par les divergences esthétiques entre les membres du collectif :

Les noirs et blancs violemment contrastés de David B. nourri au fantastique littéraire de Pierre Mac Orlan, la post-ligne claire candide et fausement désuète de Stanislas, l'« horror vacui » et la radicalité punk de Mattt Konture, l'apparente désinvolture des récits animaliers de Lewis Trondheim et son insatiable questionnement des codes de la bande dessinée, les tracés épurés de Killoffer véhicules de l'exploration de sa propre psyché, le trait frénétique et mutagène de JC Menu au service d'une idiosyncrasie qui se revendique des classiques du journal *Spiro*, la description tragi-comique d'une humanité en voie de déliquescence servie par un expressionnisme aux accents grotesques chez Mokeït.⁹⁶⁰

Tout éditeur sait pertinemment bien que ce *style* ne définit pas réellement la bande dessinée indépendante. Et pourtant, elle tend finalement à se vérifier dans les faits : guidés à la fois par l'exploitation de trous structurels (espaces éditoriaux laissés vides par la grande édition) et par des contraintes économiques, les indépendants se positionnent à court ou moyen terme sur des créneaux similaires. La répétition et l'acception des représentations associées à cette répétition engendrent elles-mêmes un effet d'entraînement auprès des nouveaux entrants, de telle sorte que cette façon de concevoir la bande dessinée indépendante en vient à constituer la norme de l'édition indépendante, et donc à ériger des manières de faire en *style*. L'institutionnalisation de ce style opère donc en deux temps : d'abord au sein des forces institutantes, auxquelles il donne une identité, puis seulement à l'échelle de l'institution si ce style en vient à être perçu et intégré.

4.2. Une question d'énonciation éditoriale

Dans son article consacré à la révolution conservatrice de l'édition, Pierre Bourdieu propose de définir le *style* d'une maison d'édition comme la « résultante de l'habitus de l'éditeur et des contraintes inscrites dans la position de sa maison qui se révèle dans son catalogue⁹⁶¹ ». Pour un éditeur comme Gallimard, que Bourdieu compare à un « noble sur le déclin » (tâchant de maintenir son rang tout en se livrant à de petits ajustements capables d'entrer dans la course commerciale), cela se marque notamment par une « gestion chic du fonds », dont la modernité tient en premier lieu à des adaptations graphiques, contrebalancée par la publication de

⁹⁶⁰ Erwin Dejasse, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », *art. cit.*, p. 58.

⁹⁶¹ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *art. cit.*, p. 18.

découvertes servant d'alibis. Cette percée de Bourdieu sur le terrain d'une « stylistique » est intéressante à plus d'un titre. D'une part, elle donne un peu plus de corps, cette fois dans le domaine éditorial, à son projet d'étudier « stratégie stylistique » dont ses détracteurs ont maintes fois reproché qu'elle soit absente de sa sociologie. Annoncée dans *Les Règles de l'art*, elle n'en constitue pas moins un programme assez prometteur en se proposant de « fournir le point de départ d'une recherche sur la trajectoire de son auteur⁹⁶² », qui passe par l'analyse de marques distinctives telles que le genre ou la thématique⁹⁶³.

L'éditeur n'est pas l'auteur. La question du style de l'éditeur nous ramène au vœu du bibliographe Donald Francis McKenzie de s'intéresser, pour aborder sous ses différents aspects l'édition, « aussi bien au plus petit détail formel du livre qu'aux vastes questions touchant à l'auteur et au contexte social⁹⁶⁴ ». Vœu pieux dans le domaine des sciences du livre où, de la même manière qu'il est techniquement impossible de lire la totalité des livres publiés par un groupe d'éditeurs, il serait tout aussi difficile d'en analyser tous les détails. La chose n'en est pas moins déterminante sur de petits ensembles ou pour faire émerger des tendances générales, et renvoie à ce que l'on appelle traditionnellement le *paratexte*. Tout l'enjeu est d'intégrer la question du paratexte à une dynamique sociale.

Le livre est le produit fini de l'éditeur. C'est sous la forme d'un « livre » que l'éditeur donne corps au texte de l'auteur. Cet aboutissement est aussi un point de départ : l'expression d'un choix, une prise de position dans l'espace des possibles d'un éditeur donné. À l'intérieur et autour du produit-livre se concentrent les unités minimales de stratégie éditoriale, interventions qui structurent, encadrent et accompagnent le texte d'un auteur. La structure et la mise en page sont des signes à part entière : bandeau rouge⁹⁶⁵, édition luxueuse du livre de poche⁹⁶⁶ ou bande-annonce

⁹⁶² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 383.

⁹⁶³ Clément Dessy, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », *CONTEXTES*, 18, 2016.

⁹⁶⁴ D. F. McKenzie, *La Bibliographie et la Sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 45.

⁹⁶⁵ Voir Sylvie Ducas, *La Littérature, à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013, ainsi que « Prix littéraires et aléas de l'aura auctoriale : l'écrivain plébiscité ou "publi-cité" ? », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012.

⁹⁶⁶ Bertrand Legendre, « Luxe, calme et volupté : contre-courants et modèles critiques dans la filière du livre », dans Pascal Durand et Christine Servais (dir.), *L'Intervention du support : médiation esthétique et énonciation éditoriale*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017.

de livre⁹⁶⁷ constituent la trace d'une activité stratégique et nous renseignent sur un émetteur qui, dans la plupart des cas, n'est pas l'auteur.

Exception faite de la « bibliographie » au sens strict, dont les travaux ont porté sur les aspects structurels et matériels du livre, c'est dans la mouvance de la sociocritique que l'intérêt pour le « paratexte » s'est développé dans une perspective signifiante. Claude Duchet voit en 1971 dans le titre, la première et la dernière phrase d'une œuvre une « zone indécise » entre *texte* et *hors-texte* – là où « jaquette et couverture ont déjà parlé le texte, déjà situé son contenu et son mode d'écriture⁹⁶⁸ ». Jacques Derrida parle de « hors-livre⁹⁶⁹ » en 1972, Jacques Dubois de « métatexte⁹⁷⁰ » en 1973, Philippe Lejeune de « frange » en 1975⁹⁷¹, Antoine Compagnon de « péri-graphie du texte⁹⁷² » en 1979 et Henri Mitterand de « balises pour le lecteur⁹⁷³ » la même année. La plupart de ces travaux partent de la littérature et tentent de donner à celle-ci un contexte. C'est dans la lignée de ces travaux que Gérard Genette élabore sa théorie du *paratexte*, qui fait aujourd'hui autorité à chaque fois qu'il s'agit d'aborder le livre en tant qu'objet matériel.

Dans *Seuils* (1987), le théoricien de la littérature s'applique à étendre le domaine du texte littéraire à un *péritexte* inhérent à l'objet-livre (titre, sous-titre, préface, postface, prière d'insérer, avertissement, épigraphe, dédicace, notes, quatrième de couverture) et à un *épitéxte* extérieur à caractère public ou privé (critique, entretiens, correspondance, journaux intimes), qui forment tous deux le *paratexte*⁹⁷⁴. Du point de vue éditorial qui est le nôtre, ses travaux se distinguent par le fait de distinguer les choses en fonction du niveau de responsabilité de l'auteur ou de l'éditeur dans chacun de ces éléments. Parmi les éléments intrinsèques au livre, il pose ainsi l'existence d'un *péritexte éditorial* :

J'appelle *péritexte éditorial* toute zone du paratexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement, de l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et

⁹⁶⁷ Sylvie Decaux et Xavier Sens, « La littérature à l'épreuve du web publicitaire. Le cas du *Booktrailer* », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, op. cit., pp. 401-411.

⁹⁶⁸ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou Variations sur un incipit », *Littérature*, 1, février 1971, p. 6.

⁹⁶⁹ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972.

⁹⁷⁰ Jacques Dubois, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, n° 12, 1973, pp. 3-11.

⁹⁷¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

⁹⁷² Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁹⁷³ Henri Mitterand, « Les titres dans les romans de Guy des Cars », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 87-90.

⁹⁷⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987. Le paratexte a largement structuré les écrits théoriques d'Hubert Nyssen, cf. *infra*.

éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses.⁹⁷⁵

Ce *péritexte éditorial* recouvre en particulier la mise en collection, la couverture, tout ce qui a trait à la matérialité du livre. En revanche, le nom de l'auteur, le titre, le prière d'insérer, la dédicace, l'épigraphe, la préface, l'intertitre relèvent selon lui de la responsabilité de l'auteur, ce qui est discutable en soi. La notion de responsabilité sur laquelle s'appuie Gérard Genette est en outre trop fragile pour établir une frontière étanche entre paratexte auctorial et éditorial. Il serait simple de démontrer que plus on se dirige vers la littérature industrielle, plus les prérogatives de l'auteur diminuent. Le nom d'auteur peut intéresser l'éditeur en tant que marque, le titre être imposé par la logique de série ou encore la préface constituer un lieu de débat interne à la maison d'édition. Ce constat serait encore plus éclatant en sortant du cadre de la littérature pour s'intéresser à d'autres genres.

Concernant l'*épitéxte éditorial*, Genette se montre on ne peut plus évasif, pour ne pas dire expéditif :

Je n'insisterai pas sur l'épitéxte éditorial, dont la fonction essentiellement publicitaire et « promotionnelle » n'engage pas toujours de manière très significative la responsabilité de l'auteur, qui se borne le plus souvent à fermer officiellement les yeux sur des hyperboles valorisantes liées aux nécessités du commerce. Il s'agit ici des affiches ou placards publicitaires, communiqués et autres prospectus.⁹⁷⁶

De notre point de vue, cet extrait est évidemment le plus décevant de tous les écrits de Gérard Genette. Focalisés sur l'auteur, les travaux de Genette s'arrêtent là où commence le travail de l'éditeur et ne parviennent pas, de ce fait, à aller au bout de la contextualisation du texte. La désacralisation du texte bute sur la sacralité de l'auteur, qui ne se trouvera jamais dépassée dans *Seuils*. L'approche des marqueurs éditoriaux ont par conséquent souffert, à des degrés divers, de l'emprise de l'auteur, du texte et de la linguistique sur l'élaboration du concept de *paratexte*. La démarche témoigne dans cette perspective d'un retour en arrière par rapport aux premiers travaux consacrés à l'environnement du texte, dont le didacticien Yves Reuter avait pourtant dès le début des années 1980 cerné les enjeux : « l'écriture dépend d'un système et [...] elle sera différente selon le projet, l'éditeur, la diffusion, le public », dans la mesure où le texte est déterminé par des « contraintes matérielles, commerciales, institutionnelles⁹⁷⁷ ».

Ces seuils ont fait l'objet d'une adaptation au monde éditorial par Philippe Lane. Linguiste attentif à la pragmatique textuelle, Lane entend jeter des ponts dans

⁹⁷⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, « Poétique », Paris, 1987, p. 20.

⁹⁷⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, « Poétique », Paris, 1987, pp. 318-319.

⁹⁷⁷ Yves Reuter, « Le champ littéraire : textes et institutions », *Pratiques*, 32, décembre 1981, p. 7.

les années 1990 avec les sciences de la communication. Il se propose ainsi d'articuler « les stratégies énonciatives du paratexte et les stratégies éditoriales qui les conditionnent⁹⁷⁸ », ouvrant la voie à une sociologie interne de l'édition. Son *paratexte éditorial* ne se limite pas aux signes qui engagent la responsabilité de l'auteur⁹⁷⁹. Il se compose lui aussi d'une *péritexte* (couvertures, jaquettes, prières d'insérer) et d'un *épitexte* (publicités, catalogues, presse d'édition). Quant au catalogue, il se définit comme une « forme de paratextualité qui met au jour l'image d'une politique éditoriale⁹⁸⁰ ». Le principal défaut de cette approche est de se limiter techniquement à une dimension textuelle, mais elle ouvre dans le même temps la voie à d'autres signes dont certains sont extrêmement prometteurs : « Gardons néanmoins à l'esprit que la valeur paratextuelle peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (les illustrations), purement matérielles (typographie, fabrication), ou factuelle (âge, sexe, traits particuliers liés à l'auteur...) »⁹⁸¹. Ce dernier peut aussi recouvrir des aspects tels que la date de l'œuvre, l'obtention d'un prix littéraire, une situation générique ou historique, tout élément de contexte. Quoique très attaché à la dimension linguistique, Philippe Lane développe ainsi la première théorie du *paratexte* centrée sur les stratégies de l'édition, auxquelles il accède en retenant ce que le paratexte a de plus fonctionnel, à son statut pragmatique et force illocutoire. Il ne s'agit pas réellement d'une économie de l'édition, dans la mesure où les stratégies de l'éditeur ne sont pas rattachées à un espace professionnel.

C'est toutefois sous un autre nom, dans un autre environnement théorique, que le *paratexte* a continué sa route. Au départ de la critique génétique, Emmanuel Souchier a popularisé en médiologie la notion d'*énonciation éditoriale* pour rendre compte de « l'élaboration plurielle de l'objet textuel⁹⁸² ». Contrairement au paratexte

⁹⁷⁸ Citation complète : « Ces remarques amènent à considérer les caractéristiques de notre domaine étudié, a campagne publicitaire de Gallimard-jeunesse ?... Autant de questions permettant d'aborder les formes textuelles de la communication éditoriale. Il faut donc aller plus loin dans cette direction en enrichissant le travail de données sociologiques et économiques pour tenter de mieux rendre compte des rapports entre les stratégies énonciatives du paratexte et les stratégies éditoriales qui les conditionnent » (Philippe Lane, « Seuils éditoriaux », *art. cit.*, pp. 105-106).

⁹⁷⁹ Voir Philippe Lane, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan Université, 1992 et « Seuils éditoriaux », *Espaces Temps*, « La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture », 47-48, 1991, pp. 91-108. Philippe Lane signera le chapitre « La Promotion du livre », dans Pascal Fouché, *L'Édition française depuis 1945*, *op. cit.*, pp. 594-628.

⁹⁸⁰ Philippe Lane, *La périphérie du texte*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸² Emmanuel Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de Médiologie*, 6/2, 1998, p. 141. Voir aussi « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & langages*, 154, 2007, pp. 23-38 ; « L'exercice de style éditorial. Avatars et réception d'une œuvre à travers l'histoire, des manuscrits à Internet », *Communication & langages*, 135, 2003, pp. 45-72 ; « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran » (avec Yves Jeanneret), *Communication & langages*, 145, 2005, pp. 3-15.

originel de Gérard Genette, le concept intègre volontairement les signes qui ne se trouvent pas « à côté » du texte, tel que les marques graphiques et typographiques, ouvrant le champ aux protocoles rédactionnels et à la mise en page.

Dans la mesure où elle n'a été que peu conceptualisée, l'énonciation éditoriale semble plus restrictive que la théorie de Philippe Lane – il n'est guère fait mention, par exemple, de ces manifestations « factuelles » qui font une grande partie de l'intérêt du *paratexte éditorial*. Mais l'énonciation éditoriale recouvre en réalité des phénomènes plus nombreux, dans la mesure où elle englobe *tous* les intervenants du livre, de l'auteur au mécène en passant par le diffuseur :

Qu'on y songe seulement : auteur, *editor*, éditeur, directeur de collection, secrétaire d'édition, correcteur, illustrateur, maquettiste, graphiste, typographe, clavier, imprimeur, partenaires officiels ou mécènes... auxquels il conviendrait d'ajouter le fabricant de papier, le façonneur, le relieur, sans parler du libraire ou du diffuseur qui interviennent parfois en amont de la chaîne de production.⁹⁸³

Cette généralité est un problème, et c'est sur un malentendu que la sociologie de l'édition, qui a commencé à intégrer le concept, pense y trouver la marque de l'éditeur ou de la chaîne du livre, en tant qu'opérateurs distincts de l'auteur. Un autre problème de l'énonciation éditoriale tient à la confusion immédiate et inévitable avec les prises de parole de l'éditeur qui excèdent les limites d'un livre, soit tout ce qui touche à la « maison » en tant que marque, catalogue ou structure. En dépit de ces réserves, la notion d'énonciation éditoriale nous semble être un concept opératoire d'une grande efficacité pour qualifier l'ensemble des choix stratégiques effectués par l'éditeur, en interaction avec l'auteur et les intervenants de la chaîne du livre. Ainsi, l'énonciation éditoriale pourrait être définie comme le discours de l'éditeur incarné dans un catalogue et qui tend à fonder un *style*.

4.3. Grammaire de la récupération

Dans le prolongement de ce qui précède, le tableau général de la récupération que nous souhaiterions proposer permet de rendre compte du processus d'intégration de l'instituant par l'institué en fonction du niveau auquel le transfert est opéré. Dans la plupart de ses réalisations, la *récupération* est un processus *génératif* : l'institué copie l'instituant, ce qui implique un travail de production de la part de l'institué. La récupération peut fonctionner dans certains cas par *incorporation*. Un bon exemple de ce type de récupération est l'absorption d'une maison d'édition par une autre. Dans un cas comme dans l'autre, la récupération est le résultat d'une institutionnalisation qui se traduit par une transformation des codes de l'institution.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 142.

Niveau des structures économiques

Le premier niveau que nous avons identifié se situe sur un plan structurel, à tendance économique. Il concerne les créations ou les rachats de maison d'édition, de label, de fonds, de collection. Un bon exemple de récupération générative, pour sortie des cas abordés par Jean-Christophe Menu dans le domaine de la bande dessinée, est celui de la création en 2002 de la collection « La République des idées » aux éditions du Seuil, dirigées par Pierre Rosanvallon. La collection voit très exactement le jour à la mort de Pierre Bourdieu et s'inspire de manière peu contestable des éditions Raisons d'agir (1996). La naissance de cette collection est représentative de la volonté d'un grand éditeur de se positionner dans le créneau de l'essai engagé, accessible, à faible pagination. La création des labels 404 éditions par Editis en 2015 et Hachette Heroes en 2019 présentent un positionnement similaire à celui des éditions Pix'n Love (2007). La collection dédiée au féminisme chez Points (2021) s'inscrit dans la filiation des structures qui ont fait de cette direction leur angle d'attaque, à commencer par les éditions Des femmes (1972).

Ces exemples doivent toutefois nous alerter sur la difficulté qu'il peut y avoir à distinguer un phénomène de récupération proprement interne à l'institution, qui fonctionnerait par imitation d'une autre structure, d'une adaptation des structures de l'édition instituée aux évolutions générales de la société. Autant quelques petites structures ont fait preuve d'un travail de pionnier dans certaines domaines (dans le cas présent, la culture numérique et le féminisme), autant il faut garder à l'esprit que la place de ces thématiques dans le monde social en fait, tôt ou tard, un domaine dans lequel les grands éditeurs, plus lents à la réaction, souhaitent très officiellement se positionner, avec ou sans prédécesseurs.

La récupération par incorporation renvoie au mouvement de concentration horizontale de l'édition, qui est une des figures les plus communes de la rationalisation éditoriale. Précisons toutefois qu'il n'y a de récupération que dans l'intégration d'une tête chercheuse, dotée d'un fort capital et d'un fort potentiel symbolique, ce qui n'est pas le cas de tous les rachats.

Niveau des catalogues (sélection éditoriale)

Le deuxième niveau de récupération a trait aux auteurs et aux œuvres. Dans le cas des auteurs, on touche à l'une des grandes fatalités de l'édition, pour ne pas dire à l'une de ses lois générales, à savoir le pouvoir d'attraction de la grande édition sur les auteurs en voie de légitimation. Bien qu'il soit techniquement compliqué de créer un auteur de toutes pièces, l'éditeur peut à tout moment décider de faire entrer dans son catalogue un auteur dont les « traits » (*paratexte factuel*) évoquent ceux d'un auteur en vue publié par une autre maison d'édition.

Le volet relatif aux œuvres est fondé sur un même principe, qu'il s'agisse de récupérer les droits d'une œuvre déjà publiée (et ce, dans un format qui ne sera pas forcément celui de poche), ou de publier des œuvres qui, par leurs caractéristiques, entretiennent des rapports de proximité ou de mimétisme avec des œuvres publiées par ailleurs. Ce type de transfert dépend directement du niveau précédent, puisque la création d'une maison ou d'une collection implique la publication en son sein de titres qui iront dans cette direction. Il peut toutefois exister à l'état isolé, car il n'est pas nécessaire de créer des structures pour se rapprocher des tendances qui se dessinent : une ou plusieurs publications dans le catalogue général de l'éditeur peuvent tout aussi bien témoigner d'une évolution.

NIVEAU	OBJET	OPÉRATION	
		Récupération générative	Récupération par intégration
STRUCTURES ÉCONOMIQUES	Maison d'édition, label, fonds	Création d'une maison d'édition ou d'un label / Annexion d'une maison d'édition ou d'un label pour son seul nom.	Annexion d'une maison d'édition, d'un label ou d'un fonds.
	Collection	Création d'une collection / Annexion d'une collection pour son seul nom.	Annexion d'une collection.
CATALOGUE	Auteur	Reprise d'un auteur en vue de publier la suite de ses œuvres.	/
	Auteur + Œuvre	Construction médiatique d'un auteur mimant, par son œuvre, son <i>étos</i> et son <i>hectic</i> , un auteur publié par ailleurs.	Traduction ou réédition d'un auteur et de son œuvre.
ÉNONCIATION ÉDITORIALE	Genre Thème Style	Positionnement dans un genre, un thème ou un style.	/
	Conception Fabrication	Positionnement par le choix de paramètres de conception (protocoles) et de fabrication (aspects matériels).	/
CONVENTIONS PROFESSIONNELLES	Mode de fonctionnement	Reprise des manières de faire d'éditeurs à fort capital symbolique.	/
PRINCIPES	Mode de justification	Reprise des manières de voir et de dire d'éditeurs à fort capital symbolique.	/

Niveau de l'énonciation éditoriale

Le troisième niveau de récupération se rapporte au *style* de la maison, qui est le résultat de ce que nous avons défini plus haut comme l'*énonciation éditoriale*. Le *style* recouvre selon nous quatre dimensions bien distinctes : le genre, le thème, le style (d'un auteur ou de l'œuvre), mais aussi la conception interne et la fabrication du livre

(en ce y compris les choix en matière de principes graphiques). Pour reprendre l'exemple de la collection « La République des idées », le genre est celui de l'essai politique, le thème est celui des sujets de société, le style est celui de l'écriture accessible mais néanmoins documentée ; dans le cas présent, il s'agit aussi bien du concept des livres publiés (en ce y compris la pagination) que des choix en matière de graphisme et de fabrication tels que les aplats unis appliqués en couverture et la position de la titraille sur la page. La plupart des principes graphiques incorporés se concentrent sur la couverture, dans la mesure où elle sert de premier signe distinctif à la fois pour le libraire et pour le lecteur.

Sur le plan de la conception, il faut envisager tout ce qui relève du *protocole*. Sous *protocole éditorial*, on se propose de ranger ce qui a trait à l'*architecture* du livre (sa table des matières : préface, avant-propos, postface, index, table des matières, etc.), à son *calibrage* (nombre de signes, chapitrage, passages obligés) et à son *écriture* (niveau de langue). Le *protocole typographique* comporte principalement pour sa part les rectangles et blancs d'empagement, le gris typographique, la disposition du texte, des notes, des éléments de repérage (titre, sous-titre, intertitre, titre courant, folio), des images et des légendes. Il s'oriente vers un *protocole graphique* à mesure que l'on se pose des questions liées à un *design*, notamment de couverture. Cela concerne ainsi l'esthétique en matière de *packaging*⁹⁸⁴. On distingue généralement un emballage primaire (contact direct avec le produit : bouteille, bombe aérosol, papier camembert), un emballage secondaire ou suremballage (rassemblement de plusieurs unités de consommation [pack de regroupement de bière] ou mise en valeur de l'emballage primaire [boîte, étui, chemise du flacon de parfum]), et un emballage tertiaire ou logistique, de manutention⁹⁸⁵. Au sens strict, le packaging est de l'emballage communicant, publicitaire, qui dépasse la protection et l'ergonomie. Dans le domaine éditorial, nous pouvons situer les principaux éléments de packaging dans la forme matérielle du livre et de sa couverture (primaire), et dans le recours à des coffrets ou à des présentoirs (secondaire). Ces éléments glissent insensiblement vers les *aspects matériels* du livre, liés à sa fabrication, qui ont trait au format, au papier, au brochage, à la pagination, à la technique d'impression, ou à toute autre forme d'enrichissement (absence de massicotage, pop-up).

Objectiver la récupération d'un trait de fabrication n'est pas chose facile, dans la mesure où, une fois encore, on ne peut attribuer la propriété d'un principe graphique à un ou plusieurs éditeurs relevant de l'instituant. Pour prendre un cas très

⁹⁸⁴ Jean-Jacques Urvoy, Sophie Sanchez-Poussineau, Erwan Le Nan, *Packaging : Toutes les étapes du concept au consommateur*, Paris, Eyrolles, « Marques & Communication », 2012 ; Philippe Devismes, *Packaging mode d'emploi : De la conception à la distribution*, Paris, Dunod, « Fonctions de l'Entreprise », 2005 ; Benoît Heilbrunn et Bertrand Barre, *Le Packaging*, Paris, PUF, « Que Sais-je ? », 2001.

⁹⁸⁵ Jean-Jacques Urvoy, Sophie Sanchez-Poussineau, Erwan Le Nan, *op. cit.*, p. 18.

concret, le recours à des matériaux bruts en couverture (par opposition au vernis brillant), de même que l'abandon de toute illustration au profit de couvertures entièrement typographiques, sont des choix que l'on associe volontiers au mouvement des éditeurs indépendants – et bien que cette caractérisation, on l'a dit, soit quelque chose de hautement schématique. Cette option n'est pas une propriété exclusive de l'édition indépendante, ni d'un éditeur. Elle est un signe distinctif d'un point de vue relationnel, en tant qu'écart en un temps et en un lieu donnés.

Niveau des conventions professionnelles

Le quatrième niveau de récupération concerne la reprise de traits liés à des modes de fonctionnement, faisant écho à ce que nous avons nommé plus haut les conventions professionnelles, en particulier celles qui touchent à un plan juridique, économique ou commercial. Nous avons eu l'occasion d'aborder le fait que, sur des dossiers tels que les rapports entre auteurs et éditeurs, entre les éditeurs et Amazon, ou plus largement les questions d'écologie de la production, des avancées significatives s'observent du côté d'associations qui relèvent de l'instituant (Alliance des éditeurs indépendants, Syndicat des éditeurs alternatifs, Association pour l'écologie du livre). La percée de ces idées auprès de l'institué relève de ce que nous appelons ici la récupération de conventions professionnelles.

La prise en considération de ce niveau donne un relief tout particulier à la question de la « morale » de la récupération : la récupération est-elle un problème ? Comme nous avons pu le voir avec la récupération du travail de L'Association, la récupération n'est un problème que dans la mesure où elle déforce les représentants de l'instituant, en leur retirant ce qui fonde leur singularité. Ne reste que la primauté, le fait d'avoir été un pionnier, un lanceur d'alerte. Cette récupération n'en constitue pas moins un aboutissement de l'instituant dont le rôle premier, sauf à n'avoir été qu'un prétexte, porte sur la transformation des structures de l'institution. La seule façon pour l'instituant de rivaliser avec l'institué-récupérateur est de se lancer dans une course à l'institutionnalisation.

Niveau des principes

Le dernier niveau de récupération porte sur des principes et renvoie, à ce titre, à des modes de justification de l'expérience. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, il n'existe pas une seule, mais plusieurs définitions de l'édition indépendante. Ces définitions se distinguent les unes des autres selon les principes supérieurs communs qui sont mis en avant par les acteurs. Ces principes servent à la fois de moteur aux actions, en ce qu'ils sont fondés sur un ensemble de croyances, et d'argument visant à justifier, le cas échéant, une singularité de position par rapport à des acteurs ne partageant pas les mêmes valeurs. Ils ont donc également partie

liée à des représentations, représentations de ce que doit être idéalement la fonction de l'éditeur au sein du monde social ou, de manière plus spécifique, de ce qui devrait animer la décision de publier tel ou tel auteur, de paramétrer telle ou telle clause dans un contrat, de monter telle ou telle campagne de promotion.

Lorsque Casterman lance en 2004 la collection « Sakka », l'éditeur entend se démarquer de ses concurrents les plus industriels, dont les catalogues sont majoritairement alimentés par de grandes licences. En cela, son choix se situe à différents niveaux : création de collection (structures économiques), publication (choix éditoriaux), élection d'un genre et d'une présentation relativement sobre qui tranche sur le tout-venant de la production (énonciation éditoriale). On peut y voir le reflet d'une posture de « noble sur le déclin » pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu au sujet de Gallimard, qui fait dans la modernité classieuse : à cette époque, il aurait été exclu pour la maison de faire dans le manga – un bon indice de cela est que Casterman fonde en 2003 le label Jungle (en association avec les éditions Vie & Compagnie) pour publier des albums très grand public qui risqueraient de faire du tort à son image de marque. Mais la création du label Sakka peut être vue aussi comme une forme de récupération des expérimentations menées par Cornélius (1991), qui s'est fait un nom dans l'édition de mangas et de comics alternatifs. Ce processus se manifeste aussi au niveau des *principes* : avec pour slogan « L'autre manga », la collection « Sakka » (qui signifie *auteur* en Japonais) prolonge sur le terrain du manga la politique d'auteur défendue par Casterman depuis la création de la revue (*À Suivre*) en 1978, laquelle s'avérait déjà une réponse au tournant pris par la bande dessinée en France dans les années 1960 et 1970⁹⁸⁶.

Les principes, comme on peut le constater, ne sont jamais très éloignés de la question de l'image de marque de l'éditeur. Ils apparaissent autant respectés par conviction que par souci de l'image perçue de l'éditeur, qui détermine en grande partie sa position dans la hiérarchie des légitimités de l'édition. Cette question de l'image est un concept-clé que nous allons développer dans le dernier chapitre, qu'il s'agisse de l'image d'un éditeur dans l'absolu ou du possible usage de l'indépendance comme label, en lien avec une image de marque collective.

⁹⁸⁶ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 1/1, janvier 1975, pp. 37-59.

Chapitre 10

L'édition indépendante comme institution

Au cours des développements qui précèdent, nous nous sommes attachés à décrire la dynamique de l'*institution éditoriale* en mettant l'accent sur le rôle instituant des éditeurs indépendants en réaction à des forces instituées. L'incarnation de cette altérité dans les structures matérielles et symboliques de l'institution correspond, en cas de réussite, au moment de l'*institutionnalisation*, au terme duquel se fait jour un nouvel équilibre des forces au sein de l'institution. À l'occasion de l'assimilation des forces institutantes, qui se traduit à la fois par un mouvement d'*institutionnalisation* au sens strict (par lequel des acteurs instituant rejoignent progressivement les positions les plus instituées) et de *récupération* (par lequel le produit des forces institutantes se trouve happé par les acteurs déjà institués), l'instituant se vide en quelque sorte de sa substance en attendant qu'un nouvel instituant ne se lève à son tour contre l'ancien instituant devenu institué.

Après avoir analysé le sort des *éditeurs* indépendants, nous voudrions interroger dans ce dernier chapitre le sort de l'*édition indépendante* elle-même. Cette approche, nous l'avons adoptée à plusieurs reprises, en particulier quand il s'est agi de décrire la montée en force des expressions d'*édition indépendante* et d'*indépendance éditoriale* dans les discours. De même, le travail de généalogie que nous avons opéré sur le signifiant et les développements relatifs à l'existence d'un *mouvement* ont eu partie liée au sort de l'édition indépendante comme un tout – même si ce mouvement est apparu fragmenté, en ordre dispersé, gagnant en légitimité à la faveur des combats menés localement par certains de ses acteurs.

Le dernier avatar de l'indépendance éditoriale qu'il nous faut aborder, le *label*, correspond sous un certain rapport à un stade ultime de consécration. Le phénomène devient une « marque », dont la seule apposition suffit à connoter positivement celui ou celle qui la revêt. La prise en compte de l'édition indépendante sous l'angle de la labellisation attire notre attention sur le fait essentiel que « l'édition indépendante » est une *institution*, soumise comme l'*institution éditoriale* à un mouvement dialectique. Les quatre définitions proposées précédemment ne sont pas de simples représentations en juxtaposition de l'*édition indépendante*, mais des propositions en conflit. D'autres tensions peuvent apparaître au sein de l'édition indépendante, comme l'émergence de nouvelles générations d'éditeurs et/ou les prises de position contre la notion d'indépendance éditoriale au profit d'autres étiquettes. Ce chapitre entend donc mieux cerner la dynamique inscrite au cœur de l'*institution de l'édition*

indépendante, une question qui a forcément trait au *devenir* de l'édition indépendante comme concept – question à ne pas confondre avec celle d'un avenir d'une édition alternative, d'une édition d'opposition par rapport à l'édition instituée, qui est de notre point de vue un principe immuable.

Une telle approche suppose de se demander où réside l'*institué* de l'institution de l'édition indépendante, ce qui est moins simple qu'il n'y paraît. Afin de démêler les choses, il nous paraît judicieux d'interroger le *label indépendant*, phénomène que nous voudrions éclairer en recourant à la notion d'*image de marque* de l'éditeur, et potentiellement d'un groupe d'éditeurs.

1. L'image de marque

1.1. Édition et marketing : des relations compliquées

L'*image de marque* est une notion issue du *marketing*⁹⁸⁷. Pour nombre d'acteurs et d'observateurs du monde du livre, cet ancrage suffit amplement à la discréditer. Tout aussi tenu en méfiance que l'économie, le marketing présente sur elle l'inconvénient supplémentaire de ne pas être une science⁹⁸⁸. Il s'avère pourtant un précieux outil d'analyse, ne fût-ce que pour comprendre la logique des nombreux employés recrutés dans l'édition pour leurs compétences en marketing, auquel il est demandé d'être porteur du diplôme d'une école de commerce, et qui ne sont donc en rien des éditeurs au sens le plus traditionnel du terme.

Un bon exemple des relations conflictuelles du marketing et de l'édition, des mécanismes de défense que déclenche le premier chez la seconde, peut être trouvé dans l'accueil réservé en 2006 au *Marketing du livre* de Suna Desai et Noëlle Poggioli, publié Cercle de la librairie⁹⁸⁹. Lors de sa parution, Philippe Schuwer pointe la difficulté d'adhérer à « toutes les formes de leur engagement – qui relève parfois d'un crédo⁹⁹⁰ », tandis que Benoît Berthou estime que les autrices auraient gagné à

⁹⁸⁷ Entre autres sources, touchent de près ou de loin à l'image de marque : *Brand Content* et *Brand Culture* de Daniel Bô et Matthieu Guével (Paris, Dunod, 2009 et 2013) ; *La Marque* de Georges Lewi et Pierre-Louis Desprez (4^e édition, Paris, Vuibert, 2013) ; *La Marque*, ouvrage collectif dirigé par Jean-Noël Kapferer et Jean-Claude Thoenig (Paris, McGraw-Hill, 1989) ; *Les Marques* de Jean-Noël Kapferer (4^e édition, Paris, Eyrolles, 2011) ; *Ré-inventer les marques* du même auteur (Paris, Eyrolles, 2013) ; *Au cœur de la marque* de Géraldine Michel (2^e édition, Paris, Dunod, 2009) ; ou encore, dans une perspective juridique, *L'Image de marque* d'Hervé Maccioni (Paris, Economica, 1995).

⁹⁸⁸ Voir Isabelle Barth, « L'histoire intellectuelle du marketing : du savoir-faire à la discipline scientifique », *Market Management*, 2/6, 2006.

⁹⁸⁹ Suna Desai et de Noëlle Poggioli, *Le Marketing du livre. Études et stratégies*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2006.

⁹⁹⁰ Philippe Schuwer, « Compte rendu », *Communication & Langages*, 148/1, p. 123.

s'inspirer davantage de Robert Laffont (*Une si longue quête*, Anne Carrière) et Hubert Nyssen (*L'éditeur et son double*, Actes Sud) – ce que nous allons faire ici même dans un instant. On ne peut nier en effet que cet ouvrage aux études de marché méthodiques et chronophages, aux exemples tirés en majorité du scolaire, s'adapte peu au gros de la profession, en plus de se montrer largement autotélique. Berthou dit ainsi y avoir moins trouvé un traité de « marketing du livre » que de « marketing dans le monde du livre », c'est-à-dire d'une « discipline tentant de s'inscrire dans le champ de l'activité éditoriale⁹⁹¹ ». La critique nous paraît cependant perdre en puissance quand Berthou retombe dans la rhétorique la mieux rodée de l'institution éditoriale, évoquant l'importance de la « sensibilité », du « flair », de « se représenter ce qui ne peut être que fort imparfaitement quantifié », de la « roublardise » ou de la « pratique audacieuse ». Et de citer Edmond Buchet pour cet « extraordinaire métier qui tient du proxénétisme et de l'apostolat ». C'est là une réaction tout à fait classique à la percée de discours hétérodoxes au sein du monde du livre, que l'on a pu voir se manifester depuis vingt ans, dans des termes proches, à l'encontre des experts et consultants en numérique. Ce dernier domaine n'en constitue pas moins, comme le précédent, une des forces en présence de l'institution éditoriale et se doit d'être pris en compte pour cette raison.

Les travaux de Dominique Bourgeon-Renault, Stéphane Debenedetti, Anne Gombault et Christine Petr d'une part⁹⁹², ceux de François Colbert d'autre part⁹⁹³, montrent d'ailleurs qu'il n'y a rien d'inapproprié à aborder sous l'angle du marketing les stratégies des acteurs de la culture. Le tout est de mettre en place des dispositifs adéquats. Leurs recherches tiennent à la fois compte des spécificités culturelles et de la logique du coup par coup propre à bon nombre d'acteurs, « au fur et à mesure de décisions et d'actions qui [...] semblent opportunes le moment venu mais qui ne sont pas réfléchies et planifiées dans une politique d'ensemble⁹⁹⁴ ». Ce qui rejoint en partie les propos de Didier Platteau, longtemps directeur de Casterman, avançant que « les éditeurs font du marketing sans le savoir⁹⁹⁵ ». Plus exactement, les missions qui incombent d'ordinaire au *marketing stratégique* (études de public, définition d'une stratégie, soit les éléments au cœur de l'ouvrage de Suna Desaive et Noëlle Poggioli),

⁹⁹¹ Benoît Berthou, « Compte rendu », *Bulletin des bibliothèques de France*, 4, 2006, pp. 111-112.

⁹⁹² Dominique Bourgeon-Renault, Stéphane Debenedetti, Anne Gombault, Christine Petr (dir.), *Marketing de l'art et de la culture*, Paris, Dunod, 2009.

⁹⁹³ François Colbert, *Le Marketing des arts et de la culture*, Paris, Eyrolles, 2014.

⁹⁹⁴ Stéphane Debenedetti et Anne Gombault, « Le Marketing stratégique des organisations culturelles », dans Dominique Bourgeon-Renault (dir.), *Marketing de l'art et de la culture. Spectacle vivant, patrimoine et industries culturelles*, Paris, Dunod, 2009, pp. 41-24.

⁹⁹⁵ Didier Platteau, intervention dans *Les regroupements éditoriaux*, colloque organisé dans le cadre de la 23^e Foire internationale du livre de Bruxelles, 1^{er} mars 1991, p. 9.

de même que les outils de contrôle, ne sont souvent pas d'application dans les institutions culturelles, soit tout ce qui se situe en amont et en aval du *marketing opérationnel*. Bon nombre d'acteurs du monde de l'édition recourent à des techniques de *marketing opérationnel*, parfois sans le savoir, manière de faire que certains théoriciens nomment le *marketing émergent*⁹⁹⁶.

1.2. Un cynisme inacceptable

Les origines de l'*image de marque* ne sont pas les seules à jouer contre elle. La notion définie en marketing comme un « panier d'attributs⁹⁹⁷ », comme l'ensemble des « associations que les individus rattachent à la marque⁹⁹⁸ », touche en effet à des éléments de stratégie sur lesquels les métiers du livre préfèrent ne pas trop s'étendre en général. L'*image de marque* est un concept peu prisé en raison de tout ce qui relève de son versant actif : le fait que les acteurs puissent être tentés de construire cette image, d'influencer la perception du public à leur égard, d'en jouer en toute connaissance de cause. Le travail conscient sur l'image de marque va à l'encontre de toutes les représentations liées à la sincérité de l'acte éditorial dans ses choix : sélection et refus des œuvres, orientations graphiques, présentation générale de soi dans l'ordre des discours. Il est d'autant plus inacceptable que l'on se rapproche des sphères où l'on se réclame de l'inspiration. Il en va dans ce cas d'une histoire racontée au public, d'une tromperie, en vue d'offrir certes une belle image de soi, mais en décalage. Le concept est mieux toléré si l'effort consiste juste à laisser médiatiser une réelle « intention de départ », mais elle l'est encore plus quand les acteurs parviennent à donner l'illusion que leur image de marque est une pure construction du public. Ceci n'empêche nullement les acteurs de se confier sur leurs plans, sur le caractère prémédité de leurs projets, qui peut s'avérer à l'inverse connoté positivement, en tant que marque de professionnalisme, de *positionnement* et non de *posture*. Ainsi, même le Pierre Bourdieu « éditeur », en tant que fondateur des éditions Raisons d'agir, se confie en entretien sur les « études de positionnement » effectuées avant de se lancer dans cette aventure. Une stratégie pleinement consciente qui ne souhaite laisser aucun détail au hasard :

Dans mon travail, j'ai donc beaucoup porté mon attention sur la dimension technique. Pour la maquette, j'ai dit : « Voilà, il faut que ça soit à la fois très chic et très radical. Il ne faut pas que ça ait l'air d'un bulletin syndical et en même temps, il faut que cela soit sobre, modeste, que l'on puisse le mettre dans la poche,

⁹⁹⁶ Mintzberg (1978).

⁹⁹⁷ Jean-Jacques Lambin, « La marque et le comportement de choix de l'acheteur », dans Jean-Noël Kapferer et Jean-Claude Thoenig (dir.), *op. cit.*, pp. 125-158.

⁹⁹⁸ Géraldine Michel, *op. cit.*, p. 87.

que cela ne coûte pas cher. » Pour le prix, j'ai calculé : 30F, ça paraît inouï alors qu'en fait, c'est jouable.⁹⁹⁹

1.3. Le point de vue des sciences du livre

Absente des textes de référence du monde éditorial, l'*image de marque* fait une apparition remarquée chez Jean-Marie Bouvaist, qui est le seul, à notre connaissance, à en proposer une définition. Dans son manuel *Pratiques et métiers de l'édition* (1986), adapté par Bertrand Legendre sous le titre *Les Métiers de l'édition*, l'image de marque se forme au contact des choix visuels et matériels, des discours de l'éditeur, conçus idéalement en cohérence avec son projet :

Il est indispensable de visualiser pour rendre perceptible. Le logo, les couvertures, le format, la typographie intérieure, la couleur du papier sont les premiers moyens de caractérisation. Le traitement graphique doit être en adéquation intime avec le projet intellectuel qu'il soutient et la présentation des premiers titres doit prévoir la déclinaison des titres suivants, chaque titre se présentant avec sa différence dans une même famille repérable. Les vient-de-paraitre, les dépliant, le catalogue, les encarts de publicité devraient, sans monotonie, diffuser en même temps que leur message spécifique celui de l'entreprise. La diversification du catalogue est d'ailleurs à traiter avec beaucoup de précautions.¹⁰⁰⁰

Plus loin, il fait bien comprendre que l'image de marque est avant une image « obtenue auprès¹⁰⁰¹ » de quelqu'un. Les conseils qu'il fournit aux apprentis éditeurs sont intéressants dans la mesure où ils démontrent sans ambages que l'éditeur naissant a tout intérêt à faire preuve d'emblée de maîtrise s'il veut s'installer. Ainsi, il fait valoir que les jeunes éditeurs bénéficiant de la meilleure *image de marque* auprès des journalistes et des libraires sont ceux qui : *a)* ont fait leurs premières armes chez un autre éditeur ; *b)* connaissent le fonctionnement des médias et sont estimés de journalistes ; *c)* sont guidés par des conseillers financiers et de gestion ; *d)* commencent par viser un seul public avant de s'étendre ; *e)* ne tâtonnent pas, ne changent pas d'orientation subitement ; *f)* ne changent pas de diffuseur-distributeur et le choisissent adapté à leur taille ; *g)* partent à la rencontre des partenaires (libraires, bibliothécaires, représentants, journalistes) ; *h)* ont « visualisé l'esprit de leur politique éditoriale sur tous les supports graphiques¹⁰⁰² ».

⁹⁹⁹ Philippe Mangeot, « À contre-pente. Entretien avec Pierre Bourdieu », dans *Vacarme*, 14/1, 2001, p. 8.

¹⁰⁰⁰ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 324.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁰² *Ibid.*

1.4. Actes Sud ou la fabrique d'une image de marque

Lier le concept d'*image de marque* aux éditions Actes Sud n'est pas le fruit du hasard et doit beaucoup à la trajectoire de son fondateur Hubert Nyssen – éditeur, auteur, théoricien averti du *paratexte* et de la pratique éditoriale, mais dont le premier métier fut d'être publicitaire¹⁰⁰³. L'abondance et la qualité de ses écrits constituent une source de choix sur l'image de marque, l'image-maison, cette visée de toute structure éditoriale : l'image qu'elle souhaite donner d'elle-même, les moyens déployés pour la contrôler ou l'infléchir¹⁰⁰⁴. La manière elle-même qu'a Hubert Nyssen de parler de l'image de marque témoigne du pouvoir de coercition s'exerçant, dans le monde du livre, sur les actes et paroles qui ne répondent pas au principe du désintéressement. Comme on le verra en effet, il existe des différences notables entre le discours public qu'il tient à ce sujet et les considérations qu'il adresse aux professionnels et à ses collaborateurs. Un monde sépare *l'ethos* résolument littéraire (dans son acception la plus classique) et les dispositions publicitaires de l'éditeur, très éloigné du profil de Robert Laffont, d'Hervé de La Martinière ou de Bernard Fixot, publicitaires entrés sans filtre dans le monde des Lettres.

Ces éléments nous renseignent également en creux sur la structure d'édition indépendante ayant connu, en France, la plus fulgurante ascension depuis le dernier quart du XX^e siècle. Comme l'a résumé Olivier Bessard-Banquy dans une analyse implacable mais lucide : face à des indépendants qui « vivent un temps en attendant de se faire absorber pour continuer leur activité au sein d'un groupe », Actes Sud apparaît à bien des égards comme « le seul contre-exemple de cette nouvelle loi de l'édition dépressive¹⁰⁰⁵ ». Si Actes Sud passe pour un contre-exemple en ayant ac-

¹⁰⁰³ Hubert Nyssen a travaillé dans les années 1940 en tant que rédacteur publicitaire à l'Innovation de Bruxelles, avant de devenir, en 1949, secrétaire général de l'agence américaine Walter J. Thompson à Anvers, puis directeur de l'agence Vanypeco à Bruxelles en 1955. Il crée en 1957 sa propre agence à Bruxelles, Plans, qu'il dirigera pendant une dizaine d'années. La suite nous est plus familière : Hubert Nyssen part s'installer en Provence avec son épouse Christine Le Boeuf où il fondera, en 1978, les éditions Actes Sud. Sur la trajectoire d'Hubert Nyssen, voir la postface de Pascal Durand au roman *Le Nom de l'arbre* d'Hubert Nyssen dans la collection Espace Nord (Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013, pp. 391-392).

¹⁰⁰⁴ La cession des archives d'Hubert Nyssen à l'Université de Liège et les travaux qui l'entourent ont également favorisé, en amont, ce rapprochement de par l'accès à des sources à la fois nombreuses et inédites. Le Fonds d'archives Hubert Nyssen a en effet été confié en 2005 au Centre d'Étude du Livre contemporain (CELIC) de l'Université de Liège et complété en 2012, aux lendemains de la disparition du fondateur d'Actes Sud. Pour une présentation détaillée du Fonds, voir Pascal Durand et Tanguy Habrand, « Le Fonds Hubert Nyssen de l'Université de Liège », dans *Histoires littéraires*, avril-mai-juin 2014, vol. XV, n°58, pp. 101-110.

¹⁰⁰⁵ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des Lettres*, *op. cit.*, p. 533.

compli une institutionnalisation pleinement accomplie, les discours d'Hubert Nyssen semblent condenser en revanche, avec une précision remarquable, les stratégies de positionnement des indépendants.

L'image de marque comme image perçue

Les développements les plus substantiels de Nyssen sur l'*image de marque* ont été formulés dans sa thèse de doctorat de troisième cycle, déposée en 1986 sous le titre *L'Éditeur et son double* – titre finalement choisi sur le conseil de son directeur de thèse, Raymond Jean, plutôt *De l'édition comme une théâtralisation du texte*¹⁰⁰⁶ qui en disait pourtant bien plus sur la fonction commerciale de l'éditeur, dans ses aspects les plus orientés sur le produit :

Les deux visages d'un catalogue – Le catalogue d'un éditeur constitue en même temps une structure d'accueil et une proposition commerciale. D'une manière il indique aux auteurs dans quel environnement leurs livres seront reçus s'ils les confient à cette maison-là, de l'autre il vante la qualité de l'élevage, la richesse de l'écurie. Par le jeu des affinités, chaque maison en vient ainsi à se fixer une image de marque, ce qu'en d'autres temps on eût appelé une personnalité, dont l'identité est d'autant plus forte que la réussite est grande. Une fois l'*image* fixée, les fluctuations se font rares et sont d'ailleurs difficiles tant le public est lent à se dessaisir d'une vision acquise. [...] Le caractère et l'homogénéité d'un catalogue se gouvernent donc avec soin. D'ailleurs, si lente soit l'acceptation des modifications advenues, il convient d'être attentif à ce qu'elles peuvent avoir d'insidieux. Et comme Monsieur Jourdain de la prose, ne fait-il pas du structuralisme sans le savoir, l'éditeur averti qui *sent* que chaque titre nouveau dans son catalogue modifie insensiblement la tonalité de l'ensemble.¹⁰⁰⁷

À lire ces premières lignes, l'*image de marque* serait avant tout une affaire de perception, de réception : le creuset des représentations du public. L'éditeur peut difficilement agir sur cette *image*, déterminée à l'origine et particulièrement durable ensuite, sinon en faisant preuve de rigueur dans l'élaboration à la fois esthétique et intellectuelle de son *catalogue*. Une illustration du poids de cette image est donnée plus loin pour les éditions Actes Sud :

Les débuts des éditions Actes Sud [...] ont été marqués par l'accueil réservé à quelques livres dont la minceur était accentuée par l'étroitesse du format adopté (10 x 19) [...]. Une *image* s'est aussitôt révélée et, aujourd'hui encore, en dépit de la publication de forts volumes, dont certains comptent plus d'un million de

¹⁰⁰⁶ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double*, Thèse de doctorat de 3^e cycle en Littérature et Civilisation d'expression française, sous la direction de Raymond Jean, Université de Provence (Aix-Marseille I), Aix-en-Provence, 1986, p. 3. Rappelons que ce titre s'imposera également pour désigner les trois volumes de *Carnets* de l'éditeur.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, pp. 29-30.

signes et sont imprimés au format 13 x 24, d'innombrables propositions sont avancées qui se réfèrent aux *séduisants petits livres*.¹⁰⁰⁸

Car c'est bien du catalogue, tant dans sa totalité qu'à l'occasion de chaque publication, que naîtrait cette impression générale. Aussi tout livre participe-t-il de l'image globale d'une maison d'édition, tandis que cette image générale oriente, elle aussi, le « reflet » d'un livre – son *image* pourrait-on dire – dans un mouvement de va-et-vient perpétuel :

La notion de structure – On choisit rarement d'éditer un livre en ne tenant compte que de ce qu'il est. Car, sitôt choisi sitôt *marqué*. Par la marque de l'éditeur, certes, mais aussi par le renom de celui-ci, et surtout par l'entourage. Comme, de surcroît, on sait de science acquise ou reçue que le nouveau venu déterminera à son tour, fût-ce pour une part infime, la tonalité de l'ensemble, réflexions et précautions s'imposent. [...] Un même texte n'aura ni le même sens ni le même effet ni le même *reflet* chez deux éditeurs différents. Gallimard lui confèrera une aura qui n'est pas celle que lui donneraient Minuit ou les Presses Universitaires de France, et inversement. De même ce texte n'apportera pas à l'un ce qu'il donnerait à l'autre. Si infimes soient-elles, ces sollicitations peuvent avoir à terme une influence, et les éditeurs le savent.¹⁰⁰⁹

Ainsi, des éléments tels que la taille de l'entreprise, la nature de son capital, son capital sympathie ou son implantation géographique n'auraient aucune incidence sur l'image d'une maison. Cette conception restreinte de *l'image de marque* tranche avec les recherches conduites en marketing, où l'on s'accorde à lui reconnaître un champ d'action bien plus large, constitué d'associations qui excèdent de loin le *catalogue* de l'éditeur¹⁰¹⁰. Certaines associations, dites *fonctionnelles*, sont à la fois tangibles et objectives. Par exemple, la littérature française pour Gallimard, la bande dessinée pour Dupuis, le manuel scolaire pour Bordas ou la traduction pour Actes Sud. D'autres sont proprement *symboliques*, intangibles et subjectives : la sélectivité de La Pléiade, Minuit et Monsieur Toussaint Louverture ; la subversion du Diable Vauvert, de La Fabrique et de L'Association ; l'accessibilité de Marabout Chef, de Pour les Nuls et d'Harlequin.

En second lieu, se profile dans les déclarations d'Hubert Nyssen l'idée d'une image de marque insaisissable et autonome. La marge de manœuvre de l'éditeur sur son image de marque semble limitée et ne fait pas vraiment l'objet de développements. Dans ce nouvel extrait, les conditions du succès du format Actes Sud sont réduites à leur plus simple expression :

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁰¹⁰ Géraldine Michel, *op. cit.*, pp. 80-110.

Le cap fut maintenu, l'image s'imposa, la *différence* devint un signe rapidement repéré, et aujourd'hui quelques libraires qui opposaient à l'innovation la plus grande résistance s'inquiètent de l'apparition, sous la même marque, de formats plus grands et protestent de leur attachement et de la fidélité de leur clientèle à la présentation initiale. Et, en effet, il a fallu introduire deux autres formats pour diversifier des domaines et accueillir des ouvrages de taille importante. Ces formats sont cependant homothétiques au premier et par là fondent avec lui une unité de style.¹⁰¹¹

L'image de marque comme image construite

Confrontée aux théories de *l'image de marque*, l'approche d'Hubert Nyssen surprend cette fois par l'effet « boîte noire » qui enveloppe la possible détermination d'une image de marque. Or à côté de l'image de marque *perçue* existe une image *voulue*¹⁰¹², plus ou moins difficile à imposer. Hubert Nyssen s'étant consacré pendant près de trente ans à la publicité, la question n'est pas de savoir comment il aurait pu passer à côté de la complexité de *l'image de marque*, mais pourquoi des aspects du concept se trouvent évacués chez lui dans certains contextes. Pour s'en convaincre, il suffit de quitter ses interventions publiques en tant qu'éditeur et se tourner vers ses écrits à caractère publicitaire, à commencer par le *Lexique du marketing* qu'il signe, en tant que professeur à l'Institut supérieur du marketing de Paris, pour les éditions de l'agence Delpire en 1971 :

Image de marque, le conditionnement, l'environnement et les sollicitations publicitaires confèrent à une marque un potentiel affectif fluctuant dans le temps et en fonction des consommateurs considérés. Dans la plupart des cas, l'image de marque – forme prise par ce potentiel affectif – est fondée sur l'association ou le rejet.¹⁰¹³

Corporate image, littéralement intraduisible – et, en tout cas, très mal traduite par « image de firme » – cette expression désigne l'idée ou l'image qu'une entreprise donne ou cherche à donner de soi-même. Par extension, désigne l'ensemble des moyens réunis pour converger vers une unité de représentation et de style.¹⁰¹⁴

Avec ou sans *corporate image* (que certains tendent à traduire de nos jours par *identité d'entreprise*¹⁰¹⁵), *l'image de marque* concerne bien plus que le *catalogue*, tandis que

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰¹² Georges Lewi et Pierre-Louis Desprez, *op. cit.*, pp. 138-139.

¹⁰¹³ Hubert Nyssen, *Lexique du marketing. 454 expressions relevant du jargon de métier, avec leurs définitions et leurs significations abusives*, s.l., Delpire, 1971, pp. 51-52.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰¹⁵ D'aucuns préfèrent restreindre le champ d'application de l'image de marque à la réception, recourant au concept d'*identité* pour qualifier les attributs faisant l'objet d'une émission préalable au décodage (Jean-Noël Kapferer, *Les Marques*, *op. cit.*, pp. 218-221).

des références non dissimulées à la publicité – les « sollicitations publicitaires », les « moyens », la part active de l'image « qu'une entreprise donne ou cherche à donner de soi-même » – témoignent des stratégies déployées par une entreprise, éditoriale ou non. Cette conception totale s'exprime à nouveau dans un texte publié l'année suivante pour le compte de l'Agence Plans, *De la recherche à l'expression*, où l'image de marque nous est montrée dans toute sa nudité :

Aujourd'hui la reconnaissance et la pratique du marketing ont mis en lumière la véritable nature de la vente : aboutissement d'une série de fonctions auxquelles sont assignés des objectifs complémentaires mais particuliers. À la fonction publicitaire sont attribués, dans cette perspective, des objectifs de communication. En d'autres termes, il ne s'agit plus de demander à la publicité seule de vendre tant mais de communiquer avec succès telle chose à tels [sic] gens dans l'intention de vendre tant. Un exemple classique est celui de l'image de marque. On demande à la publicité de modifier le registre des représentations, croyances, émotions, connaissances, etc. qui, réunies, confèrent au produit son image pendant que la mise en application des politiques du marketing complète le dispositif de vente.¹⁰¹⁶

*Le tabou de l'image de marque :
paratexte et sensibilité*

Il ne subsiste ni répétition ni approfondissement de ces réflexions dans la version remaniée de la thèse d'Hubert Nyssen publiée chez Nathan en 1993, à l'exception d'une brève allusion. À la question de savoir pourquoi un texte connaît plus ou moins de succès chez un petit éditeur ou dans une maison bien établie, Hubert Nyssen laisse entendre la possibilité, pour le petit éditeur, de recourir à une forme de marketing spontané (c'est nous qui utilisons l'expression), celui-là même auquel Actes Sud aurait pu s'adonner au cours de ses premières années. Mais Nyssen tend précisément à extraire l'image de la sphère commerciale :

Ce n'est pas seulement une question de moyens promotionnels ou de relations médiatiques : c'est aussi affaire d'image. Car de la puissance économique monte un attrait, irrésistible, presque amoureux, celui de l'association avec les valeurs stars du moment. Un texte porté pour l'essentiel par la renommée d'un riche éditeur passerait inaperçu pour beaucoup dès lors qu'il serait publié à l'enseigne d'une plus modeste manufacture. (...) Dans cette perspective, et dans la mesure

¹⁰¹⁶ Hubert Nyssen, *De la recherche à l'expression. Lecture sémantique d'un mécanisme publicitaire*, Bruxelles, Éditions de Plans, 1973, p. 22. Citons également ces deux autres textes d'Hubert Nyssen publiés au cours de la période qui nous intéresse : *Sémantique à bâtons rompus*, s.l., Éditions Irène Dossche, 1972 et *Chrysostome ou Les Infortunes de la publicité*, s.l., Éditions Arts & Voyages, Lucien de Meyer Éditeur, 1968, avec une préface très intéressante de François Nourissier sur la double nature d'Hubert Nyssen, non pas « auteur et éditeur », mais « écrivain et publicitaire ».

où tant bien mal ils survivent, reste aux petits et moyens éditeurs, faute de se prévaloir d'une puissance économique, à faire valoir leurs mérites. Cette attitude, parfois soutenue par des auteurs qui se sentent solidaires de leur éditeur, transparait dans les livres, même si c'est par des *presque-rien*, et ne saurait manquer de donner au lecteur, même si c'est par un *je-ne-sais-quoi*, l'impression de participer à une croisade vertueuse, à une sorte d'écologie éditoriale.¹⁰¹⁷

De même, les centaines de pages de *L'Éditeur et son Double* – non plus la thèse mais les *Carnets* d'Hubert Nyssen dont la version publique représente une faible part de la matière initiale, – les entretiens, les articles ou les conférences dont nous avons conservé une trace écrite regorgent d'informations sur la figure de l'éditeur en tant que « metteur en scène¹⁰¹⁸ », mais cette mise en scène est d'abord celle du livre en tant que noble support de l'écrit.

Cette conception éminemment « littéraire » de l'*image de marque* peut surprendre à la lumière des connaissances pointues d'Hubert Nyssen des rouages de la publicité – où la mise en scène de la marque importe tout autant que celle de ses produits, – mais elle nous semble aussi y trouver son fondement : homme de publicité confronté de longue date aux régularités du monde des lettres, Hubert Nyssen n'a pas totalement renoncé aux principes du marketing comme l'indique son goût prononcé pour le *paratexte*¹⁰¹⁹, lequel relève de la conception de produit. Cet héritage porte toutefois précisément sur une pratique pouvant être érigée sans suspicion au rang d'art, ainsi que l'éditeur le suggère dans *Du texte au livre*¹⁰²⁰, bon usage dès lors du *paratexte* auquel Hubert Nyssen se rallie et oppose les dangers du marketing, à l'instar « du réductionnisme et du détournement de sens par des commentaires démagogiques ou racoleurs¹⁰²¹ ».

Parmi les signes également de cette adhésion, l'insistance et la constance avec lesquelles Hubert Nyssen place l'édition sous le signe de la sensibilité (le goût, le toucher, le regard¹⁰²²), de l'expression de cette sensibilité (« Dans ces éditoriaux,

¹⁰¹⁷ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Armand Colin [Nathan], 2005 [1993], pp. 127-129.

¹⁰¹⁸ Hubert Nyssen, « L'Éditeur, un metteur en scène ? », *Stratégies pour le livre en Europe*, conférence tenue à Athènes le 3 novembre 1992, Fonds Hubert Nyssen, II-18.

¹⁰¹⁹ Sur cet aspect, voir le mémoire de Françoise Leclercq, *Couverture et représentation. Le cas des éditions Actes Sud*, sous la direction d'Yves Winkin, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licenciée en Arts et Sciences de la communication, Université de Liège, 1992-1993.

¹⁰²⁰ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, *op. cit.*, pp. 181-182.

¹⁰²¹ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double, Carnets*, II (1988-1989), Arles, Actes Sud, 1990, p. 150.

¹⁰²² À titre d'exemple pour le regard et le toucher : « Question regard, il importe, je crois, que le graphisme d'habillage (la couverture surtout) soit au premier coup d'œil une juste, même si implicite, promesse du contenu, et qu'avec discrétion il le connote : par la forme, les proportions, les couleurs. Pour ce qui est du toucher, l'important est d'accorder la sensualité du support à celle de l'écriture, de telle sorte que le livre, par l'accueil qu'il réserve à la main, par la texture, le grain et la teinte de ses

[écrit-il au sujet de la Gazette Actes Sud,] je m'efforce de dire – aux journalistes, aux libraires, aux bibliothécaires, aux lecteurs – pourquoi je publie les livres que j'aime¹⁰²³ ») ou encore de la prééminence de cette sensibilité sur les questions plus triviales de la localisation géographique ou de la trajectoire :

Paris, 21 mars [1986] – Le Salon du Livre, au Grand Palais, est une fête que, de temps à autre, vient troubler l'agacement. Ainsi, au cours d'une table ronde, une jeune femme, qui a la prétention de tout savoir et de tout régler, me pose ou plutôt me jette de haut la question cent fois reprise : « Peut-on vraiment éditer en province ? » Ce n'est plus de l'impertinence ni de l'obstination, mais de la sottise. « La géographie n'est pas un concept éditorial », ai-je répondu assez sèchement. La stupeur et l'incertitude m'ont délivré de la petite pimbêche qui m'avait entrepris. Mais il est juste de dire qu'en d'autres circonstances, j'ai accepté de dialoguer là-dessus.¹⁰²⁴

Paris, le 18 avril [1988] – (...) débat public sur le livre à France Culture. On me laisse entendre que si je suis invité à la même table que les « grands » noms de l'édition française, c'est pour donner reconnaissance aux dix années d'efforts d'Actes Sud. Le mérite, toujours le mérite... Et si nous parlions un peu de nos livres, messieurs, et de nos lectures ?¹⁰²⁵

Application de l'image de marque à Actes Sud

L'analyse de ces écrits d'Hubert Nyssen ne nous a encore rien dit de la mise en œuvre des préceptes issus de la publicité dans la conduite effective d'Actes Sud. Or l'ambition d'imposer une image est perceptible dès le départ, comme l'atteste cet avertissement figurant dans le premier catalogue de la maison. L'éditeur monte à la tribune afin de rectifier par avance l'image que pourrait donner un catalogue de taille modeste, au sein duquel figurent des essais de sociologie rurale et des pièces de théâtre régionaliste :

Ce qu'il y a de régional dans cette maison d'édition, c'est l'initiative et seulement elle. Montrer qu'une région est un lieu d'où l'on peut voir les événements de ce temps, un lieu où l'on peut écrire des livres, en accueillir, en éditer. En somme assumer la conviction qu'il y a plus d'un centre concevable dans ce pays intellectuellement trop centralisé.¹⁰²⁶

matériaux, soit le complice et non l'adversaire du texte » (Hubert Nyssen, « Savoir-faire et savoir-vivre », s.d., Fonds Hubert Nyssen, II-18).

¹⁰²³ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double, Carnets*, II, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰²⁴ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double, Carnets*, I (1983-1987), Arles, Actes Sud, 1988, p. 178.

¹⁰²⁵ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double, Carnets*, II, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰²⁶ Cité dans Hubert Nyssen, « Fragments d'autobiographie nomade », *Cahiers Pierre-Baptiste*, 1, « Morceaux en forme de poire. Essais et commentaires sur la décentralisation », Actes Sud, 1982, p. 141.

La fin des années 1980 est éclairante à ce niveau. La première décennie d'Actes Sud est apparue comme la phase ascensionnelle d'un éditeur de niche, situé en région, fort d'un catalogue de 500 titres déjà¹⁰²⁷ et de découvertes saluées par le public et par la critique – dont celles de Nina Berberova et de Paul Auster. En régime de SARL (Société à responsabilité limitée) de 1978 à 1981, Actes Sud est passé au modèle de la SCOP (Société coopérative ouvrière de production) en 1982 et l'a abandonné en 1987 pour se constituer SA (Société anonyme) au sein de laquelle la famille est restée majoritaire. Une telle évolution a autorisé des augmentations de capital, de la part du secteur bancaire notamment, qui ont marqué un tournant décisif pour l'avenir de la maison, mais sera à l'origine de quelques inquiétudes malgré tout, du point de vue du contrôle de la maison en particulier. De 1987 à 1990, Actes Sud passe ainsi de 7 à 50 employés et publie autant de nouveautés qu'au cours de la première décennie¹⁰²⁸. L'année 1987 inaugure aussi le début des rachats d'éditeurs, avec Papiers pour le théâtre d'abord, les éditions militantes Solin en 1989 ou encore Sindbad un peu plus tard, en 1996, spécialisées pour leur part dans le monde arabe et l'Islam. Actes Sud crée diverses collections dont sa propre collection de poche, Babel, en 1989, codirigée par Hubert et Françoise Nyssen, se dote en 1988 d'un studio de mise en page assistée par ordinateur et constitue enfin sa propre structure de diffusion en 1991.

Une culture d'entreprise

Cette période de développement est essentielle à la compréhension de l'histoire d'Actes Sud. Elle précède en somme le passage d'« Actes Sud, Hubert Nyssen éditeur » à « Actes Sud », le moment où Hubert Nyssen, en 1993, cède la présidence du Directoire à Françoise Nyssen, tout en présidant pour sa part le Conseil de surveillance d'Actes Sud – tâche qu'il assurera jusqu'en 1998 pour se consacrer à sa propre collection, « Un endroit où aller », maison dans la maison. D'une décennie à l'autre, les choix stratégiques sont déterminants, ce qui impose de redoubler d'attention en matière d'*image* de la maison, qui dépassent de loin le seul *catalogue*. Dans un « bréviaire » qu'il rédige en 1988, Hubert Nyssen pose ainsi les bases d'une gestion de l'image d'Actes Sud. Du point de vue des porte-paroles de la maison, cette gestion suppose concertation et organisation :

Deux principes doivent être sans cesse présents à l'esprit : d'une part, il faut qu'à l'extérieur nous parlions d'une même voix, et d'autre part il convient qu'intra-muros dirigeants et cadres aient le *même* niveau d'information. Sur invitation ou à

¹⁰²⁷ Hubert Nyssen, *Le Bréviaire du Président. Rapport abrégé sur les perspectives et les nécessités de la deuxième décennie*, août 1988, Fonds Hubert Nyssen, II-9, p. 2.

¹⁰²⁸ *Présentation de la société d'édition Actes Sud*, 1996, Fonds Hubert Nyssen, III-1, p. 27.

leur initiative, président, administrateurs et directeurs sont amenés [...] à être des ambassadeurs.¹⁰²⁹

L'acte de communication lui-même, en tant que *comportement*, agit sur l'image, et ce comportement réclame un *style* :

Pour l'essentiel, notre communication est fondée sur la documentation, la *Gazette*, les envois du service de presse et le courrier. (...) Ailleurs, on écrit de moins en moins ? Raison de plus, me semble-t-il, pour que nous écrivions souvent. On ne soupçonne pas combien nos lettres sont constitutives de notre image. Lettres de la direction dans les affaires importantes et les négociations, lettres aux auteurs, lettres aux écrivains qui nous envoient leurs manuscrits, lettres aux agents et éditeurs étrangers... toutes doivent être rédigées avec ce souci de personnalité, de style et d'écriture qui est le nôtre pour les livres que nous éditons.¹⁰³⁰

Hubert Nyssen va plus loin en montrant que l'image d'Actes Sud ne résulte pas uniquement des discours tenus à l'extérieur, mais d'une culture d'entreprise, faite d'attitudes et de choix opérés en interne :

Si l'on veut que la personnalité de l'entreprise soit bien perçue à l'extérieur, il faut que la mise au point (au sens où on le dit en photographie) soit acquise à l'intérieur. Autrement dit, nous devons nous préoccuper de l'image que nous nous donnons les uns aux autres, et de sa *netteté*. Cela va de la tenue des bureaux (personnalisation ne veut pas dire tables encombrées, murs décorés en dépit du bon sens, empilements sauvages, etc.) au style des espaces communs (accrochages, inscriptions, propreté, etc.). Et il convient que chacun sache, dans la plus humble fonction comme au sommet, que ce souci de netteté et d'esthétique est un reflet de notre production éditoriale.¹⁰³¹

L'attention d'Hubert Nyssen au moindre détail est proportionnelle aux mutations qui se jouent au sein de la maison. Certes, Hubert Nyssen est depuis longtemps favorable à l'expansion d'Actes Sud, mais celle-ci ne doit pas se faire à n'importe quel prix (« j'ambitionne pour Actes Sud (...) un statut de *grande* maison qui devra sa force et sa réputation à la réunion et à la qualité de ses auteurs plus qu'aux manigances éditoriales ou aux exploits médiatiques¹⁰³² »). Évoluer sans se trahir, ainsi pourrait-on résumer la ligne de conduite d'Hubert Nyssen. Tout changement impliquant des renoncements, il convient dès lors de distinguer ce qui doit être maintenu de ce qui doit faire l'objet d'une révision : « L'amélioration de nos

¹⁰²⁹ Hubert Nyssen, *Le Bréviaire du Président*, op. cit., p. 7.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 7.

résultats n'est pas liée à la négation de ce que nous avons fait. Il nous faut, au contraire, chercher dans les acquis les moyens du développement.¹⁰³³ » La vocation d'Actes Sud est la littérature et toute entreprise menée « par ailleurs » doit servir, « par la notoriété et le profit », cette vocation première. En revanche, « Amateurisme et bénévolat des commencements doivent être éliminés jusque dans leurs dernières traces » : il convient de préférer « l'ordre » aux « impulsions » pouvant donner lieu à « l'anarchie¹⁰³⁴ ».

La théâtralisation du plaisir

Dans cette perspective d'expansion, les traits constitutifs d'Actes Sud pourraient constituer un frein. Au terme de dix ans d'activité, l'image d'Actes Sud tient avant tout à l'esthétique de ses publications (« de jolis petits livres »), à la littérature étrangère *a fortiori* scandinave¹⁰³⁵ et à la décentralisation. Attentif à la force de cette image auprès du public et au danger que représenterait une remise en question trop sévère, Hubert Nyssen opte avec sagesse pour un élargissement calculé de ces traits plutôt qu'à une profonde redéfinition :

Il importe, non pas de dégrader ces repères, mais de les augmenter de repères progressivement plus importants. Déjà nous avons commencé avec la *découverte* (« éditer, c'est découvrir »), la *politique d'auteur* (« du même auteur ») et la *transversalité* (affinités non géographiques). Il faut aller plus loin et, pour ma part, j'accorde beaucoup d'importance à la notion du *sens* : choisir les œuvres, même de pure esthétique, pour la charge significative qu'elles charrient, et le bien faire savoir. (...) Mais ce qui me paraît à la fois fondamental et fondateur, et dont je veux faire une priorité dans notre politique, c'est la notion de *plaisir* (le *vice impuni* cher à Larbaud). Je souhaite que nous apparaissions comme des médiateurs entre *notre plaisir* et *celui* de nos lecteurs. Plaisir de la découverte, plaisir de la lecture (relisons le Proust que nous avons publié), plaisir de la communication, plaisir de la mémoire... Nous avons là une voie susceptible de nous distinguer des spéculateurs, des marchands de n'importe quoi et même des esthètes élitistes. Nous n'aurons d'ailleurs ni à nous dédire ni à changer de cap : la plus grande partie de notre catalogue peut être considérée sous cet angle. Mais il faudra viser (choisir) plus juste encore, et *théâtraliser* ce plaisir.¹⁰³⁶

Dans cet extrait, se révèle pleinement la mesure du travail de l'éditeur comme « metteur en scène », non plus limité au *paratexte* mais tenu également d'animer sa maison en tant qu'unité à part entière. Hubert Nyssen met le « plaisir » au centre,

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, pp. 2-3.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

pour sa généralité comme pour son contraste avec la rationalisation de l'édition, et dont les avantages sont nombreux. En matière de genres tout d'abord, la notion de *plaisir*, tout comme la *découverte*, s'adapte au passage d'Actes Sud d'une phase d'émergence à une phase de légitimation. Là où la distinction passe, au cours de la première phase, par une opportunité et une spécificité – la littérature traduite en provenance de contrées alors peu explorées par d'autres éditeurs, – la deuxième phase nécessite d'autres stratégies. Non seulement de grands éditeurs ont commencé à investir ce créneau, mais le destin d'Actes Sud, notamment à l'égard de l'institution nationale des grands prix littéraires, passe aussi par la littérature française. Un élargissement en termes d'image offre à « Actes Sud » – un nom qui fait désormais sens dans le monde de l'édition – d'entrer dans la cour des grands et de récolter les bénéfices de l'éditeur complet, généraliste. De ces bénéfices qu'évoquait déjà Hubert Nyssen dans sa thèse de doctorat en 1986 :

Il convient ici de distinguer les recherches entreprises dans le domaine français de celles qui s'accomplissent dans le domaine étranger. Dans celui-ci, les choses sont en apparence plus simples. Il suffit, en principe, de découvrir dans les catalogues des éditeurs les œuvres qui, traduites, trouveront audience en France. (...) Dans le domaine français, en revanche, la recherche est à la fois plus incertaine, mieux marquée par l'esprit de la découverte et dès lors, parfois, plus excitante.¹⁰³⁷

Plus généralement, l'argument du *plaisir* fait office de rempart aux critiques qu'engendre l'ascension d'Actes Sud et l'apparition de similitudes avec une édition parisienne contre laquelle la maison s'était constituée. À ce titre, la déclaration du *plaisir* proclame à la fois le respect et le maintien des origines, en regard notamment du nombre de parutions. Ce débat qui agite Hubert Nyssen dans son bréviaire (« D'un côté, il faut éviter une inutile multiplication des nouveautés, voire même, dans certains secteurs, ne pas hésiter à restreindre le nombre de titres ; d'un autre côté, il faut poursuivre la constitution d'un fonds dont l'expérience montre la rentabilité¹⁰³⁸ ») trouvera une réponse hédoniste l'année suivante dans l'édition pour le public de ses carnets :

Arles, le 4 janvier [1989] – Une voix s'élève de temps à autre pour nous avertir : “Prenez garde, vous publiez trop !” Publier trop ? Nous ne publions pas le quart de ce que font Gallimard ou Flammarion, à peu près la moitié de ce que fait Le Seuil. Ne serait-ce pas que nous donnons l'impression de publier trop à ceux qui nous enferment dans le souvenir qu'ils ont de nos débuts ? Insinueraient-ils alors qu'il serait sage de ne pas grandir ? Mais cela voudrait dire qu'il faut renoncer à

¹⁰³⁷ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double*, Thèse, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰³⁸ Hubert Nyssen, *Le Bréviaire du Président*, *op. cit.*, p. 8.

suivre nos auteurs dans les étapes de leur œuvre, renoncer à de nouveaux talents, instaurer une sorte d'austérité dans la découverte.¹⁰³⁹

Mais aussi plaisir du Sud en dépit de la création d'une antenne parisienne, plaisir du travailler ensemble à l'heure où l'équipe des débuts n'est plus tant Actes Sud que la direction et les cadres d'Actes Sud. Plaisir tout court enfin en définitive par rapport à toutes les questions internes comme semble l'indiquer ce fait singulier : la période de crise ici envisagée ne trouve pour ainsi dire aucun écho dans les carnets de *L'Éditeur et son Double* à l'exception de cette mention du 11 juillet 1991, où les problèmes relatifs à l'avenir d'Actes Sud trouvent autant leur solution qu'un écran de fumée (l'image, encore l'image) :

Arles, le 11 juillet [1991] – En attendant le conseil d'administration exceptionnel que justifient la prolongation de la crise et ses conséquences sur la trésorerie, lu *Barbara*, le roman de Jorgen Franz Jacobsen dont la superbe sensualité (du roman et... de l'héroïne) m'a rendu le goût des risques éditoriaux. Le conseil s'est tenu. C'est reparti... Les fonds nécessaires ont été rassemblés sans que soit perdue la majorité familiale.¹⁰⁴⁰

2. Aspects de l'image de marque

Ayant suivi les développements d'Hubert Nyssen au sujet de l'*image de marque*, nous pouvons tenter d'en problématiser les principaux aspects. L'objectif est de mieux cerner l'image de marque, avant de l'envisager dans une perspective collective, conjointement à la notion de *label*.

2.1. Un méta-paratexte ?

Du point de vue de ses éléments constitutifs, l'*image de marque* ne peut être réduite au *catalogue* ou au *paratexte*. Là où le *catalogue* de l'éditeur est une construction proprement matérielle, l'*image de marque* est un phénomène abstrait. Tout comme le *paratexte* contribue à révéler ou orienter l'essence d'un texte, les éléments de construction d'une image-maison sont susceptibles de magnifier ou d'infléchir la réalité de la liste globale des publications.

À ce titre, l'image-maison fait figure de *méta-paratexte*. S'agissant d'Actes Sud, les discours tenus au nom d'Actes Sud quant à la « découverte » et au « plaisir », au format de ses livres, au régionalisme, à la littérature traduite, à la littérature française, au polar, aux best-sellers, aux genres non littéraires ou encore aux auteurs révélés par la maison (Nina Berberova, Paul Auster, Laurent Gaudé, Jérôme Ferrari), sont

¹⁰³⁹ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double*, *Carnets*, II, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁴⁰ Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son Double*, *Carnets*, III (1989-1996), Arles, Actes Sud, 1997, pp. 164-165.

autant de prises de position destinées à construire l'image de la maison. Elle apparaît ainsi comme un niveau de stratégie complémentaire aux stratégies qui président à l'élaboration effective d'un catalogue en vue d'orienter à son niveau l'image globale perçue ou élaborée par le public. Mais l'image construite d'une maison, et c'est en cela qu'elle se distingue de la logique du *paratexte*, ne porte pas uniquement sur une somme de produits ou sur un catalogue : elle renvoie également aux conditions de production. Des éléments tels que la décentralisation volontaire d'Actes Sud, le contrôle familial ou encore la taille de la maison peuvent être également un objet d'un discours à des fins de mise en scène de soi.

2.2. Produit, marque, entreprise

Comme le mensonge, l'image de marque n'est réellement crédible que si elle comporte un fond de vérité. Elle repose ainsi des éléments relativement objectifs, qui se trouvent être particulièrement mis en relief, souvent magnifiés, plus difficilement sur des propriétés dont il ne serait pas possible d'apporter la preuve. Ces éléments ne sont pas issus exclusivement de l'activité d'édition, comme on vient de le voir, ils proviennent aussi de la structure. *L'image de marque* est une perception qui découle des choix opérés du côté des produits et de l'entreprise, mais pouvant être infléchie par un travail de communication.

Les bénéfices d'une telle opération résident dans l'accumulation de capitaux pouvant servir aussi bien, conformément à la nature complexe de l'éditeur¹⁰⁴¹, la légitimité culturelle que la légitimité professionnelle de l'entreprise. À ce titre, apparaît nettement que la construction d'une image-maison varie en fonction de son destinataire : là où l'image d'une maison d'édition familiale, de taille modeste et située en province peut susciter, en temps de marchandisation¹⁰⁴² de l'édition, la sympathie et la confiance des libraires et du public, cette image gagne à se trouver adaptée face à un investisseur ou dans un contexte où priment à la fois la viabilité et les perspectives de croissance.

2.3. L'énonciateur de l'image de marque

En tant que résultat de stratégies plus ou moins consciemment orchestrées, l'image de marque ne pourrait être qu'abruptement rabattue sur la *griffe* ou le *capital symbolique* acquis par un éditeur : l'image de marque n'est ni un pouvoir ni une res-

¹⁰⁴¹ Yves Winkin, « L'agent double. Éléments pour une définition du producteur culturel », dans *L'Art et l'Argent. Les conditions économiques de la production culturelle*, Bruxelles, Cabiers JEB, pp. 43-50.

¹⁰⁴² Sur cette « marchandisation » de l'édition, voir le long entretien conduit avec Éric Vigne dans *Le Livre et l'Éditeur*, Paris, Klincksieck, 2008.

source, mais un agrégat de représentations. En cela, l'*image de marque* présente d'évidents liens de parenté avec l'*ethos*, concept issu pour sa part des sciences du langage, théorisé depuis quelques années au sein des études littéraires et renvoyant à l'image de soi que construit l'énonciateur dans son discours¹⁰⁴³.

Dans la lignée des travaux d'Emmanuel Souchier¹⁰⁴⁴ consacrés à l'*énonciation éditoriale*, la construction d'une image-maison pose en effet la question de son énonciateur. S'il existe bien un lien privilégié entre l'Éditeur et l'image de sa maison, cette vision romantique de l'édition doit bien entendu se trouver nuancée par le fait que l'édition est un secteur d'activité foncièrement collectif. Tout comme le *paratexte*, et *a fortiori* le choix ou la lecture des titres publiés, l'image d'une maison résulte de la conjonction des forces d'un grand nombre d'agents. Rattacher la construction de l'image d'une maison à *quelques* agents garde néanmoins toute sa pertinence en raison du rôle majeur que certains sont amenés à jouer (fondateurs, direction, porte-parole, *etc.*), non sans un certain nombre de glissements. Dans le cas d'Actes Sud, le transfert graduel des responsabilités du fondateur Hubert Nyssen à sa fille Françoise témoigne ainsi de l'émergence de deux instances d'énonciation identifiées et complémentaires pour une seule et même maison. Lorsque Françoise Nyssen dira « suivre ses ratios avec gourmandise¹⁰⁴⁵ » et qualifiera de « moulinette¹⁰⁴⁶ » la grille de calcul de rentabilité d'un livre, il en ira certes d'une évolution par rapport au discours de son père, le passage d'un paradigme littéraire à un paradigme plus économique, mais la « saveur » au sein des chiffres nous dit combien le style d'Hubert Nyssen, cette fenêtre ouverte la « sensibilité » dans la conduite quotidienne d'Actes Sud, semble bien avoir fait école.

2.4. Image de marque et label indépendant

Concernant à présent l'articulation de l'image de marque et de la dynamique collective de l'indépendance éditoriale, le *label indépendant* n'est évidemment pas en soi une image de marque. C'est en tant que marque que le label indépendant contribue à l'image de marque des éditeurs.

¹⁰⁴³ Sur les récents questionnements portant sur l'*ethos*, voir en particulier la notice d'Anthony Glinoe et de Denis Saint-Amand, « Ethos », dans le lexique du site *Socius : ressources sur le littéraire et le social* et le dossier « L'*ethos* en question. Effets, contours et perspectives », dirigé par Reindert Dhondt, Katrien Horemans, Beatrijs Vanacker et Karen Vandemeulebroucke, dans *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13, 2013.

¹⁰⁴⁴ Voir notamment Emmanuel Souchier et Yves Jeanneret, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, 145, 2005, pp. 3-15.

¹⁰⁴⁵ Christine Ferrand, « Je suis mes ratios avec gourmandise », entretien avec Françoise Nyssen, *Libres Hebdo*, 169, 25 août 1995, p. 75.

¹⁰⁴⁶ Pascale Haubruge, « Actes Sud, petit éditeur devenu grand », *Le Soir*, 28 octobre 1998.

Pour un éditeur émergent ou peu identifié, la marque « indépendant » est un remède au déficit d'image de marque. Avec le temps, les éditeurs confirmés voient se préciser leur image de marque. Évolution qui aboutit par exemple, chez François Coupry, à ces caractérisations parfois cocasses : le « docte, sage et esthétique » Gallimard, le « curé-centre gauche et récupérateur-gauchiste » Seuil, l'« académique, nostalgique et acajou » Grasset, l'« américain pop et commercial » Laffont, le « drapeau rouge et lutte » Maspero, le « réactionnaire O.A.S. » Fayard, ou encore le « branleur sympa » Pauvert¹⁰⁴⁷. Ces images, ces identités, ces « styles » dirait peut-être Bourdieu, se construisent au fil des prises de position successives des éditeurs, à entendre ici comme un véritable *positionnement*.

Parmi les positionnements accessibles à l'éditeur émergent, les options ne sont bien entendu pas inexistantes. Les forces institutantes peuvent compter sur un positionnement par le genre, par le thème, par le style ; par le graphisme ; par la cible ; par le type d'expérience proposée ; par la différenciation¹⁰⁴⁸. Le recours au *label indépendant* est un type de positionnement qui opère à la fois par différenciation (par rapport aux « grands groupes ») et par identification : l'éditeur indépendant bénéficie de tout le capital symbolique accumulé collectivement, à travers le *temps*, par ses prédécesseurs dans l'indépendance.

3. La récupération du label indépendant par l'édition instituée

De la même façon que les innovations de la marge entrent dans un processus de récupération, le *label indépendant* lui-même fait l'objet d'une assimilation de la part des forces instituées de l'institution éditoriale – mais pas seulement, comme on le verra plus loin. Cette lecture des choses doit bien sûr être nuancée et remise à nouveau en perspective : dans l'absolu, l'*indépendance* n'appartient pas aux éditeurs indépendants, puisque nous avons vu qu'elle transcende largement le mouvement et relève

¹⁰⁴⁷ François Coupry, *L'Anti-éditeur*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁴⁸ « Au moment où le marché du livre se caractérise par un emballement productiviste qui pousse les éditeurs, pour imposer leurs marques, à publier toujours davantage d'ouvrages de moins en moins maîtrisés et dont la durée de vie est toujours plus courte, nous avons opté pour la lenteur d'une politique de fonds. » (Agone) ; « Le monde de l'édition est en pleine mutation. Le nombre de maisons indépendantes diminue dans un paysage économique qui impose concentrations et fusions. Les auteurs les plus en vue s'accommodent de la normalisation imposée par le marché culturel. Les livres se multiplient, mais les ouvrages singuliers ont de plus en plus de mal à se faire une place, dans les médias et dans les librairies. » (Les Impressions Nouvelles) ; « Le coût de la traduction, la modestie du marché des livres de philosophie, d'histoire et de sciences sociales, la recherche de profits à court terme et des préjugés sur les goûts des lecteurs, ont conduit les éditeurs français à négliger quelque peu des œuvres et des auteurs étrangers, parfois déjà classiques, qui pourraient certainement trouver un lectorat en France. » (Amsterdam)

d'un imaginaire alimentant toute l'institution éditoriale. Le fait que de grands groupes se réclament de l'indépendance doit donc être mis sur le compte d'une double logique : d'une part, une aspiration collective à l'indépendance, inscrite dans le temps long de l'histoire de l'édition ; d'autre part, une stratégie du temps court, centrée sur une captation des bénéfices du mouvement indépendant, orientée vers l'optimisation de leur image de marque.

3.1. Une opération discursive

Cette modalité de la récupération qui consiste à s'emparer et à se parer du terme *indépendant* est une opération fondamentalement discursive. Pour y parvenir, les acteurs ne manquent pas de moyens rhétoriques. Ceux-ci permettent de rendre le transfert recevable, en tout cas dans les limites du pouvoir discursif : certains s'y soumettent avec une détermination telle et, parfois aussi, un tel manque de naturel, que l'on serait tenté de parler de « placement de notion » comme on parlerait dans d'autres circonstances de « placement de produit ».

Ainsi, la question n'est pas de savoir si ces acteurs *sont* indépendants ou non, ni dans quelle mesure ou proportion, mais si le droit de *se dire* indépendant leur est accordé. La réponse est vague, équivoque, fidèle en cela aux représentations associées à l'indépendance. Alors que les éditeurs qui se rapprochent le plus de l'archétype de l'éditeur indépendant n'ont en principe aucune peine à se présenter comme tels – si ce n'est l'hésitation théorique autour la notion –, il en va autrement des groupes. Passé certaines dimensions et atteint le statut de groupe, l'usage du terme *indépendant* pour se qualifier soi-même peut être sévèrement remis en cause. Comme on l'a vu, les gardiens du temple de l'indépendance voient dans le couple groupe/indépendant une imposture, définitions plus ou moins stables à l'appui. Tel est le cas notamment de Gilles Collet dans son essai publié en 2006, posant sur ce point des règles et exceptions à la règle :

Un groupe ne peut pas être un éditeur indépendant. Un éditeur indépendant, dans l'acception du terme que l'on veut donner ici, se doit d'être vertueux : on s'allie avec d'autres, on s'associe, on partage, mais on n'achète pas, on n'absorbe pas, on n'entre pas dans le capital de l'autre à une hauteur permettant le moindre contrôle. [...] Bien sûr, tous les groupes n'ont pas une politique éditoriale globale axée sur les seuls profits et, surtout, tous les groupes ne sont pas contrôlés par un pouvoir financier. Entre des groupes comme Editis au capital financier ou Hachette au capital industriel, et des groupes familiaux comme Actes Sud ou Gallimard, les exigences de rentabilité et les engagements littéraires sont bien différents.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁹ Gilles Collet, *Éditeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive*, Alliance des éditeurs indépendants, « État des lieux de l'édition », France, 2006, p. 79.

Le fait d'être situé de tel ou tel côté est déterminant, car la charge positive du qualificatif rejaillira avantageusement sur son porteur si et seulement si l'association de son nom et du qualificatif *indépendant* est perçue comme légitime. Aussi, les groupes éditoriaux prennent aussi des risques en termes d'image : que des structures comme Hachette ou Editis soient dites indépendantes pourrait être considéré comme ridicule ou inapproprié.

3.2. Types de récupération

La déclaration directe et totale

De toutes les façons de se proclamer indépendant, la plus recherchée pour son efficacité est la proclamation directe et totale¹⁰⁵⁰. Encore faut-il y être habilité : bien que le syntagme de « groupe indépendant » soit attesté, il va rarement de soi et ne saurait être pleinement rentable dans le monde culturel en raison de la présomption de profit qui entoure le premier de ces deux termes. On peut supposer que la suspicion du récepteur averti est maximale à la lecture d'un énoncé comme celui-ci : « Le religieux n'existe quasiment plus dans des groupes de cette importance, [d'où] la nécessité dans le paysage d'un groupe indépendant comme Parole et silence¹⁰⁵¹ ». Ainsi, pour introduire le groupe Belfond, la journaliste Claude Combet – citant possiblement un communiqué de presse – parle pour sa part de « mini-groupe indépendant et original¹⁰⁵² », atténuant de cette façon la portée du terme en lui accolant un préfixe qui a valeur d'euphémisme.

Les acteurs plus imposants usent volontiers de formules détournées. On en trouve un exemple auprès d'Olivier Bétourné qui, directeur général d'Albin Michel de 2006 à 2009 avant de regagner le Seuil, qualifiait la première de « grande maison indépendante¹⁰⁵³ ». À la différence de Belfond, Albin Michel ainsi désigné n'est pas juste soumis à réduction, mais à un véritable changement de nature étant donné

¹⁰⁵⁰ Les déclarations citées proviennent d'un corpus d'articles de la revue *Livres Hebdo* comportant les termes « indépendant(s) », « indépendante(s) » ou « indépendance » sur une période de douze ans, entre 2005 et 2016, soit un total de 1650 articles environ. Nous avons pu isoler une quarantaine d'occurrences qui affichaient un rapport d'équivalence ou de proximité entre indépendance et groupes d'édition. Cette notion de « groupe » a présidé à la constitution du corpus avec toutes les imprécisions que cela suppose, comme pourrait le laisser entendre, par exemple, le cas de L'École des Loisirs que d'aucuns considéreront comme une structure indépendante avérée. Il semble toutefois préférable de ne pas mettre le doigt dans l'engrenage des facteurs d'exclusion au risque de passer à côté de tel ou tel groupe sous prétexte que la propriété familiale y est majoritaire ou qu'y sont produits des livres « de qualité ».

¹⁰⁵¹ Anne Ducrocq, « Dossier religion : créer l'événement », *Livres Hebdo*, 6 avril 2012.

¹⁰⁵² Claude Combet, « L'Archipel et toutes ses îles », *Livres Hebdo*, 20 octobre 2006.

¹⁰⁵³ Fabrice Piault, « Olivier Bétourné chez Albin Michel », *Livres Hebdo*, 15 septembre 2006.

l'escamotage d'une partie de ses activités. Antoine Gallimard ne procède pas autrement en soutient l'importance d'« assurer l'indépendance de la maison tout en la développant¹⁰⁵⁴ ». Pour justifier ce choix lexical, l'éditeur ne s'encombre pas de détails : « cette notion de groupe est assez floue¹⁰⁵⁵ ». On mesure bien toutefois ce que ce choix lexical apporte en fait de noblesse et de respectabilité. Il s'agit d'une tendance fréquente à l'euphémisme et au changement de registre lexical qu'un autre groupe, Actes Sud, illustre depuis de nombreuses années déjà. Comme il apparaît dans cet article intitulé « Ceci n'est pas un groupe », le discours d'entreprise s'estompe au profit d'une certaine idée de la nature et de l'humain :

Lorsqu'on arrive au Méjan, le siège d'Actes Sud au bord du Rhône, baigné du soleil arlésien et balayé par le mistral, mieux vaut se munir de son dictionnaire « franco-actessudien ». Dans la maison, on bannit le terme « groupe », lui préférant « ensemble ». Pas de « filiales » mais des « maisons associées », aucun « rachat d'entreprises » mais « des rencontres ». « Nous sommes attentifs à utiliser un autre vocabulaire, souligne Françoise Nyssen [...]. Nous réfléchissons au concept d'entreprise humaine. Il existe d'autres voies que celles de l'économie classique. » Et pour inviter à changer de point de vue, cette docteure en biochimie moléculaire n'hésite pas à évoquer la révolution de la physique au XX^e siècle avec le principe d'incertitude d'Heisenberg : « Nous devons appliquer le nouveau paradigme des sciences à l'économie : l'entreprise n'est pas figée dans un schéma, elle est vivante. » Son compagnon et directeur du développement, Jean-Paul Capitani, renchérit : « Nous avons fondé notre développement sur des gens et non sur des études de marché. Je m'occupe de la collection nature et je crois qu'Actes Sud est une entreprise biologique, qui pousse naturellement. »¹⁰⁵⁶

L'évitement du terme *groupe* n'est donc pas, loin de là, le propre d'Antoine Gallimard. Il n'est pas non plus le seul intérêt du témoignage de ce dernier puisque l'on passe également de la forme adjectivale (*maison indépendante*) à la forme substantive (*indépendance de la maison*). Certains acteurs semblent en effet préférer cette formule qui se caractérise par un plus haut niveau d'abstraction – la nuance pourrait être considérée comme futile et négligeable, mais parler d'une *maison indépendante* ou de l'*indépendance d'une maison*, n'est pas tout à fait la même chose. Ainsi de Ferruccio De Bortoli, à la fois administrateur délégué de RCS Libri et président de Flammarion dans ce discours rapporté (et donc sujet à caution) : « [...] il tient à rappeler qu'il a toujours travaillé à préserver l'indépendance de la maison de la rue Racine¹⁰⁵⁷. » Ou d'Hervé de La Martinière affirmant, à l'arrivée de Denis Jeambar aux

¹⁰⁵⁴ Christine Ferrand et Catherine Andreucci, « L'alchimie Gallimard », *Livres Hebdo*, 5 décembre 2008.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

¹⁰⁵⁶ Anne-Laure Walter, « Actes Sud : ceci n'est pas un groupe », *Livres Hebdo*, 2 mai 2008.

¹⁰⁵⁷ Fabio Gambard, « Flammarion perd son président », *Livres Hebdo*, 7 janvier 2005.

éditions du Seuil, que ce nouveau directeur parviendra à « garantir l'indépendance et l'ambition légitime de cette maison¹⁰⁵⁸ ».

Qu'il soit question de Flammarion ou du Seuil, intégrées l'une et l'autre à un groupe, nous nous trouvons face à des enseignes qui, en regard de la définition la plus matérielle de l'indépendance, ne le sont pas. Les déclarations citées plus haut restent pourtant recevables dans la mesure où, en tant que substantif, le terme renvoie bien plus à une idée, à une vertu pouvant exister en dehors de toute considération sur le statut effectif de la maison. Le subterfuge tient au fait que le sens se déplace sur le terrain psychologique et philosophique – l'indépendance « d'esprit », ou liberté d'action individuelle, que l'on perçoit d'ailleurs avec moins de netteté dans l'usage de l'adjectif comme attribut, lorsque le PDG de La Martinière avance : « À l'issue de cette opération, notre groupe [...] resterait fort et indépendant, avec la ferme volonté de reprendre son développement aussi bien en France qu'à l'étranger¹⁰⁵⁹ ». Ferruccio De Bortoli et Hervé de La Martinière tirent donc avantage de l'ambiguïté que permet la polysémie du terme, d'autant que son activation en tant que mot dans l'énoncé n'annule pas totalement sa charge juridico-administrative : tout en sachant pertinemment bien que Le Seuil et Flammarion ne sont nullement des structures artisanales, le récepteur ne pourra s'empêcher d'être influencé par les connotations de vertu et petitesse qui entourent généralement la notion quand elle est utilisée au sens strict.

L'indépendance par généralisation

Une autre stratégie consiste à valoriser indirectement un groupe éditorial en faisant état, sur le mode de l'éloge ou de la promesse, de l'indépendance de ses labels. Cette stratégie est moins explicite et performante que la première, mais elle permet à des acteurs de taille peu compatible avec la déclaration directe de s'adonner au jeu de l'autoproclamation.

La relation entre l'objet et le bénéficiaire relève dans ce cas de la synecdoque, puisque c'est au tout que profitera la valorisation des parties. Illustrent bien cette tendance les propos d'Alain Kouck au sujet de la politique globale du groupe Editis : « Mais si cet éditeur avait fait partie du groupe, nous aurions respecté la règle appliquée en d'autres circonstances : chaque maison assume son indépendance éditoriale, et nous soutenons les décisions prises¹⁰⁶⁰. » Ou d'Olivier Bétourné pour Le

¹⁰⁵⁸ Fabrice Piault, « “Le Seuil est organisé”. Questions à Hervé de la Martinière », *Livres Hebdo*, 25 août 2006.

¹⁰⁵⁹ Hervé Hugueny, « La Martinière vend Volumen à Editis », *Livres Hebdo*, 30 mars 2015.

¹⁰⁶⁰ Hervé Hugueny et Christine Ferrand, « Alain Kouck : “Editis, ce n'est pas uniquement de la logistique !” », *Livres Hebdo*, 13 janvier 2006.

Seuil : « Sur les huit départements du Seuil, trois fonctionnent déjà dans une indépendance éditoriale totale¹⁰⁶¹. » L'indépendance des groupes telle qu'elle est promue ici ne repose pas tant, dans le cas de structures non familiales comme Editis ou le Seuil, sur le mode de répartition d'un capital, mais sur le degré d'autonomie laissée à ses éléments. L'argument est à ce point répété qu'il en devient un leitmotiv éthique de la profession, que cette autonomie des parties soit respectée ou non.

De la déclaration d'indépendance par généralisation procèdent bon nombre de discours émanant d'énonciateurs extérieurs au monde du livre. L'extériorité et la position en surplomb des actionnaires (mondes de la communication, de l'industrie, de la finance ou de tout autre secteur lié à des services) qui prennent le contrôle d'une entreprise éditoriale ne les exemptent pas, bien au contraire, d'un serment d'allégeance préalable aux régularités du secteur, par voie le plus souvent de communiqués de presse. Ce dispositif rhétorique guide la société de réassurance SCOR lors de l'acquisition d'une majorité des parts des PUF :

Ce rachat se fait en accord avec les orientations stratégiques de l'entreprise et doit permettre l'accélération de la mise en œuvre du plan défini, notamment en ce qui concerne le redéploiement dans le numérique, tout en préservant strictement l'indépendance des choix éditoriaux.¹⁰⁶²

Il faut souligner le haut niveau de précision de la déclaration dans son objet. Plutôt que de garantir une vague indépendance des Presses universitaires de France, Denis Kessler, PDG de Scor, vise le cœur des croyances au sein du monde de l'édition : la liberté de choix éditorial¹⁰⁶³.

Plus spécifiquement encore, il arrive que la partie du tout valorisée pour son indépendance soit un individu. C'est le cas de Denis Jeambar, nommé directeur du Seuil en 2006 et auquel succédera Olivier Bétourné en 2009. Comme le confie Hervé de La Martinière à son propos : « Son charisme, son indépendance, sa rigueur sont des atouts pour Le Seuil¹⁰⁶⁴. » Cet exemple est proche, dans son mécanisme, des stratégies plus classiques de récupération (d'un label, d'un auteur, d'une

¹⁰⁶¹ Hervé Hugueny, « Olivier Bétourné : le Seuil des années 2020 », *Livres Hebdo*, 26 février 2016.

¹⁰⁶² Christine Ferrand, « Scor rachète 100 % de Belin », *Livres Hebdo*, 30 octobre 2014.

¹⁰⁶³ Hors corpus, pour illustrer la systématisme dans les communiqués de presse : « L'investissement de SCOR dans les PUF permet de renforcer la structure financière de la société et d'œuvrer au rétablissement de sa rentabilité dans un contexte de transformation profonde du secteur de l'édition, portée par la numérisation et le changement des pratiques de lecture. Il permet de garantir la pérennité de l'entreprise et son indépendance » (AFP, 2014). Même préoccupation dans les déclarations de Teresa Cremisi, PDG du groupe Flammarion dont relèvent les éditions Casterman, lors du rachat en 2012 de son groupe par Gallimard : « Flammarion aura un actionnaire illustre, qui montre par cette opération son courage et sa vision. Il saura préserver et renforcer l'indépendance des éditeurs, indépendance qui fait la force, le dynamisme et l'originalité de toute entreprise culturelle » (AFP, 2012).

¹⁰⁶⁴ Fabrice Piault, « "Le Seuil est organisé". Questions à Hervé de la Martinière », *Livres Hebdo*, 25 août 2006.

œuvre, d'une esthétique, etc.) qui s'attachent à un objet particulier. Quoi qu'il en soit, c'est bien la célébration de la totalité du groupe qui est en jeu : la vertu de l'un rayonne sur l'autre dès lors qu'il y a place pour de tels esprits au Seuil ou plus généralement au sein du groupe La Martinière.

L'indépendance par procuration

Il n'est pas du tout évident d'opposer des contre-arguments à ces déclarations de principe, *a fortiori* quand elles sont prononcées à l'occasion d'un changement structurel (prise de participation, acquisition, fusion), et qu'elles sont par conséquent tournées vers l'avenir. Ce n'est qu'avec le temps que telle ou telle proclamation fondée sur la synecdoque pourra éventuellement se trouver écornée, pour autant que puisse être apportée la preuve d'un renoncement ou d'une trahison. Dans ce cas, les déclarations d'indépendance initiales quitteront le statut programmatique pour l'effet d'annonce.

On trouve au moins un exemple, fort ambitieux sur le plan de l'argumentation, où cette stratégie court immédiatement le risque de ne pas fonctionner. Elle est le fait du PDG d'Hachette Livre, Arnaud Nourry : « Hachette Livre est une fédération de PME, sensiblement plus petites que beaucoup d'indépendants¹⁰⁶⁵. » Cette proposition pourrait ne pas être totalement fausse : tout dépend à nouveau du sens donné au terme « indépendant ». Elle n'en passera pas moins aux yeux de certains, en raison de son caractère excessif, pour une provocation organisée en deux temps. Le premier a trait à la qualification du groupe en tant que « fédération ». On peut y voir une forme d'euphémisation de type Actes Sud qui consiste à gommer la nature hiérarchique du groupe : la fédération est un rassemblement sur base volontaire d'entités autonomes, ce qui n'est pas sans rappeler les pratiques d'association et de mutualisation chez des acteurs foncièrement indépendants. Le deuxième niveau se rapporte à l'opposition proposée entre PME (« petites et moyennes entreprises ») et indépendants, les premières étant qualifiées de « sensiblement plus petites » que les secondes. Pour un public attentif aux aspects les plus économiques du secteur éditorial, le choix de l'acronyme apporte incontestablement un gage de légitimité professionnelle aux parties du tout, au profit du groupe : la « pieuvre Hachette » ne serait qu'un agrégat de microstructures. Mais cet habile face-à-face entre PME et indépendants entend surtout décrédibiliser la doxa du pôle le plus culturel du champ éditorial en faisant valoir la petitesse – sous-entendu : le caractère vertueux – des PME par rapport à celle de nombreux indépendants. Il y a donc également, dans ce passage, confrontation entre deux discours : un discours d'entreprise d'une part, auquel se rallie lexicalement le groupe Hachette, et un discours artiste

¹⁰⁶⁵ Fabrice Piault, « Arnaud Nourry : “Hachette est une fédération de PME” », *Livres Hebdo*, 18 mars 2005.

de l'autre. Au final, Arnaud Nourry tente un beau coup de force grâce auquel les parties du groupe et partant, le groupe dans sa totalité, pourront devenir indépendants à la place des indépendants, sur le mode de la procuration.

Cet exemple n'est toutefois qu'un cas exceptionnel, servant avant tout de transition entre deux modes de déclaration d'indépendance (par généralisation / par procuration). Le type de déclaration que nous faisons relever de la procuration concerne en réalité les discours éditoriaux qui se nourrissent de l'indépendance d'autres acteurs issus le plus souvent, dans une perspective très verticale, d'autres maillons de la chaîne du livre. Ce genre d'argumentation est sans doute le plus indirect des quatre, puisqu'à aucun moment, l'énonciateur ne cherche à se présenter, en tout ou en partie, comme un acteur indépendant. La relation qui s'établit entre les deux est placée sous le signe de l'homologie.

Les déclarations d'Antoine Gallimard (« Ce n'est pas un hasard si nous réalisons notre plus forte progression avec les libraires indépendants¹⁰⁶⁶. »), de Vincent Montagne (« Il faut préserver un réseau de librairies indépendantes¹⁰⁶⁷. »), d'Arnaud Nourry (« Les libraires indépendants, qui font bien ce métier compliqué, explique-t-il, pèsent très lourd : 30% du marché du livre. Ils sont indispensables et nous avons besoin de leur talent¹⁰⁶⁸. ») ou encore de Jean Delas pour le compte, quant à lui, de L'École des loisirs (« S'il y a un éditeur qui dépend de la librairie indépendante, c'est bien nous¹⁰⁶⁹. ») pourraient être lues comme de simples prises de position en faveur de la pluralité de la chaîne du livre et de la diversité culturelle. Mais ces célébrations de la librairie indépendante ne sont pas aussi gratuites qu'il y paraît au premier abord. Elles tiennent de l'entretien de bonnes relations sur le mode du compliment ou de la flatterie : il s'agit de valoriser la librairie traditionnelle en soulignant son rôle indispensable, son talent, ses compétences. Par-delà l'intérêt purement commercial, l'enjeu se situe du côté de l'image que renvoie cette association pour celui qui la mentionne. Les éditeurs qui valorisent la librairie indépendante, qui évoquent un travail main dans la main avec elle ou qui expriment le fait de lui être redevable, pourront être perçus en retour comme des éditeurs ayant des choses en commun avec ces libraires. Assurément, une telle association ne pourrait suffire à

¹⁰⁶⁶ Christine Ferrand, « Antoine Gallimard : "Le public est plus raffiné qu'on le croit" », *Livres Hebdo*, 18 janvier 2008.

¹⁰⁶⁷ Fabrice Pialat, « Vincent Montagne : "Internet ? Des opportunités insoupçonnées" », *Livres Hebdo*, 16 juin 2006.

¹⁰⁶⁸ Anonyme, « Arnaud Nourry "intéressé" par des opérations de croissance externe », *Livres Hebdo*, 8 octobre 2012.

¹⁰⁶⁹ Fabrice Pialat, « Jean Delas : "Le tissu de la librairie qualifiée est plein de trous" », *Livres Hebdo*, 12 janvier 2007.

situer les plus grands groupes dans le pôle avant-gardiste du champ éditorial. Mais un peu de l'indépendance des libraires leur est transmise.

L'indépendance comme principe général

Une quatrième et dernière stratégie consiste à justifier sa conduite et ses actions au nom de l'indépendance, en tant que principe général. Il s'agit là du rapport non pas le plus indirect à l'indépendance, mais le plus abstrait. Ses usages ne sont d'ailleurs pas toujours d'une grande précision. Lorsque Jean-Paul Bertrand, du groupe Alphée, confie : « Si l'opération est un succès, cette collection deviendra une marque à part entière. J'espère que cela ouvrira une nouvelle forme d'édition. C'est aussi une voie intéressante pour plus d'indépendance¹⁰⁷⁰ », il n'est guère besoin de situer le propos avec exactitude. Même cas de figure dans ces mots d'Hervé de La Martinière évoquant la « volonté d'indépendance des trois éditeurs [Flammarion, La Martinière et Gallimard] qui se regroupent¹⁰⁷¹ » à l'occasion du lancement de la plateforme numérique Eden Livres. L'indétermination est régulièrement à la base de cette stratégie, mais il n'est pas exclu de voir apparaître un système explicatif comme le montre cet autre témoignage de La Martinière :

C'était une question d'indépendance. Quand j'ai créé cette maison, je ne voulais pas être perdu dans la masse d'un de ces grands groupes d'où je sortais. Les choses ont changé, la logistique peut être traitée à l'extérieur. C'est différent pour la diffusion, mais l'entité de Volumen est préservée, et la nature de l'actionnaire ne va rien changer.¹⁰⁷²

Ce qui compte le plus, en quoi cette figure se distingue de la déclaration directe avec usage du substantif (*l'indépendance de telle ou telle structure*), c'est que l'indépendance ne soit pas traitée ici comme une propriété de l'entité envisagée, mais comme une valeur sous laquelle se ranger. La chose est particulièrement visible dans cette déclaration d'Antoine Gallimard :

¹⁰⁷⁰ Marie Kock, « Jean-Paul Bertrand, président du groupe Alphée : "Une communauté forte" », *Livres Hebdo*, 17 avril 2009.

¹⁰⁷¹ Marie Kock, « Gallimard, Flammarion et La Martinière jouent l'union sacrée », *Livres Hebdo*, 16 octobre 2009.

¹⁰⁷² Hervé Hugueny, « La Martinière se voit à nouveau en pleine croissance », *Livres Hebdo*, 11 septembre 2015. La revue *Livres Hebdo* s'est elle-même pliée à l'exercice en 2008, lors de l'arrivée d'Alain Gründ en tant que directeur de publication, lui dont la maison venait d'être rachetée par Editis : « Nous souhaitons prolonger cette dynamique menée *en toute indépendance*. D'autant que les secousses que subit la loi sur le prix unique comme les incertitudes économiques engendrées par les nouvelles technologies laissent présager bien de nouveaux défis » (Christine Ferrand, « Exigence et indépendance », *Livres Hebdo*, 6 juin 2008). Il s'agissait de prévenir, comme souvent dans la presse, tout soupçon d'ingérence dans la conduite du magazine.

Pour moi, cette notion de groupe est assez floue [*cf. supra*], car nous avons pour principe l'autonomie des entités qui le composent. Mais la différence avec les autres groupes d'édition réside dans l'indépendance, qui est aussi toute une conception de ce métier. Nous sommes un groupe familial, mono-métier, avec une certaine éthique, des valeurs. Notre implantation dans la distribution et la librairie nous permet de bien connaître le marché. Nous croyons en notre métier, en l'avenir du livre et de la littérature. Les directions commerciale et marketing sont au service des livres, et non l'inverse. Le groupe reste fidèle à son histoire construite sur la littérature, à la nécessité de l'indépendance, tant financière qu'intellectuelle. Cela nous donne une grande liberté pour publier des écrivains aux conceptions littéraires et aux idées très différentes. Mais vous comprendrez qu'il m'est difficile de citer des noms¹⁰⁷³.

Cette citation illustre la dimension absolue de l'indépendance en tant que principe général : l'indépendance est définie par Antoine Gallimard comme « une conception » du métier d'éditeur, avant qu'il n'en appelle à « la nécessité de l'indépendance ». Le raisonnement est d'un tel niveau de généralité qu'il ne semble à nouveau plus devoir être argumenté : « il m'est difficile de citer des noms », conclut l'éditeur, comme si l'on touchait ici à l'indicible.

La réponse est des plus intéressantes en ce qu'elle matérialise également, on l'a dit, la mise à distance de la notion de *groupe*. Antoine Gallimard ne peut la rejeter tout à fait, mais peut s'y distinguer en faisant valoir l'indépendance de ses parties : s'il ne défend pas explicitement la thèse d'un groupe *indépendant* – quoique présentant un « groupe familial, mono-métier, avec une certaine éthique, des valeurs » –, il met par contre en exergue « l'autonomie des entités qui le composent ». Cet extrait permet d'aborder un autre point évident mais essentiel, à savoir que dans les faits, les stratégies envisagées ici pourront se compléter et se renforcer au sein d'un même discours. Il peut arriver en effet que plusieurs arguments soient mis au service de la déclaration d'indépendance. Au cours d'un entretien, Stefano Mauri, PDG du Gruppo editoriale Mauri Spagnol (GeMS), qui n'est autre que le troisième groupe d'édition italien après Mondadori et Rizzoli-Corriere della Sera, réussit l'exploit de conjuguer presque toutes les stratégies qui ont été développées ici :

GeMS réunit dix maisons d'édition de taille moyenne qui forment le premier groupe indépendant italien, c'est-à-dire un groupe dont les propriétaires n'ont pas d'activité à l'extérieur du monde du livre. Dans l'actionnariat de GeMS, il n'y a pas de capitaux extra-éditoriaux. [...] Nos éditeurs offrent une garantie d'indépendance aux auteurs qui veulent s'exprimer librement. [...] Nous n'avons pas de ligne éditoriale générale. Chaque maison est indépendante et poursuit sa propre stratégie, avec sa direction éditoriale et son service de presse. [...] Le holding n'intervient pas sur les contenus et les choix éditoriaux des différentes maisons d'édition, mais sur les procédures, afin de

¹⁰⁷³ *Ibid.*

les rendre conformes à la réalité contemporaine du marché du livre. [...] Il faut faire attention à ne pas concurrencer la librairie. Nous avons par exemple demandé aux journaux de produire des livres graphiquement et matériellement différents de ceux vendus en librairie. D'autres éditeurs ont proposé les mêmes livres en kiosque et en librairie. C'est un choix que je n'approuve pas.

3.3. Mise en perspective

Les modes de déclaration d'indépendance examinés témoignent de l'adaptation des acteurs de l'édition établie à la propagation du label « indépendant ». Alors que l'on aurait pu penser que le terme resterait confiné à la marge du système éditorial ou utilisé, à la limite, chez des éditeurs de plus grande envergure commerciale mais porteurs des valeurs traditionnelles du monde de l'édition (Gallimard, Actes Sud, L'École des loisirs), il apparaît bien au contraire que la plupart des groupes éditoriaux, en ce y compris Hachette et Editis, ne peuvent ignorer sa montée en force au sein de leurs discours.

Tandis que certains acteurs éditoriaux se déclarent ouvertement indépendants, d'autres sont amenés à ruser. À côté de la déclaration d'indépendance directe et totale (*être indépendant*), première modalité, trois autres au moins peuvent être distinguées : l'indépendance par généralisation (quand l'objet dit indépendant fait partie de l'entité concernée), l'indépendance par procuration (quand l'objet dit indépendant se trouve en dehors de son périmètre) et l'indépendance comme principe général (*agir au nom de l'indépendance*). Les stratégies des uns ne sont pas les stratégies des autres, et ce qui est possible pour un groupe sur le plan de l'argumentation ne l'est pas forcément pour ses concurrents. Dans tous les cas, ces tentatives de déclaration d'indépendance des acteurs établis restent un processus de négociation complexe et potentiellement risqué, en raison de la concurrence immédiate qu'il entraîne avec les tenants d'une « pleine » indépendance.

Le fait que tant de groupes prennent ce risque est l'expression de deux phénomènes. Il est le reflet, d'une part, de ce que le mouvement actuel des indépendants qui, en tout cas dans sa publicité, s'est amplifié depuis le dernier quart du XX^e siècle, a été totalement perçu et intégré par l'institution éditoriale. Sur ce point, on peut affirmer que la révolution symbolique portée par ces indépendants est partiellement accomplie. Mais il témoigne aussi, d'autre part, de la permanence d'un terme et d'une valeur fondamentale du monde de l'édition que l'on aurait tort d'assimiler exclusivement aux générations contemporaines de l'édition indépendante : l'*indépendance* n'a pas attendu les dernières décennies du XX^e siècle pour être revendiquée. Ces déclarations d'indépendance doivent donc être considérées à la lumière de l'histoire courte et de l'histoire longue : assimilation sur fond de récupération, d'un côté, du discours indépendant jusque dans son appellation même ; maintien d'une revendication de longue date, de l'autre, de l'autonomie du champ éditorial dans sa totalité – prise

de position, donc, à l'encontre des éditeurs indépendants autoproclamés qui auraient l'apanage de cette même indépendance.

D'autre part, le fait que le combat mené par les indépendants puisse orienter le discours des acteurs établis est le reflet d'une banalisation du terme. Comme l'attestent les exemples cités plus haut, la notion d'*indépendance* en tant que label est un passage obligé de la profession. Il suffit de lire pour s'en convaincre les propos de Vincent Montagne quand il décrit, en sa qualité de président du SNE, l'édition comme un « secteur d'entrepreneurs indépendants » et l'éditeur comme un « entrepreneur indépendant à taille humaine¹⁰⁷⁴ ». Ou aux valeurs qu'il défend, toujours en contexte officiel, non sans les articuler à la révolution numérique dans une rhétorique de l'urgence : « Avec nos amis allemands nous sommes sur la même ligne de défense du droit d'auteur pour permettre la liberté, l'indépendance et la diversité, qu'il est plus que jamais important de promouvoir à l'ère d'internet¹⁰⁷⁵. » Cette banalisation n'est bien entendu pas sans conséquences sur l'usage du terme auprès de ses plus ardents défenseurs.

4. L'auteur indépendant

Bien que les usages de l'indépendance par les éditeurs établis ou institués du système éditorial constituent l'une des principales tensions du phénomène indépendant, il est important de ne pas s'en tenir aux rapports de force entre un instituant et un institué au sein de l'institution éditoriale proprement dite.

Nous avons montré combien il est important de tenir compte des pratiques qui sont effectuées en dehors du périmètre conventionnel de l'édition, en raison de la frontière parfois ténue qui les sépare de l'édition indépendante et plus largement de l'institution éditoriale. Parmi ces espaces, celui de l'édition parallèle témoigne depuis quelques années déjà d'un mouvement guidé par les insignes et les valeurs de l'indépendance. Son statut est ambigu, dans la mesure où il procède autant de la récupération du label indépendant que de la remise en cause du système éditorial, à la manière d'un instituant. Ce mouvement est intéressant à cet égard, mais aussi dans la mesure où il remet en évidence un acteur paradoxalement peu entendu dans les débats sur l'indépendance : l'auteur.

¹⁰⁷⁴ Fabrice Piault, « Vincent Montagne prend la présidence du SNE », *Livres Hebdo*, 12 mars 2016.

¹⁰⁷⁵ Anne-Laure Walter, « La vive défense du droit d'auteur par Vincent Montagne à Francfort », *Livres Hebdo*, 15 octobre 2015.

4.1. La place de l'auteur dans l'imaginaire indépendant

Près de deux siècles après le contrat des Cent-et-Un (1831), on serait en droit de s'étonner de la place que les intermédiaires du livre – l'éditeur, mais aussi les libraires et diffuseurs-distributeurs – ont prise dans le débat sur l'indépendance. Le temps semble loin où un collectif d'auteurs venait prêter main-forte à son éditeur Ladvocat, en signe de reconnaissance, pour avoir su « consacrer l'indépendance de la profession d'homme de lettres ». Entre l'auteur et le lecteur, le système de production donne parfois l'impression de s'être autonomisé, de fonctionner comme une unité parfaitement indépendante en effet, mais au détriment peut-être des liens qui liaient historiquement l'éditeur à l'auteur.

Nous avons vu combien le couple formé par l'éditeur et le *libraire* apparaît central dans le jeu de la concurrence en contexte de saturation. L'attention que les éditeurs portent aux libraires est telle qu'elle a donné lieu à un nouveau métier, à une nouvelle fonction divisant encore un peu plus le travail effectué au sein de la chaîne du livre : le « responsable des relations librairies ». Ce n'est pas le signe, bien sûr, que l'auteur aurait été délaissé pour de bon au profit du libraire (d'autant que la démarche sert aussi les intérêts de l'auteur), mais plutôt d'une exacerbation des normes et interactions proprement commerciales de la chaîne du livre – en dépit de tout ce que la fonction de responsable des relations librairies est censée comporter d'*humain*. Corrélativement, si le développement de la fonction d'*agent littéraire* au-delà de l'industrie anglo-saxonne tient du désir de se faciliter la vie, il dénote dans le même temps une méfiance accrue envers le système, ainsi qu'une évolution des mentalités chez des auteurs en quête de plus grande « efficacité ».

4.2. Un renouveau de l'autoédition

Dans ce contexte de pragmatisme, les éditeurs ne semblent guère avoir prêté attention au fait qu'un nouvel imaginaire instituant, articulé à la notion d'indépendance, a vu le jour dans les rangs des auteurs. Cette relative indifférence s'explique peut-être par le fait que c'est dans la sphère de l'édition parallèle qu'elle s'est le plus développé à l'heure actuelle, sphère qui tend soit à passer pour un lieu sans intérêt, soit pour un vivier, mais plus rarement pour une menace.

La notion d'*auteur indépendant* apparue depuis quelques années dans l'espace francophone existe aux côtés de l'expression d'*auteur autoédité*, dont elle cherche à se distinguer. On pourrait dire que le titre d'*auteur indépendant* poursuit une visée méliorative par rapport à l'histoire chargée de l'autoédition, qui draine malgré elle des représentations liées à l'échec. Le passage de l'un à l'autre peut ainsi être comparé aux mécanismes qui conduisent certains à préférer l'expression d'*édition indépendante* à celle de petite édition, mais nous savons que les variantes ne font jamais

dans la parfaite équivalence, y compris quand elles sont guidées par le politiquement correct. Par rapport à l'*auteur autoédité*, l'*auteur indépendant* présente sur le terrain des différences qui ont principalement trait aux intentions de l'auteur à l'égard de sa propre trajectoire. Là où l'*auteur autoédité* fait signe en direction du hobby ou de la pratique artistique nécessitant de confectionner ses livres, l'*auteur indépendant* s'inscrit dans une mouvance qui est celle de « l'artiste-entrepreneur¹⁰⁷⁶ », avec une visée professionnelle et lucrative non dissimulée. Ce nouvel horizon de l'autoédition a été rendu possible par le développement de plateformes d'autopublication en ligne, au cours de la première décennie du siècle, qui ont offert des perspectives (plus ou moins réalistes) aux auteurs. C'est très précisément dans ce contexte d'évolution technologique que le terme d'*auteur indépendant* a vu le jour et s'est cristallisé, d'abord aux États-Unis sous le nom d'*indie author*.

4.3. Définir l'auteur indépendant

Pour illustrer la distinction perçue par les principaux intéressés entre auteur autoédité ou auteur indépendant, on peut se tourner vers les définitions qu'en propose Anaïs Weibel, autrice et coach en autoédition qui prodigue des conseils depuis 2015 sur son blog « Vivre de sa plume » :

Un auteur auto-édité est, selon moi, une personne souhaitant publier son livre pour le plaisir de le faire. Elle aime écrire, partager son histoire, souhaite qu'elle soit lue. Elle partage un peu sur les réseaux sociaux et avec son entourage. Il n'y a pas de pression, cette auto-publication est un peu comme un « loisir » que l'on fait en parallèle à autre chose, sans objectifs concrets pour aller plus loin. Il n'y a pas de démarche particulière pour se former et s'améliorer. [...]

La vision que j'ai d'un auteur indépendant est une vision plus « entrepreneuriale ». Un auteur indépendant, c'est donc un auteur qui a des objectifs concrets en termes de lectorat, de ventes, de revenus. C'est un auteur qui instaure des stratégies pour atteindre ses objectifs, se forme et cherche toujours à s'améliorer. Selon moi, un auteur indépendant, c'est donc une personne qui considère la publication de son livre comme un travail à part entière. Cela n'enlève rien à la sincérité de l'auteur lorsqu'il promet ses livres. C'est juste que l'auteur décide de se mettre une forme de pression pour que ces livres soient lus, le plus possible, pour partager un message et/ou générer des revenus. Vous l'aurez compris, je me retrouve davantage dans cette deuxième partie.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁶ Voir Bureau d'études de SMartBe (dir.), *L'Artiste, un entrepreneur ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011 ; Norbert Hillaire (dir.), *L'Artiste et l'Entrepreneur*, Saint-Étienne, IRDD Cité du design, 2008 ; ainsi que Julie Bawin, *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014.

¹⁰⁷⁷ Anaïs Weibel, « Auteur auto-édité ou indépendant : pourquoi je fais la distinction ? », blog « Vivre de ses romans », s. d.

Le nom d'*auteur indépendant*, on le devine, donne lieu à quantité de débats au sein du monde organisé de l'autoédition, institution à part entière, que ce soit pour en ajuster la définition ou lui proposer des alternatives. L'auteur Thierry Crouzet, par exemple, ne se reconnaît pas personnellement dans l'expression, à laquelle il oppose son appellation d'*auteur interdépendant*. Cela s'explique non seulement par les contradictions qu'il perçoit dans la notion d'indépendance (selon l'adage que l'on est toujours dépendant de quelqu'un ou quelque chose) et par la multipositionnalité qui est la sienne, entre monde de l'autoédition et institution éditoriale. Il estime donc ne pas être un auteur indépendant parce qu'il ne dit pas non aux éditeurs de l'institution, aux prix littéraires ou aux aides publiques. Au cours de ses développements, il précise les contours de la notion d'*auteur indépendant*, qui est d'abord à comprendre au sens le plus statutaire du terme :

Je sais bien que l'expression « auteur indépendant » peut être comprise comme « auteur à son compte » par opposition à « auteur à compte d'éditeur », mais cette acceptation [sic] d'indépendant me paraît si peu littéraire que j'ai du mal à la juxtaposer à celle d'auteur. Si on utilise souvent la notion d'auteur indépendant, c'est parce qu'elle est plus sexy, et surtout ouvre plus de perspectives, qu'auteur à son compte, preuve que dans l'indépendance on recherche plus qu'un statut commercial, comme une injonction illusoire à la liberté, qui impliquerait une liberté de ton tout aussi illusoire. Souvent, on finit auteur indépendant quand on n'a plus d'autres choix, ce qui est bien le contraire de l'indépendance idéale et fantasmée.¹⁰⁷⁸

Il est intéressant de souligner que ce discours, même si c'est pour rejeter en bloc les possibilités de l'expression, reconnaît à l'*auteur indépendant* d'autres sens que le seul statut social de travailleur indépendant (et ses revenus). Cet extrait de Thierry Crouzet connecte la figure de l'auteur indépendant à un *imaginaire* qui est globalement celui de l'indépendance individuelle. On retrouve ici les représentations les plus positives associées à l'autoédition, vécue comme une façon de ne pas dépendre des conventions et des injonctions de l'institution éditoriale. L'émancipation contenue dans le vocable *auteur indépendant* semble donc être au moins double, puisqu'elle renvoie à la fois aux conditions financières accordées aux auteurs par les éditeurs *institués* (une expression que nous utilisons du point de vue de l'édition parallèle, au sens de « tous les éditeurs de l'institution éditoriale », industriels et indépendants) et aux pressions exercées sur la liberté de création.

¹⁰⁷⁸ Thierry Crouzet, « 12 raisons pour lesquelles je ne suis pas un auteur indépendant », blog de Thierry Crouzet, 21 février 2017.

4.4. Une contre-institution

C'est à ce titre que l'*auteur indépendant* incarne une force instituante en lutte contre l'institué de l'institution éditoriale. Son mode d'action est résolument contre-institutionnel, dans la mesure où ses tenants se dotent d'un appareil étoffé d'institutions parallèles. Leurs interactions avec l'institution éditoriale se limitent en général aux transferts d'auteurs indépendants entrés dans le système, ou au fait de partager certains espaces de vente, comme Amazon, avec les ouvrages de grandes maisons d'édition ayant pignon sur rue.

Ce rapport de forces n'est pas nouveau. La nouveauté réside dans le fait de recourir à la notion d'indépendance, qui procède moins d'un transfert de catégorie socioprofessionnelle que de la récupération d'un vocable en vue dans le monde de la culture légitime dominante. En cela, le monde de l'édition parallèle tâche, de la même manière que les acteurs industriels, de bénéficier un peu de l'aura de l'indépendance. On peut donc y déceler un autre facteur d'instabilité probable de l'édition *indépendante* au sens strict, moins parce que ses jours seraient comptés du fait de l'existence de cette contre-institution qu'en tant que la reprise du terme contribue à le galvauder encore un peu plus. Précisons toutefois qu'il n'y a véritablement de récupération, à nouveau, que dans la mesure où *indépendant* est effectivement un qualificatif à la mode, porté par un certain profil d'acteurs rassemblés autour d'un mouvement, mais qu'il n'y a pas de « vol » puisque ce concept appartient en quelque sorte à tous les acteurs qui ne font que renvoyer aux sources de la croyance.

Les *auteurs indépendants* ont trait à l'instituant, mais font-ils mouvement ? Les auteurs indépendants sont-ils porteurs d'un imaginaire collectif et politique de l'indépendance, ou se rapprochent-ils dans le seul but de consolider la juxtaposition de leurs indépendances individuelles ? De si fortes solidarités traversent ce monde en quête de reconnaissance qu'il serait injustifié de ne pas voir à quel point il constitue une des communautés les plus soudées du monde du livre. Le problème réside plutôt dans le fait que cet esprit de communauté, qui relie également les auteurs à leurs lecteurs, a parfaitement été repéré par des acteurs qui en mesurent le potentiel commercial. Ainsi, l'institutionnalisation des auteurs indépendants court en permanence le risque de leur échapper : des acteurs extérieurs et des auteurs indépendants plus entreprenants que d'autres ont bien compris que cette institution à l'état naissant a besoin de structures matérielles et imaginaires. La force instituante des auteurs indépendants se trouve ainsi dans une situation d'équilibre fragile : d'un côté, le mouvement des *auteurs indépendants* apparaît comme l'une des contre-cultures les plus puissantes que le monde du livre ait connues, avec un renouvellement et une adhésion (notamment générationnelle) du lectorat qui n'est pas sans rappeler, mais sans l'avoir atteint, le phénomène des *youtubeurs* ; de l'autre, ce qui tend d'ailleurs à les rapprocher de ces derniers, le sort des auteurs est entre les mains de nouveaux

médiateurs sur lesquels ils n'ont que peu de prise. Ces acteurs paient, sanctionnent rarement, mais n'en imposent pas moins la règle du jeu qui confronte les auteurs à un nouveau nœud de dépendances.

4.5. Une déclaration d'indépendance en simili

Cette drôle de révolution s'observe ainsi dans le fait, aux États-Unis, que le terme d'*Indie Publishing*, traditionnellement dévolu aux *éditeurs indépendants*, en est venu à désigner des pratiques d'autoédition. Un positionnement qui a d'ores et déjà traversé les frontières linguistiques. La plateforme d'autoédition Lulu.com invite ainsi ses clients sur Facebook à devenir des « auteurs indépendants », tandis qu'elle se présente comme le « premier éditeur indépendant » en poids sur des sites tels qu'Amazon et l'iBookstore. De manière plus déterminante encore, la formule est utilisée par des éditeurs à compte d'auteur pour appâter leurs clients. Rien ne change sur le fond, mais l'étiquette est renouvelée. À titre exemple, Abbott Press, qui offre des packs d'édition à 999, 1799 ou 2999 dollars, introduit dans une rhétorique bien connue le concept *Indie Publishing*, qui entre en résonance toute particulière avec les aspirations à la liberté des auteurs :

For years authors have been trying to find a way to publish professional, high-quality books without having to go through a traditional publishing house. Indie publishing, or self-publishing, finally gives authors the freedom to put their books in print. Abbott Press combines the best of traditional and self-publishing models to allow you to stay in control of your book publishing process while producing a book that will fill you with pride.¹⁰⁷⁹

C'est dans cette même mouvance que l'on rencontre pour la première fois, après bien des détours, une « Déclaration d'indépendance » en bonne et due forme, sur le modèle direct de celle de 1776. Un modèle qui, nous l'avons dit, peine à être transposé dans le secteur culturel. Le 23 avril 2014 pourtant, les *indie authors* ont eu leur *Indie Author Manifesto* :

THE INDIE AUTHOR MANIFESTO

We indie authors believe all writers are created equal, that all writers are endowed with natural creative potential, and that writers have an unalienable right to exercise, explore and realize their potential through the freedom of publication.

I hold these truths to be self-evident :

1 – I am an indie author.

2 – I have experienced the pleasure and satisfaction that comes from self-publishing.

¹⁰⁷⁹ Site web d'Abbott Press.

- 3 – I have a right to publish.
- 4 – My creative control is important to me. I decide when, where and how my writing graduates to become a published book.
- 5 – Indie does not mean “alone.” I choose my partners.
- 6 – I shall not bow beholden or subservient to any publisher. In my business relationships, I seek partnership, fairness, equity and mutually aligned interests.
- 7 – We indie authors comprise diverse writers unified by a common purpose to advance, empower and celebrate writers everywhere.
- 8 – I am a professional. I take pride in my work, and I strive to improve my craft to better serve my readers, myself, my fellow indie authors and the culture of books
- 9 – My writing is valuable and important. This value and importance cannot be measured by commercial sales alone.
- 10 – I celebrate the success of my fellow indie authors, for their success is mine, and mine theirs. Together we are pioneering a better future for books marked by greater quality, creativity, diversity, choice, availability, affordability and accessibility.

En tant que pastiche relativement proche de son objet, ce manifeste reprend les grands marqueurs de la Déclaration d’Indépendance des États-Unis analysés par l’historien David Armitage¹⁰⁸⁰. Le document consiste en un répertoire de griefs et de droits généraux, porté par une déclaration d’indépendance proprement dite dont le caractère performatif repose sur la publicité : l’indépendance advient en se disant, à qui de droit, qui reçoit l’information et la valide en cas d’acceptation.

La cible principale de la critique est l’industrie éditoriale, les éditeurs officiels qui imposent leurs règles et conditions aux auteurs. Être *indépendant* ne signifie plus échapper à la standardisation du pôle commercial de l’édition : il se rapporte au fait de fuir la standardisation de l’institution éditoriale dans son ensemble, quelle que soit la taille de ses acteurs. Face à ces éditeurs, le manifeste exploite pour commencer la fibre individualiste de l’indépendance. L’auteur indépendant est libre à tous niveaux : libre d’être un auteur, libre de publier, libre de prendre du plaisir dans son activité. Libre aussi dans la mesure où il ne pourrait être asservi à un éditeur, il est celui qui se fixe ses propres règles. D’un point de vue individuel, il possède ainsi un regard unique et exigeant sur son travail. En cela, il est un continuateur du combat pour l’autonomie et des mouvements de la dissidence qui la précèdent. L’*indépendance* est présentée comme une garantie de non-conformisme et entend prendre ici, plus que partout ailleurs, des airs de relève.

¹⁰⁸⁰ David Armitage, *The Declaration of Independence. A Global History*, *op. cit.*

Le manifeste ne tourne toutefois pas le dos à la veine résolument collective de l'indépendance, dans ce qu'elle a de plus politique et territorial. Le manifeste est là pour signaler et répondre à une injustice. Il affirme que « tous les écrivains ont été créés égaux » et rejette ainsi le partage qui existe entre des « writers » (ceux qui écrivent) et des « authors » (ceux qui sont reconnus pour leur écriture. Entre des « écrivains » et des « auteurs ». Ou, comme l'avait proposé Roland Barthes, entre des écrivains et des auteurs. À la faveur de ce collectif, donc, l'auteur indépendant n'est pas seul. Il est en contact avec des partenaires et avec d'autres auteurs indépendants, avec ses pairs. En cela, il existe au sein d'une profession et plus encore d'une corporation symbolique. Le manifeste révèle l'existence d'un corps nombreux de victimes en attente de réparation.

D'un côté, les auteurs indépendants semblent unis au sein d'un imaginaire de la révolution. Ils se retrouvent même associés à un manifeste dans la plus pure tradition du genre. De l'autre, ce document est révélateur des nouvelles formes de dépendance des auteurs indépendants à des plateformes, lesquels tendent à en faire les munitions d'une guerre commerciale et à se poser en marchands de la révolution. Le signataire de la Déclaration n'est autre Mark Coker, fondateur de Smashwords, une des plus grandes plateformes d'autoédition en ligne, active depuis 2008 en Californie. Les déclarations d'indépendance, on l'a dit, comportent impérativement un volet publicitaire. Mais que vaut réellement une déclaration publicitaire sans la force du nombre et du nom ?

Conclusion

La contrainte que l'on s'est fixée dès le début de ce travail a été de ne jamais céder à la tentation de poser l'*indépendance éditoriale* et l'*édition indépendante* comme des notions qui seraient présentes à la fois partout et nulle part. Pour éviter de tomber dans ce piège d'un panthéisme de l'indépendance, il nous a fallu mettre en place un certain nombre de points d'ancrage. Le texte de la Déclaration d'indépendance des États-Unis, la retraite expérimentale de Thoreau au bord de l'étang de Walden, les *Revnues indépendantes*, les salons des impressionnistes face au Salon officiel, les stratégies antitrust, sont autant de phénomènes qui nous ont permis de donner un cadre, et surtout des structures, à la notion. Cet imaginaire de l'indépendance ne nous a pas délivré une quelconque « vérité » de l'indépendance, mais nous a permis d'isoler des motifs récurrents, des contextes au sein desquels elle peut être amenée à jouer un rôle. Une autre série de balises nous a été donnée par un inventaire forcément partiel de situations, de moments de l'histoire de l'édition moderne, où l'indépendance a été mobilisée en tant que mot ou a semblé exister en tant qu'idéal. Ce qui nous a permis de fixer les prémices d'un *mouvement indépendant* au sens contemporain du terme dans les décennies de relance économique et surtout de *rationalisation* de la seconde moitié du XX^e siècle.

La possibilité d'un *mouvement indépendant* a été d'une grande importance dans le développement des notions. C'est en acceptant de considérer l'édition indépendante comme un mouvement social que nous avons pu mettre en relation *mouvement indépendant*, *condition indépendante*, *style indépendant* et *label indépendant*. Mais cette focalisation sur le mouvement indépendant n'était pas sans risque. Après avoir montré que l'édition indépendante au sens contemporain a été engendrée en grande partie par les transformations de l'édition industrielle, l'analyse aurait pu rester enfermée dans les oppositions classiques entre la grande et la petite édition, ce qui se serait probablement fait à l'avantage de la seconde. Comme l'ont montré la plupart des discours sur l'industrie du livre émanant tant des professionnels que du monde scientifique, on observe une tendance forte à envisager l'édition dans une perspective binaire. Or un des écueils fréquents de cette approche est de confondre édition indépendante et petite édition, ce qui ne peut être vrai que dans le cadre d'une analyse économique très sommaire de l'industrie du livre.

Face à cela, nous avons entrepris de réinscrire l'édition indépendante dans un environnement éditorial élargi, qui puisse embrasser toutes les pratiques qui gravitent autour de l'institution éditoriale. Il était essentiel aussi de ne pas s'en tenir à une seule version de l'indépendance éditoriale, afin de prendre en considération le fait que des acteurs très distincts s'en réclament. Cet impératif était guidé par le fait, d'une

part, que les indépendants au sens strict ne parlent pas d'une seule voix au nom de l'indépendance. C'est toute la nuance qui existe entre les approches *professionnelle* et *esthétique-politique* de l'indépendance, qui divergent sur le plan de leur mode d'action. Cet impératif était guidé, d'autre part, par le fait que l'idéal indépendant n'est pas né avec les éditeurs dissidents apparus dans la seconde moitié du XX^e siècle, sachant que l'indépendance est au principe de la naissance du champ éditorial. À ce titre, il était indispensable de ne pas retirer aux grands groupes et grands éditeurs le droit de déclarer leur indépendance, mais de tenter de mettre au jour les rapports complexes qui lient les différents acteurs à l'indépendance : d'un côté, il n'y a rien de surprenant à voir l'ensemble des acteurs du monde éditorial revendiquer une valeur aussi fondatrice que l'indépendance ; de l'autre, on ne peut nier qu'une partie seulement de ces acteurs lui a donné une nouvelle actualité.

La dominance de l'*indépendance* au sein de l'institution éditoriale, les multiples transactions dont elle fait l'objet, semblent indiquer que le mouvement indépendant partant de l'instituant vers l'institué a accompli sa révolution institutionnelle. Mais cette *institutionnalisation* de l'édition indépendante pose la question de sa pérennité, de son aptitude à fédérer des acteurs dans la durée : un label institué peut-il servir de référent à un mouvement instituant ?

À l'heure actuelle, les indépendants continuent à interroger la notion et sont toujours en quête de déclaration. L'*indépendance éditoriale* et l'*édition indépendante* n'ont pas été supplantées par d'autres appellations, bien que l'*édition alternative* ait gagné en popularité. Le confinement du printemps 2020 a relancé les débats sur l'indépendance en raison des incertitudes qui ont plané sur la profession et d'une exacerbation des points de vue. Cette relance a incontestablement aidé à prendre conscience du temps qui s'est écoulé entre le dernier grand moment indépendant et la situation présente du monde du livre. Que reste-t-il des essais d'André Schiffrin parus à La Fabrique, des diatribes de Jean-Christophe Menu face à la récupération du travail de L'Association, des espoirs de circulation internationale des sciences humaines et sociales de Jérôme Vidal chez Amsterdam, de l'antilégende éditoriale élaborée par Thierry Discepolo dans sa *Trabison des éditeurs* aux éditions Agone ? Ces textes ont compté, mais commencent à entrer dans l'histoire. Tout semble indiquer qu'une nouvelle génération d'éditeurs indépendants, la troisième, commence à voir le jour, qui aura vis-à-vis de la génération des années 1990 et 2000 le même rapport de proximité et de distance que l'on pouvait avoir, il y a vingt ou trente ans, à l'égard de celle de Pauvert, de Losfeld ou de Maspero. Cette troisième génération apparaît dans un contexte assez différent de celui des contemporains de la confrontation de Hachette et Editis, dans la mesure où la logistique et les discours sur l'indépendance sont déjà bien rodés. L'attention portée au label indépendant sur le marché est plus élevée qu'elle ne l'était à l'époque, de sorte que les débuts en tant qu'indépendant ne

sont plus aussi naïfs qu'ils pouvaient l'être à l'époque. On pourrait dire qu'il existe aujourd'hui un « plan de carrière » indépendant, fondé sur la connaissance du passé et l'exploitation des ressources mises à disposition des indépendants par le secteur et par les pouvoirs publics.

La prolifération de discours sur le « monde d'après » semble avoir annoncé, provisoirement au moins, le retour d'une parole combative qui avait eu tendance à se faire plus discrète ces dernières années. Une parole adaptée aux préoccupations du temps, moins portée peut-être à révéler les dessous des cartes de l'édition que ne l'ont fait les prédécesseurs. Les collectifs d'éditeurs et de libraires constitués pour l'occasion témoignent néanmoins d'un souci de faire évoluer les codes de la profession, notamment sur un plan éthique. Ces indépendants ne se départissent pas des ambivalences de la génération précédente : les réflexions de longue portée répondent aussi à des besoins immédiats, tant le fait de prendre position dans l'espace médiatique assure une visibilité accrue. Et l'opposition entre une conception *professionnelle* et une conception *esthétique-politique* de l'indépendance, entre des stratégies institutionnelles et des stratégies contre-institutionnelles, reste de mise au sein du mouvement indépendant. Une bonne illustration de la seconde tendance est le petit essai publié numériquement en 2020 par Alexandre Balcaen et Jérôme LeGlatin aux éditions Adverse, *Éditer (modestement) dans la tourmente*¹⁰⁸¹. Fondamentalement opposés au capitalisme d'édition, aux principes de la diffusion-distribution, les animateurs de la maison montrent en quoi la viabilité de la maison a été peu impactée par la mise à l'arrêt de la chaîne du livre pendant le confinement. D'où la volonté de pousser plus loin les partis pris de la structure, sur le double plan de la production (impression numérique de petits tirages) et de la commercialisation (vente directe), tout en militant en faveur de « Communes du livre » – un réseau de lieux alternatifs du livre imaginé par l'artiste L.L. de Mars qui ne seraient pas régis par les mécanismes de la distribution marchande¹⁰⁸².

Certains indices laissent penser qu'un nouveau stade d'institutionnalisation pourrait toutefois être en train de se dessiner. Il est intéressant de constater que les membres du Collectif constitué autour d'Anne Carrière (La Belle Colère, Plein Jour, Le Nouvel Attila, Aux Forges de Vulcain, Emmanuelle Collas, La Ville brûle), absorbé en 2017 par le groupe Média Participations, incarnent toujours une forme de relève éditoriale et sont présents dans différentes arènes de l'édition indépendante. De même, Le Nouvel Attila a annoncé en 2021 son intégration au Seuil, après que son directeur, Benoît Virot, a été l'un des fers-de-lance des réflexions sur l'indépendance pendant le confinement. Ces rapprochements euphémisés par de multiples

¹⁰⁸¹ Alexandre Balcaen et Jérôme LeGlatin, *Éditer (modestement) dans la tourmente*, Adverse, 2020.

¹⁰⁸² L.L. de Mars, *Communes du livre. Propositions pour une réinvention de la diffusion des œuvres*, Adverse, 2017.

ressorts rhétoriques pourraient se contenter de perpétuer le processus inévitable d'institutionnalisation des indépendants, qui voit depuis longtemps les éditeurs les plus « performants » orienter leur trajectoire en direction des groupes. Mais la banalisation de ces transferts, la normalisation de la position de satellite semblent témoigner d'une interpénétration plus forte des indépendants et de l'édition industrielle. Sans aller jusqu'à l'intégration, la diffusion-distribution confiée à des groupes va elle aussi dans le sens de la collaboration, au profit des deux parties en présence. Ces rapprochements orientent les discours tenus sur l'indépendance, étant donné que ces « indépendants » se trouvent dans l'incapacité de critiquer trop ouvertement la logique des grands groupes – et encore faudrait-il qu'ils le veuillent. Leur position les conduit alors à insister sur la complémentarité des acteurs de l'édition instituée, à expliquer en quoi leur partenaire n'est pas comme les autres, voire à combiner les deux approches. Telle a été la stratégie choisie par Benoît Viot le 27 avril 2021 sur son compte Facebook :

Le 1^{er} mai, je rentrerai comme éditeur associé dans un grand groupe de littérature pour lequel je n'ai qu'amitié et admiration.

Depuis 14 ans, je tiens les rêves d'Attila : 14 ans d'échappées sauvages, d'instinct et d'indépendance à tout crin, d'apostolat sans nom.

Jongler au jour le jour avec l'édito, la com, l'administratif, le suivi de fabrication, l'événementiel, les dépannages de libraires, c'est épanouissant. Éprouver ce métier par tous les bouts, c'est formateur. Mais retrouver du temps de lecture et de l'énergie éditoriale m'est aujourd'hui vital. À partir des prochaines semaines, lire va redevenir le centre de mes journées : lire pour défricher ; pour accoucher ; pour accompagner ; pour incarner.

C'est au Seuil que je poursuivrai mes intuitions et ma lancée en littérature française.

– Le Seuil, c'est la maison qui via Volumen a accueilli Attila en 2009, quand il a fallu choisir un diffuseur professionnel.

– Le Seuil, c'est la maison qui via Points a accueilli l'essentiel de nos auteurs en poche au cours du temps : Hilsenrath, Cavazzoni, Clébert, Kevin Lambert, Hélène Bessette, François Beaune et Huriya.

– Le Seuil, c'est la maison dont, via Adrien Bosc, Vincent Message, Chloé Delaume, je me sens humainement et amicalement le plus proche.

Le Seuil avait tout pour devenir... ma maison.

Ce n'est pas un rachat, c'est un bail pérenne. Le Nouvel Attila va à terme intégrer le Seuil en tant que label, comme disent les musiciens, ou qu'inprint, comme disent les Américains, tout en restant propriétaire de son nom et de son fonds. La maison va juste élargir son champ de recherche en littérature, et apporter de temps en temps (le plus souvent possible) des projets directement au Seuil.

Aux auteur_rice_s de la maison, cela va apporter une assise et des horizons plus larges. À moi, le temps de faire fructifier les réflexions mises à profit durant le confinement pour réfléchir aux aspects les plus mouvants du métier et continuer à faire entendre les textes.

Merci à Clara et Louis, qui ont porté une année éditoriale 2020 hors du commun ; merci à Stephen Carrière et aux joyeux confrères du Collectif, avec lesquels on a partagé tant de rires, de doutes et de réflexion ; merci aux membres historiques de la Horde, qui m'ont supporté et escorté en apportant leur patte aux textes et aux projets, et notamment Elsa Pierrot, Clara Donati, Lucille Hennion. Merci à Hugues Jallon de prêter foi et vie à mes projets. Et merci à Adrien, qui sait ce que ce grand pas lui doit.

On notera que l'éditeur accorde l'indépendance au passé, la circonscrit dans ses quatorze années « d'indépendance à tout crin », mais les choses ne sont pas aussi simples. L'adoption du discours édulcoré du monde de l'entreprise (« Ce n'est pas un rachat, c'est un bail pérenne »), le rappel des réflexions menées pendant le confinement, témoignent de ce que l'éditeur n'a pas totalement tiré un trait sur ses aspirations à l'indépendance. On peut y voir la transition douce d'un éditeur entre les paradigmes professionnel et idéaliste de l'indépendance, ou bien un déplacement des frontières de l'indépendance, qui associerait de manière plus décomplexée que par le passé la professionnalisation de l'édition indépendante à des alliances conclues au sein du secteur privé, comme le voulait déjà l'usage dans les mondes du cinéma et de la musique. Ce qui n'empêche nullement ces éditeurs au statut incertain de célébrer la « librairie indépendante ». Le profil de cette dernière est d'ailleurs nettement plus stabilisé dans les esprits et moins soumis à variation dans le temps que ne l'est celui des structures éditoriales.

S'il est impossible de prédire l'avenir de l'*indépendance*, dont le sort appartient en grande partie aux acteurs de cette troisième génération d'indépendants, on peut légitimement penser que deux tendances fortes émergeront au cours des prochaines années. D'un côté, un travail de labellisation plus marqué qu'il ne l'est à présent, à des fins de soutien sélectif aux acteurs de la petite édition. Ce travail ne semble pas achevé à l'heure actuelle, dans la mesure où ni les instances officielles ni les associations d'éditeurs ne s'accordent sur une définition de l'édition indépendante qui puisse embrasser de manière objective des critères quantitatifs, comme la structure de l'entreprise ou son chiffre d'affaires, et qualitatifs. L'objectif d'une opération de labellisation serait la mise en place d'un label de type « art et essai ». D'un autre côté, il ne fait aucun doute que le monde du livre n'a pas encore atteint le stade d'autres régions géographiques ou d'autres industries culturelles avec le développement d'une « culture indé » ou « *indie* ». Cette tendance est radicalement différente de la première, puisque les caractéristiques objectives des structures considérées passent au second plan. Le développement d'une « culture indé » est l'étape ultime du cycle

de l'institutionnalisation de l'indépendance, le passage d'un style de la production à un style de vie, qui est aussi et avant tout un mode de consommation. En mai 2021, *Livres Hebdo* consacrait son principal dossier thématique au « Nouvel esprit “indé” », que l'on peut interpréter de deux façons. Soit cet esprit tient du retour aux sources, à des principes originels de l'indépendance ; soit il témoigne de ce que l'indépendance n'en a pas encore fini avec la tendance.

Bibliographie

1. Généalogie de l'indépendance

- ARENDT Hannah, *Essai sur la révolution*, Paris, Gallimard, « Tel », 1985 [1963].
- ARMITAGE David, *The Declaration of Independence. A Global History*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.
- AUFRICT Hans, « On Relative Sovereignty », *Cornell Law Review*, 30/2, 1944, pp. 137-159.
- BAL Lider, *Le mythe de la souveraineté en droit international : la souveraineté des États à l'épreuve des mutations de l'ordre juridique international*, thèse soutenue en vue de l'obtention du titre de Docteur en Droit international, sous la direction d'Yves Petit, Université de Strasbourg, 2012.
- BEAUD Olivier, *La Puissance de l'État*, Paris, PUF, « Léviathan », 1994.
- BEAULAC Stéphane, « Emer de Vattel and the Externalization of Sovereignty », *Journal of the History of International Law*, 5, 2003, pp. 237-292.
- BECKER Carl, *La Déclaration d'indépendance. Contribution à l'histoire des idées politiques*, Paris, Seghers, « Vent d'Ouest », 1967.
- BIANCHI Serge, *Des révoltes aux révolutions. Europe, Russie, Amérique (1770-1802)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), 2004.
- BONET Gérard, *L'Indépendant des Pyrénées-Orientales. Un siècle d'histoire d'un quotidien, 1846-1950. L'entreprise, le journal, la politique*, Perpignan, Publications de l'Olivier, 2004.
- BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1986, 54, pp. 89-113.
- BRETON André et RIVERA Diego, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, Mexico, 25 juillet 1938.
- BRIERLY James Leslie, *The Law of Nations. An Introduction to the International Law of Peace*, Oxford, Clarendon Press, 1928.
- CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Éditions Lucien Dorbon, 1959.
- CHESNEAUX Jean, *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard, 2001.
- COQUIOT Gustave, *Les Indépendants. 1884-1920*, Paris, Librairie Ollendorff, 1921.
- DERRIDA Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, « Débats », 1984.
- DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean, « Indépendance », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1766.

- DIDEROT Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie [des livres]. Lettre historique et politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie, son état ancien et actuel, ses règlements, ses privilèges, les permissions tacites, les censeurs, les colporteurs, le passage des ponts et autres objets relatifs à la police littéraire*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, « Les classiques des sciences sociales », 2012 [1763].
- DURAND Pascal, « La leçon des choses : Robinson ou la répétition », *Études françaises*, 35/1, printemps 1999, pp. 7-23.
- FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits. I (1954-1975)*, Paris, Gallimard, 2001.
- GRESLE François, « L'indépendance professionnelle. Actualité et portée du concept dans le cas français », *Revue française de sociologie*, 22/4, 1981, pp. 483-501.
- GUÉRIN Daniel, *L'Anarchisme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987 [1965].
- HABERMAS Jürgen, *Théorie et Pratique*, t. I, Paris, Payot, 1975 [1963].
- HERLIN Denis, « Le cercle de l'Art indépendant », *Debussy, La musique et les arts*, catalogue de l'exposition Debussy du musée de l'Orangerie (22 février – 11 juin 2012), Musée d'Orsay / Skira / Flammarion, 2012.
- HOFER Hermann, « Le(s) livret(s) de chez Charles Nodier », *Romantisme*, 44, 1984, pp. 27-34.
- KARENINE Wladimir, *George Sand. Sa vie et ses œuvres (1838-1848)*, t. III, Paris, Plon, 1912.
- LANCIVAL Luce de, *Discours sur l'indépendance des gens de lettres prononcé à la distribution des prix du concours général des Lycées le 29 thermidor an XIII (17 août 1805)*, Paris, 1805.
- LASCH Christopher, *La Culture du narcissisme*, Paris, Cimat, 2000 [1979].
- LAURENT Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.
- LEMOISNE P. A., *Degas et son œuvre*, Paris, P. Brame et C.M. de Hauke, Arts et métiers graphiques, 1947.
- LOBSTEIN Dominique, *Dictionnaire des Indépendants*, Dijon, Éditions de l'Échelle de Jacob, 2003.
- LOBSTEIN Dominique, *Monet*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, « Pour la Peinture », 2002.
- LOCKE John, *Traité du gouvernement civil*, Paris, GF-Flammarion, 1992.
- LOCMANT Patrice, « Jules Verne et la Pologne », *Revue des Études slaves*, 90/3, 2019, pp. 397-407.
- MAGET Frédéric, *Edmond Bailly et la Librairie de l'Art indépendant (1889-1917)*, Mémoire de master 2, Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2006.
- MAINARDI Patricia, « Courbet's Exhibitionism », *Gazette des Beaux-Arts*, 118, pp. 253-266.
- MAIRET Gérard, *Le Principe de souveraineté. Histoires et fondements du pouvoir moderne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

- MAUCLAIR Camille, *L'Art indépendant français sous la Troisième République (peinture, lettres, musique)*, Paris, La Renaissance du Livre, 1919.
- MILLEVOYE Charles-Hubert, *L'Indépendance de l'homme de lettres, discours en vers*, Paris, Léon Collin, libraire et Lenormant, 1806.
- MOORE Margaret, *A Political Theory of Territory*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- NAGAN Winston P. & HAMMER Craig, « The Changing Character of Sovereignty in International Law and International Relations », *Columbia Journal of Transnational Law*, 43, 2004, pp. 141-187.
- PAINE Thomas, *Le Sens commun. Ouvrage adressé aux Américains, Et dans lequel on traite de l'origine & de l'objet du Gouvernement, de la Constitution Anglaise, de la Monarchie héréditaire, et de la situation de l'Amérique Septentrionale*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, « Les classiques des sciences sociales », 2004 [1776].
- PROUDHON Pierre-Joseph, *De la capacité politique des classes ouvrières*, Paris, Dentu, 1865.
- PROUDHON Pierre-Joseph, *Théorie de la propriété*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, « Les classiques des sciences sociales », 2002 [1862].
- RENAUT Alain (dir.), *Histoire de la philosophie politique. Les critiques de la modernité politique*, t. IV, Paris, Calmann-Lévy, 1999.
- RICHARDSON Brian, « The Use of Vattel in the American Law of Nations », *The American Journal of International Law*, 106/3, juillet 2012, pp. 547- 571.
- RIGAUDIÈRE Albert, « L'invention de la souveraineté », *Pouvoirs*, 67, 1993, pp. 5-20.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839.
- SAND George, *Correspondance*, t. XIX, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 2020.
- SÉCHÉ Léon (éd.), *Correspondance de Sainte-Beuve avec M. et Mme Juste Olivier*, Paris, Mercure de France, 1841.
- SENEILLART Michel, « La qualification de l'ennemi chez Emer de Vattel », *Astérion*, 2, 2004, pp. 31-51.
- SKINNER Quentin, *Les Fondements de la pensée politique moderne*, Paris, Albin Michel, 2001.
- SPITZ Jean-Fabien, *John Locke et les fondements de la liberté moderne*, Paris, PUF, 2001.
- STEVENSON Robert Louis, *Un roi barbare. Essai sur H. D. Thoreau*, Paris, Finitude, 2009.
- TERREL Jean, *Les Théories du Pacte social. Droit naturel, souveraineté et contrat de Bodin à Rousseau*, Paris, Seuil, « Points », 2001.
- THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990 [1854].

VATTEL Emer de, *Le Droit des gens ou Principes de la Loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des Nations et des Souverains*, Londres, 1758.

VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1870.

2. Histoire et sociologie de l'édition

- AUBRY Chantal, *Pauvert l'irréductible. Une contre-histoire de l'édition*, Paris, L'Échappée, 2018.
- BENHAMOU Françoise, « Le marché du livre : un état des travaux », *Revue française de sociologie*, 27/3, 1986.
- BESSARD-BANQUY Olivier, *L'Industrie des Lettres*, Paris, Pocket, « Agora », 2012.
- BOURDIEU Pierre, « La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 13, 1977.
- BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 126-127, 1999, pp. 3-28.
- BOUVAIST Jean-Marie, « Tendances d'évolution dans les structures de l'édition française », *Communication & Langages*, 69, 1986, pp. 100-115.
- BOUVAIST Jean-Marie, *Crise et mutations dans l'édition française*, Paris, Cercle de la librairie, « Cahiers de l'économie du livre », hors-série 3, septembre 1993.
- BOUVAIST Jean-Marie, *Pratiques et métiers de l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.
- CAHART Patrice, *Le Livre français a-t-il un avenir ?*, Rapport au ministre de la Culture et de la Communication (décembre 1987), Paris, La Documentation française, « Collection des rapports officiels », 1988.
- CERISIER Alban et FOUCHÉ Pascal (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition (1911-2011)*, Paris, BNF / Gallimard, 2011.
- CERISIER Alban, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, Paris, « Découvertes Gallimard », 2011.
- COSER Lewis A., KADUSHIN Charles & POWELL Walter W., *Books. The Culture and Commerce of Publishing*, New York, Basic Books, 1982. Réédité en 1985 par University of Chicago Press.
- DARNTON Robert, *Bobème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Tel », 2010 [1983].
- DONNAT Olivier, *Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre (2007-2016)*, Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2018.
- DOSSE François, *Les Hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014.
- DURAND Pascal et GLINOER Anthony, *Naissance de l'éditeur*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005.
- DURAND Pascal et HABRAND Tanguy, *Histoire de l'édition en Belgique (XV^e–XXI^e siècle)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018.

- DURAND Pascal et WINKIN Yves, « Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 130/1, 1999, pp. 48-65.
- ESCARPIT Robert, *La Révolution du livre*, Paris, Unesco / PUF, 1965.
- ESCARPIT Robert, *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, « Champs », 1970.
- FELKAY Nicolas, *Balzac et ses éditeurs (1822-1837). Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis / Éditions du Cercle de la Librairie, 1987.
- FOUCHÉ Pascal (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998.
- FOUCHÉ Pascal, « Les tentations hégémoniques de la Librairie Hachette », *Esprit*, dossier « Malaise dans l'édition », juin 2003.
- FOUCHÉ Pascal, *L'Édition française sous l'Occupation (1940-1944)*, 2 tomes, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987.
- GHEERBRANT Alain et AICHELBAUM Léon, *K éditeur*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991.
- GUICHARD Bruno, HAGE Julien et LÉGER Alain (dir.), *François Maspero et les paysages humains*, Lyon, À plus d'un titre / La Fosse aux Ours, 2009.
- GUILLOU Bernard et MARUANI Laurent, *Les stratégies des grands groupes d'édition. Analyse et perspectives*, Cahiers de l'économie du livre, hors-série 1, 1991.
- HABRAND Tanguy, *Le Livre au temps du confinement*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.
- JOBÉ Cécile, *L'Émergence d'Inculte (2004-2009) : les enjeux littéraires et sociologiques du collectivisme en littérature française contemporaine*, mémoire de Master en Langues et Littératures françaises et romanes, sous la direction de François Provenzano, Université de Liège, 2009-2010.
- JOSEPH Camille, *Les Éditions La Découverte. La gestion d'un héritage éditorial*, Thèse présentée pour l'obtention du grade de docteur de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Gisèle Sapiro, 2010.
- JUSTE Juliette, « Tendances récentes du marché du livre aux États-Unis », *Cahiers de l'économie du livre*, 6, décembre 1991, pp. 75-79.
- LEGENDRE Bertrand (dir.), *Les Métiers de l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2012.
- LESAGE Sylvain, *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Lyon, Presses de l'Enssib, « Papiers », 2018.
- MOLLIER Jean-Yves (dir.), *Où va le livre ?*, Paris, La Dispute, 2007.
- MOLLIER Jean-Yves, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation globalisante », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 43/2, avril-juin 1996, pp. 329-348.
- MOLLIER Jean-Yves, « L'histoire du livre et de l'édition dans l'espace français », *Bulletin de la Société d'histoire moderne et contemporaine*, 3-4, 1994, pp. 35-49.

- MOLLIER Jean-Yves, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII^e au XX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, mars 1999, pp. 39-59.
- MOLLIER Jean-Yves, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008.
- MOLLIER Jean-Yves, *Hachette. Le géant aux ailes brisées*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2015.
- MOLLIER Jean-Yves, *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988.
- PARINET Élisabeth, « Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre », *Romantisme*, 80, 1993, pp. 95-106.
- PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, « Points », 2004.
- PARMENTIER Marie (éd.), *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Honoré Champion, « Champions Classiques », 2015.
- PIAULT Fabrice, *Le Livre : la fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995.
- PICHOIS Claude, *Auguste Poulet Malassis : l'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996.
- PINGAUD Bernard et BARREAU Jean-Claude, *Pour une politique nouvelle du livre et de la lecture*, Rapports de la Commission du Livre et de la Lecture, Paris, Dalloz, 1982.
- PROSPER Martine, *Édition, l'envers du décor*, Paris, Lignes, 2009.
- PUCHE Michel, *Edmond Charlot, éditeur. Bibliographie commentée et illustrée*, Pézénas, Domens, 1995.
- ROBIN Christian, « Les éditeurs publient-ils trop de livres ? », *Communication & Langages*, 143, mars 2005.
- ROBIN Christian, *La gestion et le contenu des livres. Essai d'analyse de l'impact de l'usage des outils de gestion économique et financière sur les contenus des livres publiés en France, 1980-2001*, Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la dir. de Bernard Miège, Université Stendhal – Grenoble 3, 2002.
- ROBIN Christian, *Pratiques de gestion éditoriale du livre à Internet*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.
- ROSSET Christian, « Histoire(s) de Futuropolis », *Neuvième Art*, 14, janvier 2008.
- ROUET François, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, 3^e édition, Paris, La Documentation française, 2007.
- SAPIRO Gisèle (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009.
- SCHUWER Philippe, « L'Homo editor », *Communication & Langages*, 88, 1991, pp. 24-30.
- SCHUWER Philippe, *Éditeurs aujourd'hui*, Paris, Éditions Retz, 1987.

- SCHUWER Philippe, *L'Édition internationale. Coéditions et coproductions*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.
- SCHUWER Philippe, *Traité de coédition et de coproduction internationales*, Paris, Promodis, 1981.
- SCHUWER Philippe, *Traité pratique d'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002.
- SERRY Hervé, *Aux origines des éditions du Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- SERRY Hervé, *Les Éditions du Seuil. 70 ans d'histoires*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2008.
- SIMONIN Anne, *Les Éditions de Minuit (1942-1955). Le devoir d'insoumission*, Imec éditeur, « L'édition contemporaine », 2008.
- SPIRE Antoine et VIALA Jean-Pierre, *La Bataille du livre*, Paris, Éditions sociales, 1976.
- THOMPSON John B., *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity, 2010.
- WINKIN Yves, « L'agent double. Éléments pour une définition du producteur culturel », dans *L'Art et l'Argent. Les conditions économiques de la production culturelle*, Bruxelles, *Cahiers JEB*, 1977, pp. 43-50.

3. Indépendance éditoriale

- BAILLARGEAT Cécile, *L'Indépendance éditoriale dans l'édition en France : discours et représentations*, Master 1 en Sciences de l'information et de la communication, sous la dir. de Bertrand Legendre, Université Paris XIII-Villetaneuse, 2006.
- BEATY Bart, *Unpopular Culture : Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, « Studies in Book and Print Culture », 2007.
- BOUVAIST Jean-Marie et BOIN Jean-Guy, *Les Jeunes Éditeurs. Esquisse pour un portrait*, Paris, Ministère de la Culture (service des études et recherches) / La Documentation française, 1986.
- BOUVAIST Jean-Marie et BOIN Jean-Guy, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, Paris, Ministère de la Culture (département des études et de la prospective) / La Documentation française – Sofedis, 1989.
- DEJASSE Erwin, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (Groupe Acme) (dir.), *La Bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Acme », 2014.
- DEJASSE Erwin, HABRAND Tanguy et MEESTERS Gert (Groupe Acme), *L'Association : Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.

- GUILBERT Xavier, « Entretien avec André Schiffrin réalisé le 12 mai 2011 aux Champs Libres, dans le cadre du festival Périoscopages », *Du9.org*, octobre 2017.
- LACHARME Élise, *L'Indépendance en question. Étude des relations entre filiales, collections et groupes dans l'édition littéraire française*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master de politiques éditoriales, sous la direction de Bertrand Legendre, Université Paris XIII-Villetaneuse, 2006.
- LEFORT-FAVREAU Julien, « André Schiffrin et Éric Hazan, emblèmes d'une radicale indépendance », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 10/2, 2019.
- LEFORT-FAVREAU Julien, *Le Luxe de l'indépendance*, Montréal, Lux Éditeur, 2021.
- LEGENDRE Bertrand et ABENSOUR Corinne, *Regards sur l'édition, I. Les petits éditeurs, situations et perspectives*, Paris, La Documentation française, 2007.
- LEGENDRE Bertrand et ABENSOUR Corinne, *Regards sur l'édition, II. Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, La Documentation française, 2007.
- LEGENDRE Bertrand, « Éditer avec modération », billet du blog « Questions de prospective », *Livres Hebdo*, 22 mai 2014.
- LEGENDRE Bertrand, « Introduction. L'indépendance éditoriale », *Communication & Langages*, n° 156, juin 2008, pp. 33-35.
- LEGENDRE Bertrand, « Luxe, calme et volupté : contre-courants et modèles critiques dans la filière du livre », dans Pascal Durand et Christine Servais (dir.), *L'Intervention du support : médiation esthétique et énonciation éditoriale*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017.
- NOËL Sophie, « Indépendance et autonomie », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 4, 2019.
- NOËL Sophie, « Indépendance et édition politique en Grande-Bretagne. Le cas de quelques éditeurs "engagés" », *Communication & Langages*, 170, décembre 2011, pp. 73-85.
- NOËL Sophie, *L'Édition indépendante « critique » en France au tournant du xxi^e siècle. Une identité instable dans le champ éditorial*, Thèse de doctorat dirigée par Louis Pinto, Paris, EHESS, 2010. Publiée sous le titre *L'Édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, Lyon, Presses de l'Enssib, « Papiers », 2021.
- PINHAS Luc, « Indépendance éditoriale et défense de la bibliodiversité en Amérique latine », *Communication & Langages*, 170/4, 2011, pp. 47-62.
- ROBIN Christian, « La notion d'indépendance éditoriale. Aspects financiers, organisationnels et commerciaux », *Communication & Langages*, 156, juin 2008, pp. 53-62.

4. Interventions d'acteurs

- ALBERTO Roland, COMBES Francis, FAUCILHON Joël, HAZAN Éric, KORB Hélène, SALBANS Frédéric, SCHIFFRIN André et VIDAL Jérôme, *Le Livre : que faire ?*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ALLIANCE DES ÉDITEURS INDÉPENDANTS, « Déclaration des éditeurs indépendants et solidaires », Dakar, 4 décembre 2003.
- ALLIANCE DES ÉDITEURS INDÉPENDANTS, « L'éditeur indépendant de création. Une définition proposée par l'Alliance des éditeurs indépendants », 2005.
- ASSOCIATION POUR L'ÉCOLOGIE DU LIVRE, « Le confinement n'a rien changé à nos problèmes », *ActuaLitté*, 11 mai 2020.
- ASSOCIATION POUR L'ÉCOLOGIE DU LIVRE, *Le Livre est-il écologique ? Matières, artisans, fictions*, Marseille, Éditions Wildproject, 2020.
- BOURMEAU Sylvain et MOSCOVITZ Cécile, « Eric Dumas, Marie-Aude Ruault & Benoît Virot : "La chaîne du livre ressemble à la corde du pendu" », *AOC*, 16 mai 2020.
- BRÉMOND Janine et BRÉMOND Greg, *L'Édition sous influence*, Paris, Liris, 2002.
- BROCHIER Jean-Jacques, *Pour l'amour des livres. Entretiens avec Nadine Santel*, Paris, Albin Michel, 2005.
- COLLECTIF DE 625 AUTEURS, ÉDITEURS, LIBRAIRES, « Monsieur le président de la République, n'oubliez pas le livre ! », *Le Monde*, 23 mai 2020.
- COLLECTIF ÉDITION INDÉPENDANTE, « Nous sommes en crise », *L'Humanité*, 29 avril 2020.
- COLLECTIF, « Cette crise sanitaire peut et doit permettre une remise à plat du fonctionnement de la chaîne du livre », *Le Monde*, 14 mai 2020.
- COUPRY François, *L'Anti-éditeur*, Paris, Éditions Hallier, 1976.
- DISCEPOLO Thierry, *La Trahison des éditeurs*, Marseille, Agone, 2011.
- ENKIRI Gabriel, *Hachette la pieuvre. Témoignage d'un militant CFDT*, Paris, Éditions Gît-le-Cœur, 1972.
- Gilles COLLEU, *Éditeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive*, Alliance des éditeurs indépendants, « État des lieux de l'édition », 2006.
- GOUILLOU André, *Le Book Business ou l'édition française contre la lecture populaire*, Paris, Tema-éditions, « Temascope », 1975.
- GROENSTEEN Thierry, « De l'An 2 à Actes Sud, une alternative à l'alternative. Témoignage d'un éditeur », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (Groupe Acme) (dir.), *La Bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Acme », 2014.
- HAWTHORNE Susan, *Bibliodiversité. Manifeste pour une édition indépendante*, Paris, Éditions Charles Léopold Mayer, 2016 [2014].

- HAZAN Éric, *Faire mouvement. Entretiens avec Mathieu Potte-Bonneville*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.
- HAZAN Éric, *Pour aboutir à un livre*, Paris, La Fabrique, 2016.
- IMPARATO Latino, « Rotations et bibliodiversité », *L'Éprouvette*, I.
- LAFFONT Robert, *Éditeur*, Paris, Robert Laffont, « Un homme et son métier », 1974.
- LAMBRICHS Colette, *Aujourd'hui l'abondance, demain la pénurie. Manifeste pour l'édition et la librairie indépendantes*, La Différence, 2011.
- LATOUR Patricia, *Le Livre blanc pour l'édition indépendante*, Paris, L'Autre Livre, 2008.
- LE NAIRE Olivier, *Profession éditeur : 8 grandes figures de l'édition contemporaine racontent*, Paris, Imec éditeur, 2011.
- LINDON Jérôme, « De l'édition sans éditeurs », *Le Monde*, 9 juin 1998.
- LINDON Jérôme, *La Fnac et les livres, Intervention dans le cadre de la rencontre « Perspectives du livre et de la distribution »*, 9 novembre 1978, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
- LOSFELD Éric, *Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1991 [1979].
- MENU Jean-Christophe, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, « Éprouvette », 2005.
- MENU Jean-Christophe, « Plates-bandes (extension 1) », *L'Éprouvette*, I, 2006, pp. 197-207.
- MENU Jean-Christophe, « Plates-bandes, extension finale ? », *L'Éprouvette*, III, 2007, pp. 435-446.
- MERCIER Jean-Pierre, *L'Association (entretien 07 09 1999)*, Paris, L'Association, hors commerce offert aux adhérents et amis de l'Association, 2001.
- NYSSSEN Hubert, *L'Éditeur et son Double, Carnets, I (1983-1987)*, Arles, Actes Sud, 1988 ; *L'Éditeur et son Double, Carnets, II (1988-1989)*, Arles, Actes Sud, 1990 ; *L'Éditeur et son Double, Carnets, III (1989-1996)*, Arles, Actes Sud, 1997.
- PAUVERT Jean-Jacques, *La Traversée des livres. Mémoires*, Paris, Viviane Hamy, 2004.
- PIAULT Fabrice, *Le Livre : la fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995.
- SCHIFFRIN André, *L'Édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999.
- SCHIFFRIN André, *Le Contrôle de la parole*, Paris, La Fabrique, 2005.
- SCHIFFRIN André, *L'Argent et les Mots*, Paris, La Fabrique, 2010.
- SCHIFFRIN André, *Allers-retours. Paris-New York*, Paris, Liana Levi, 2007.
- SCHIFFRIN André, « Les presses universitaires américaines et la logique de profit », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 130, « Édition, Éditeurs (2) », décembre 1999, pp. 77-80.
- VIDAL Jérôme, *Lire et penser ensemble. Sur l'avenir de l'édition indépendante et la publicité de la pensée critique*, Paris, Amsterdam, 2006.
- VIGNE Éric, *Le Livre et l'Éditeur*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2008.

5. Autres maillons de la chaîne du livre

- BAETENS Jan, *Le Combat du droit d'auteur*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2001.
- BERTHOU Benoît, « Pour une autre commercialisation de la bande dessinée : Étude sur *La Gazette* du Comptoir des indépendants », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (Groupe Acme) (dir.), *La Bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Acme », 2014.
- ESCARPIT Robert, « Le libraire, le pouvoir et le public », dans *L'Officiel de la librairie*, 54-55, octobre 1964.
- HABRAND Tanguy, *Le Prix fixe du livre en Belgique. Histoire d'un combat*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007.
- LEBLANC Frédérique (dir.), *Histoire de la librairie française*, Paris, Cercle de la librairie, 2008.
- LEGENDRE Bertrand, « Bernard Coutaz, Harmonia Mundi et les petits éditeurs », dans *Documentation et Bibliothèques*, 56/4, 2010.
- MARTIN Laurent, *Le Prix du livre. La loi Lang (1981-2006)*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2008.
- NOËL Sophie, « Le petit commerce de l'indépendance. Construction matérielle et discursive de l'indépendance en librairie », *Sociétés contemporaines*, 111/3, 2018, pp. 45-70.
- POIREL Carole, « Analyse d'une stratégie collective manquée. Le cas de 1001Libraires.com dans le commerce du livre », *Management international*, 19/2, 2015, pp. 64-82.
- RABOT Cécile, *La Construction de la visibilité littéraire en bibliothèque*, Lyon, Presses de l'Enssib, « Papiers », 2015.
- RACINE Bruno, *L'auteur et l'acte de création*, avec le concours de Noël Corbin et Céline Roux, Rapport au ministre de la culture Franck Riester, janvier 2020.
- UTARD Jean-Claude, « Les bibliothèques et l'édition indépendante », dans Emmanuèle Payen (dir.), *Les Bibliothèques dans la chaîne du livre*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2004.

6. Pratiques alternatives d'édition

- BERTRAND Jean-Pierre, « Surcodage linguistique et stéréotypie littéraire dans la poésie du dimanche », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, New York - Montréal, Peter Lang - Presses Universitaires de Montréal, 2003.
- BESSARD-BANQUY Olivier (dir.), *Le Livre érotique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Les Cahiers du livre », 2010.

- BLAVIER André, *Les Fous littéraires*, Paris, Éditions des Cendres, 2000.
- BOIS Géraldine, « Des degrés et des formes d'investissement. La notion d'*illusio* confrontée au cas des écrivains très peu reconnus », *ConTEXTES*, 9, 2011.
- BRETON Jacques, *Le Livre français contemporain. Manuel de bibliologie*, t. I, Malakoff, Solin, 1988.
- BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010.
- CARRIÓN Ulises, « Le nouvel art de faire des livres », dans *Quant aux livres / On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997.
- CHAMCHINOV Serge, « Le Livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 59-76.
- COLLECTIF, *Le Racket de l'Édition. Le compte d'auteur en poésie*, deuxième édition, Le Crayon Noir – Le Castor Astral, 20-21, 1978.
- CROUZET Thierry, « 12 raisons pour lesquelles je ne suis pas un auteur indépendant », blog de Thierry Crouzet, 21 février 2017.
- CRUCIFIX Benoît et MOURA Pedro, « Bertoyas dans la jungle. Bande dessinée et édition sauvage », *Mémoires du livre*, 8/1, 2016.
- DARNTON Robert, *Édition et Sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1991.
- DAVAL Mathias et DOUINE Rémi, *Ebookz, l'offre légale et illégale de livres numériques*, Paris, MOTif, 2010.
- DELORME Anne-Marie, *L'Association des auteurs auto-édités : douze ans d'auto-édition*, Mémoire de fin d'études en vue de l'obtention du diplôme supérieur de bibliothécaire, sous la direction de Jacques Breton, Villeurbanne, Enssib, 1987.
- ENGELIN Jérôme, *Genèse et formes d'une posture auctoriale : l'anti-édition de Marc-Édouard Nabe*, Mémoire de master en Information et Communication, Liège, Université de Liège, 2013.
- FABRE Daniel (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, Éditions P.O.L. / Centre Georges Pompidou BPI, 1993.
- FAUCILHON Joël, « Portrait du pirate en conservateur de bibliothèque », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write book. Le Livre inscriptible*, Marseille, OpenEdition Press, 2010, pp. 85-93.
- FLICHY Patrice, *Le Sacre de l'amateur*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2011.
- FOULON Pierre-Jean (et al.), *D'un livre l'autre. Une exposition du Musée royal de Mariemont* (12 décembre 1986 – 1^{er} mars 1987), Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1986.

- GIBB J.-M. et PHILIPPS E., « Un meilleur sort pour la littérature “grise” ou “non conventionnelle” », *Bulletin des bibliothèques de France*, 24/7, 1979.
- GOBILLE Boris, « Être écrivain en mai-68. Quelques cas d'écrivains d'aspiration », *Sociétés & Représentations*, 11, 2001, pp. 455-478.
- HADDAD Hubert, *Le Nouveau Magasin d'écriture*, Paris, Zulma, 2006.
- KÉRIGUY Jacques, « L'accès à la littérature grise : Contribution du centre de documentation scientifique et technique du CNRS », *Bulletin des bibliothèques de France*, 29/2, 1984.
- LAHIRE Bernard, « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi », *Sociologie et sociétés*, 40/2, 2008.
- LAHIRE Bernard, *La Raison des plus faibles. Rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993.
- LEJEUNE Philippe, *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2015.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.
- LEUWERS Daniel, *Les très riches heures du livre pauvre*, Paris, Gallimard, 2010.
- LEUWERS Daniel, *Richesses du livre pauvre*, Paris, Gallimard, 2008.
- LUTHERS Christine, *D'amateurs à primo-romanciers : analyse d'une nouvelle pratique éditoriale. Le cas des auteurs Wattpad*, Mémoire de Master en Communication à finalité spécialisée en Médiation culturelle, sous la dir. de Christine Servais, Université de Liège, 2019.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Paris – Marseille, Bibliothèque Nationale de France – Le Mot et le reste, 2012.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006.
- MOURALIS Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France, « Sup – Le Sociologue », 1975.
- POLIAK Claude, « Écritures populaires. Note de recherche », *Politix*, 6/24, 1993, pp. 168-189.
- POLIAK Claude, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Éditions Economica, « Études Sociologiques », 2006.
- POULAIN Martine, « La Censure », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la librairie, 1998, pp. 555-593.
- PUDAL Bernard, « La lecture au fond des bois d'un neveu de Zarathoustra. Un garde forestier lecteur de passion, écrivain d'intention », dans Gérard Mauget, Claude Poliak et Bernard Pudal, *Histoires de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999, pp. 59-78.

- SAINT-AMAND Denis, « Autour de la littérature sauvage », introduction au dossier « La littérature sauvage », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8/1, automne 2016.
- SCHÖPFEL Joachim, « Vers une nouvelle définition de la littérature grise », *Cahiers de la Documentation*, 2012, 66 (3), pp. 14-24.
- SIMONIN Anne et FOUCHÉ Pascal, « Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 126-127, « Édition, Éditeurs (1) », mars 1999.
- SLONIME Marc, *Histoire de la littérature russe soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Slavica », 1985 [1977].
- STACHAK Faly, *Écrire, un plaisir à la portée de tous. 350 techniques d'écriture créative*, Paris, Eyrolles, 2004.
- STIÉNON Valérie, « Des “univers de consolation”. Note sur la sociologie des écrivains amateurs », *CONTEXTES*, 2008.
- WANDRILLE, « Le bonheur de s'éditer soi-même... », dans Éric Dacheux et Sandrine Le Pontois (dir.), *La BD, un miroir du lien social*, Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation », 2012.
- WEBER Florence, « L'ethnographe et les scripteurs populaires. Quelques remarques sur l'écriture comme interaction et comme compétence », *Enquête*, 8, 1993.
- WEBER Florence, « La lettre et les lettres : codes graphiques, compétences sociales. Des outils pour l'analyse des écritures ordinaires », *Genèses*, 18, 1995.
- WEIBEL Anaïs, « Auteur auto-édité ou indépendant : pourquoi je fais la distinction ? », blog « Vivre de ses romans », s. d.

7. Paratexte et esthétique du livre

- BERRÉBY Gérard, « Les deux corps du livre », dans *Le Corps du livre*, ouvrage réalisé dans le cadre de l'opération « Un livre, une rose », Association Verbes, 2017.
- BESSARD-BANQUY Olivier, « Le Livre moche à la française », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 74-84.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, « Poétique », Paris, 1987.
- LANE Philippe, « Seuils éditoriaux », *Espaces Temps*, « La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture », 47-48, 1991, pp. 91-108.
- LANE Philippe, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan Université, 1992.
- LECLERCQ Françoise, *Couverture et représentation. Le cas des éditions Actes Sud*, sous la direction d'Yves Winkin, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licenciée en Arts et Sciences de la communication, Université de Liège, 1992-1993.

- MCKENZIE D. F., *La Bibliographie et la Sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.
- NYSSSEN Hubert, *De la recherche à l'expression. Lecture sémantique d'un mécanisme publicitaire*, Bruxelles, Éditions de Plans, 1973.
- NYSSSEN Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Armand Colin [Nathan], 2005 [1993].
- NYSSSEN Hubert, *L'Éditeur et son Double*, Thèse de doctorat de 3^e cycle en Littérature et Civilisation d'expression française, sous la direction de Raymond Jean, Université de Provence (Aix-Marseille I), Aix-en-Provence, 1986.
- PERRIN Valérine et BURNICHON Danielle, *L'Iconographie. Enjeux et mutations*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2007.
- SOUCHIER Emmanuel et JEANNERET Yves, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & langages*, 145, 2005, pp. 3-15.
- SOUCHIER Emmanuel, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & Langages*, 154, 2007, pp. 23-38.
- SOUCHIER Emmanuel, « L'exercice de style éditorial. Avatars et réception d'une œuvre à travers l'histoire, des manuscrits à Internet », *Communication & Langages*, 135, 2003, pp. 45-72.
- SOUCHIER Emmanuel, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de Médiologie*, 6/2, 1998, pp. 137-145.

8. Sociologie

- BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs », 2010 [1982].
- BECKER Howard, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963].
- BOLTANSKI Luc, « L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, 14, 1973, pp. 3-26.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1999.
- BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2017.
- BOLTANSKI Luc et THÉVENOT Laurent, *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1991.
- BOURDIEU Pierre et CHARTIER Roger, *Le Sociologue et l'Historien*, Marseille, Agone, « Banc d'essais », 2010.
- BOURDIEU Pierre, « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 62-63, « L'Illusion biographique », juin 1986, pp. 69-72.
- BOURDIEU Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, 1987.

- BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1980.
- BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, « Points », 2014 [1992].
- BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision* suivi de *L'Emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 1996.
- CARDAN Paul (CASTORIADIS Cornelius), « Marxisme et théorie révolutionnaire. V(1). Bilan provisoire », *Socialisme ou Barbarie*, 39, mars-avril 1965, pp. 16-66.
- CARDAN Paul (CASTORIADIS Cornelius), « Marxisme et théorie révolutionnaire. V(2). Bilan provisoire », *Socialisme ou Barbarie*, 40, juin-août 1965, pp. 37-71.
- CHIAPELLO Ève, *Artistes versus Managers, Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Éditions Métailié, 1998.
- CROZIER Michel et FRIEDBERG Erhard, *L'Acteur et le Système*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1977.
- DURKHEIM Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, préface à la seconde édition, Paris, Flammarion, « Champs », 1988.
- GAMSON William, *The Strategy of Social Protest*, Homewood (Illinois), The Dorsey Press, 1975.
- GOFFMAN Erving, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1968 [1961].
- HESS Rémi, *La Socianalyse*, Paris, Éditions universitaires, « Psychothèque », 1975.
- HILGARTNER Stephen et BOSK Charles, « The Rise and Fall of Social Problems », *American Journal of Sociology*, 94, 1988, pp. 53-78.
- HOGGART Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1970 [1957].
- LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche », 2006 [2004].
- LOURAU René, « Analyse institutionnelle et question politique », *L'Homme et la Société*, 29-30, « Analyse institutionnelle et socianalyse », 1973.
- LOURAU René, « Institution », dans *La Sociologie. Guide alphabétique* (sous la dir. de Jean Duvignaud), Paris, Denoël-Gonthier, « Médiations », 1972.
- LOURAU René, « L'analyse institutionnelle », dans Georges Lapassade et René Lourau, *Clefs pour la sociologie*, Seghers, Paris, 1974.
- LOURAU René, « Pour une sociologie des contre-institutions, à propos de deux ouvrages récents », *L'Homme et la Société*, 17, « Sociologie et idéologie : marxisme et marxologie », 1970.
- LOURAU René, « Sociologie de l'avant-gardisme », *L'Homme et la Société*, 26, octobre 1972.

- LOURAU René, *Autodissolution des avant-gardes*, Paris, Éditions Galilée, 1980.
- LOURAU René, *L'Analyse institutionnelle*, Paris, Minuit, « Arguments », 1970.
- LOURAU René, *L'Analysteur Lip*, Paris, UGL, « 10/18 », 1974.
- NEVEU Érik, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, « Repères », 2015.
- TILLY Charles, *La France conteste*, Paris, Fayard, 1986.
- WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, « Champs », 2000 [1904-1905].
- WILLIAMS Raymond, *Culture*, Londres, Fontana, 1981.

9. Sociologie de la littérature

- ARON Paul et VIALA Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2006.
- ARON Paul, « Sur le concept d'autonomie », *Discours social / Social Discourse*, 7/3-4, 1995, pp. 63-72.
- BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1973.
- BOURDIEU Pierre, « La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 13, 1977, pp. 3-43.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points », 1998 [1992].
- CHARLE Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Paris, Presses de l'ENS, 1979.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DECAUX Sylvie et SENS Xavier, « La littérature à l'épreuve du web publicitaire. Le cas du *Booktrailer* », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012.
- DENIS Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000.
- DESSY Clément, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », *CONTEXTES*, 18, 2016.
- DHONDT Reindert, HOREMANS Katrien, VANACKER Beatrijs et VANDEMEULE-BROUCKE Karen (dir.), dossier « L'*ethos* en question. Effets, contours et perspectives », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13, 2013.
- DIAZ José-Luis, « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Littérature*, 124, 2001, pp. 7-22.
- DIAZ José-Luis, « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », *Romantisme*, 72, 1991, pp. 31-47.
- DUBOIS Jacques, « Analyse de l'institution littéraire. Quelques points de repère », *Pratiques*, 32, « La Littérature et ses institutions », décembre 1981.

- DUBOIS Jacques, « Champ, appareil ou institution ? », *Sociocriticism*, 1/2, 1985.
- DUBOIS Jacques, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, n° 12, 1973, pp. 3-11.
- DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord, 2020.
- DUCAS Sylvie, « Prix littéraires et aléas de l'aura auctoriale : l'écrivain plébiscité ou "publi-cité" ? », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012.
- DUCAS Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2013.
- DUCHET Claude, « Pour une socio-critique ou Variations sur un incipit », *Littérature*, 1, février 1971.
- DURAND Pascal, « D'une rupture intégrante. Avant-garde et transactions symboliques », *Pratiques*, 50, juin 1986, pp. 31-45.
- DURAND Pascal, « Introduction à la sociologie des champs symboliques », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.
- GLINOER Anthony et SAINT-AMAND Denis (dir.), *Le Lexique Socius*. Site web de *Socius : ressources sur le littéraire et le social*.
- GLINOER Anthony, « Romantisme vs autonomie. Notes sur un déclassement », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, 2, 2007, pp. 37-48.
- HEINICH Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- MITTERAND Henri, « Les titres dans les romans de Guy des Cars », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 87-90.
- PONTON Rémy, « Naissance du roman psychologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1/4, juillet 1975, pp. 66-81.
- REUTER Yves, « Le champ littéraire : textes et institutions », *Pratiques*, 32, décembre 1981.
- SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », dans Bernard Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte/Poche, 2001.
- SAPIRO Gisèle, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 200, 2013, pp. 70-85.
- SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et moral en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- VIALA Alain, « L'Histoire des institutions littéraires », dans Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985.

10. Culture et industries culturelles

ALEXANDRE Olivier, NOËL Sophie et PINTO Aurélie (dir.), *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, « ICCA », 2017.

BAWIN Julie, *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014.

BONNELL René, *La Vingt-Cinquième Image. Une économie de l'audiovisuel*, 4^e édition, Paris, Gallimard, 2006.

BOUQUILLION Philippe, MIÈGE Bernard et MOEGLIN Pierre, *L'industrialisation des biens symboliques : les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.

BURGELIN Olivier, « Les communications de masse dans la société industrielle. Le marché des messages », dans Robert Escarpit et Charles Bouazis (dir.), *Systèmes partiels de communication*, Paris – La Haye, Mouton, « Publications de la Maison des sciences de l'homme de Bordeaux / Travaux et recherches de l'Institut de Littérature et de Techniques artistiques de Masse », 1972.

BURGELIN Olivier, *La Communication de masse*, Paris, S.G.P.P., 1970, p. 43.

BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 [1974].

COSTER Michel de, *Le Disque. Art ou affaires ? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1976.

DOLAN Emily I., « “This little ukulele tells the truth” : Indie pop and kitsch authenticity », *Popular Music*, 29/3, 2010.

DUDIGNAC Charlotte et MAUGER François, *La Musique assiégée. D'une industrie en crise à la musique équitable*, Paris, L'Échappée, 2008.

DURAND Pascal, *La Censure invisible*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2006.

GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018, p. 333.

HEALTH Joseph et POTTER Andrew, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005.

HEBDIGE Dick, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Zones, 2008 [1979].

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998.

HENNION Antoine et VIGNOLLE Jean-Pierre, *Artisans et industriels du disque. Essai sur le mode de production de la musique*, CSI-CORDES, 1978.

HENNION Antoine, *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1981.

HESMONDHALGH David, « Bourdieu, the media and cultural production », *Media, Culture & Society*, 28/2, 2006.

- HESMONDHALGH David, « Cultural and Creative Industries », dans Tony Bennett John Frow (dir.), *The Sage Handbook of Cultural Analysis*, London / Thousand Oaks, Sage Publications, 2008, pp. 557-560.
- HESMONDHALGH David, « Indie : The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre », *Cultural Studies*, 13/1.
- HESMONDHALGH David, *The Cultural Industries*, 4^e édition, London / Thousand Oaks, Sage Publications, 2019.
- HIBBETT J. Ryan, « Qu'est-ce que l'Indie rock ? », dans Olivier Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, « ICCA », 2017.
- HILLAIRE Norbert (dir.), *L'Artiste et l'Entrepreneur*, Saint-Étienne, IRDD Cité du design, 2008.
- HUET A., ION J., LEFEBVRE A., MIÈGE B., PERON R., *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978/1984.
- HURAUPT-PAUPE Anne et MURILLO Céline, « Introduction », *Revue française d'études américaines*, 136/2, dossier « Et le cinéma indépendant ? », 2013.
- KRUSE Holly, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, New York, Peter Lang, 2003.
- MIÈGE Bernard, *Les Industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017.
- NEWMAN Michael Z., « Généalogie d'une catégorie zombie. Des médias de masse à la culture *mainstream* aux États-Unis », dans Olivier Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, « ICCA », 2017.
- NEWMAN Michael Z., « Indie Culture : In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative », *Cinema Journal*, 48/3, 2009, pp. 16-34.
- NEWMAN Michael Z., *Indie : An American Film Culture*, New York, Columbia University Press, 2011.
- OAKES Kaya, *Slanted and enchanted. The Evolution of Indie Culture*, New York, Henry Holt and Company, 2009.
- PETERSON Richard A. and BERGER David G., « Cycles in Symbol Production : The Case of Popular Music », *American Sociological Review*, 40, 2, avril 1975, pp. 158-173.
- ROBIN Christian, « Conditions de production et contenus, tenir compte de la complexité des productions culturelles », dans *Les Industries de la culture et de la communication en mutation* (Philippe Bouquillion et Yolande Combès, dir.), Paris, L'Harmattan, 2007.

- SCOTT Allen J., « Origins and Growth of the Hollywood Motion-Picture Industry : The First Three Decades », dans Pontus Braunerhjelm et Maryann P. Feldman (dir.), *Cluster Genesis : Technology-Based Industrial Development*, Oxford University Press, 2006.
- SMARTBE (dir.), *L'Artiste, un entrepreneur ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.
- SUVILAY Bounthavy, « Le “Cool Japan” made in France. Réappropriation du manga et de l'animation japonaise (1978-2018) », *Ebisu*, 56, 2019.
- SUVILAY Bounthavy, *Indie Games. Histoire, Artwork, Sound Design des jeux vidéo indépendants*, Paris, Bragelonne, 2018.
- TZIOUMAKIS Yannis, *American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, 2017.

11. Économie

- ANDERSON Chris, « The Long Tail », *Wired*, 10 octobre 2004.
- ANDERSON Chris, *The Long Tail. Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York, Hyperion, 2006 (trad. française sous le titre de *La Longue Traîne*, Pearson France, 2007).
- COCHOY Franck, « La sociologie économique relationniste », dans Franck Cochoy (dir.), *Du lien marchand. Comment le marché fait société*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012.
- COCHOY Franck, *Aux origines du libre-service. Progressive Grocer (1922-1959)*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Mondes marchands », 2014.
- COCHOY Franck, *De la curiosité. L'art de la séduction marchande*, Paris, Armand Colin, « Individu et Société », 2011.
- COCHOY Franck, *Sociologie d'un « curioitif ». Smartphone, code-barre 2D et self-marketing*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Mondes Marchands », 2011.
- COCHOY Franck, *Une histoire du marketing. Discipliner l'économie de marché*, Paris, La Découverte, « Anthropologie des sciences et des techniques », 1999.
- COCHOY Franck, *Une sociologie du packaging, ou l'âne de Buridan face au marché*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- DUBUISSON-QUELLIER Sophie, *La Consommation engagée*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, « Contester », 2009.
- GOWRISANKARAN Gautam et HOLMES Thomas J., « Mergers and the Evolution of Industry Concentration : Results from the Dominant-Firm Model », *The Rand Journal of Economics*, 35/3, 2004, pp. 561-582.
- KARPIK Lucien, « Dispositifs de confiance et engagements crédibles », *Sociologie du travail*, 38/4, pp. 527-550.
- KARPIK Lucien, « L'économie de la qualité », *Revue française de sociologie*, 30/2, 1989, pp. 187-210.

- KARPIK Lucien, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
- STIGLER George Joseph, « The Dominant Firm and the Inverted Umbrella », *Journal of Law and Economics*, 8, pp. 167-172.

12. Marketing

- BARTH Isabelle, « L'histoire intellectuelle du marketing : du savoir-faire à la discipline scientifique », *Market Management*, 2/6, 2006.
- BÔ Daniel et GUÉVEL Matthieu, *Brand Content*, Paris, Dunod, 2009.
- BÔ Daniel et GUÉVEL Matthieu, *Brand Culture*, Paris, Dunod, 2013.
- BOURGEON-RENAULT Dominique, DEBENEDETTI Stéphane, GOMBAULT Anne et PETR Christine (dir.), *Marketing de l'art et de la culture. Spectacle vivant, patrimoine et industries culturelles*, Paris, Dunod, 2009.
- COLBERT François, *Le Marketing des arts et de la culture*, Paris, Eyrolles, 2014.
- DESAIVE Suna et de POGGIOLI Noëlle, *Le Marketing du livre. Études et stratégies*, deux tomes, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2006.
- DEVISMES Philippe, *Packaging mode d'emploi : De la conception à la distribution*, Paris, Dunod, « Fonctions de l'Entreprise », 2005.
- HEILBRUNN Benoît et BARRE Bertrand, *Le Packaging*, Paris, PUF, « Que Sais-je ? », 2001.
- KAPFERER Jean-Noël et THOENIG Jean-Claude (dir.), *La Marque*, Paris, McGraw-Hill, 1989.
- KAPFERER Jean-Noël, *Les Marques*, 4^e édition, Paris, Eyrolles, 2011.
- KAPFERER Jean-Noël, *Ré-inventer les marques*, Paris, Eyrolles, 2013.
- LEWI Georges et DESPREZ Pierre-Louis, *La Marque*, 4^e édition, Paris, Vuibert, 2013.
- MACCIONI Hervé, *L'Image de marque*, Paris, Economica, 1995.
- MICHEL Géraldine, *Au cœur de la marque*, 2^e édition, Paris, Dunod, 2009.
- NYSEN Hubert, *Lexique du marketing. 454 expressions relevant du jargon de métier, avec leurs définitions et leurs significations abusives*, s.l., Delpire, 1971.
- URVOY Jean-Jacques, SANCHEZ-POUSSINEAU Sophie, LE NAN Erwan, *Packaging : Toutes les étapes du concept au consommateur*, Paris, Eyrolles, « Marques & Communication », 2012.

Table des matières

INTRODUCTION	7
CHAPITRE PREMIER — GÉNÉALOGIE DE L'INDÉPENDANCE	15
1. CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES.....	16
1.1. Une approche étymologique	17
<i>Étymologie de l'indépendance</i>	<i>17</i>
<i>Les quatre paradigmes historiques de l'indépendance</i>	<i>18</i>
1.2. Une approche généalogique	19
2. L'INDÉPENDANCE POLITIQUE ET TERRITORIALE	20
2.1. La Déclaration d'indépendance des États-Unis : un modèle fondateur ?...	21
2.2. Fondements de la souveraineté	22
<i>La souveraineté au Moyen Âge</i>	<i>22</i>
<i>Jean Bodin ou la souveraineté au sens moderne</i>	<i>23</i>
<i>John Locke : souveraineté et Pacte social</i>	<i>24</i>
2.3. De la souveraineté à l'indépendance	25
<i>Emer de Vattel, théoricien de l'indépendance</i>	<i>25</i>
<i>Externaliser la souveraineté.....</i>	<i>26</i>
<i>Pérennité du droit naturel.....</i>	<i>27</i>
2.4. La Déclaration d'indépendance des États-Unis	28
<i>L'accession à l'indépendance selon Thomas Paine.....</i>	<i>29</i>
<i>La publicité de l'indépendance.....</i>	<i>30</i>
<i>La question de la signature.....</i>	<i>31</i>
<i>Un modèle imparfait</i>	<i>32</i>
<i>Problèmes d'une déclaration d'indépendance dans le monde du livre.....</i>	<i>33</i>
<i>La Révolution française comme alternative.....</i>	<i>35</i>
3. L'INDÉPENDANCE D'ESPRIT	38
3.1. La société et l'individu.....	39
3.2. Traits de l'indépendance d'esprit.....	40
3.3. Limites de l'indépendance individuelle.....	43
3.4. Figures de l'indépendance individuelle.....	44
<i>Henry David Thoreau ou la vie dans les bois.....</i>	<i>44</i>
<i>Jules Verne ou la vie sous les mers.....</i>	<i>47</i>
4. INDÉPENDANCE ET AUTONOMIE : THÉORIES DE PIERRE BOURDIEU	49
4.1. Le concept d'autonomie	50
<i>Origines du concept.....</i>	<i>50</i>
<i>Avantages symboliques.....</i>	<i>51</i>

<i>Relativité de l'autonomie</i>	52
4.2. L'indépendance comme nomos du champ autonome.....	53
4.3. Discussion de la théorie des champs.....	56
<i>La période antérieure au champ autonome</i>	57
<i>L'autonomie et le marché</i>	58
<i>L'idéologie de l'autonomie</i>	59
<i>Dissocier indépendance et autonomie</i>	60
5. L'INDÉPENDANCE DE LA SPHÈRE ARTISTIQUE	61
5.1. Paris ou Le Livre des Cent-et-Un.....	61
5.2. Les indépendances de l'auteur	65
<i>L'éditeur et le sacre de l'indépendance auctoriale</i>	65
<i>Les débats autour de la figure de l'homme de lettres</i>	66
<i>L'indépendance de l'homme de lettres entre esthétique, politique et professionnalisation</i> ..	69
5.3. D'une revue indépendante à l'autre : entre art social et culte du moi.....	70
5.4. Les peintres contre le Salon officiel.....	74
<i>Le Pavillon du réalisme</i>	74
<i>Le Salon des refusés</i>	75
<i>La Société des « Impressionnistes »</i>	77
<i>Le Groupe des Artistes indépendants</i>	79
<i>La Société des Artistes indépendants</i>	80
<i>Indépendance et avant-garde</i>	81
6. L'INDÉPENDANCE EN RÉGIME INDUSTRIEL	84
6.1. L'indépendance structurelle et l'antitrust	84
6.2. Indépendance et industries culturelles.....	86
<i>Une sécession industrielle</i>	86
<i>Des conditions de production à la production</i>	88

CHAPITRE 2 — LE MOT ET LA CHOSE :

LES AVATARS DE L'INDÉPENDANCE ÉDITORIALE

À TRAVERS LE TEMPS	91
1. CONDITION, MOUVEMENT, LABEL ET STYLE INDÉPENDANT	93
1.1. La condition indépendante.....	93
1.2. Le mouvement indépendant	95
1.3. Le label indépendant	96
1.4. Le style indépendant.....	97
2. LE PARADIS PERDU DU TOUT-INDÉPENDANT	97
3. L'INDÉPENDANCE AVANT L'INDÉPENDANCE	98
3.1. Gaston Gallimard ou le tempérament indépendant.....	99
3.2. Plon et Minuit entre indépendance esthétique et idéologique	100
<i>La moralité de Plon en question</i>	100

<i>La « neutralité » rêvée de la NRF</i>	101
<i>Minuit ou l'indépendance à tout prix</i>	102
4. PRATIQUES INDÉPENDANTES AVANT L'INDÉPENDANCE	105
4.1. Affrontements artistiques et commerciaux	105
<i>Les avant-gardes face aux mercantis</i>	105
<i>Autour des Bibliothèques de gare</i>	106
<i>La Maison du Livre français</i>	108
4.2. Une éthique professionnelle	110
5. NAISSANCE DE L'ÉDITEUR INDÉPENDANT	114
5.1. Portrait de groupe	116
5.2. L'indépendance commerciale : le cas de Futuropolis	119
5.3. La grande valse des éditeurs	121
5.4. Une question d'image	124
5.5. Des indépendants sans collectif	128
<i>Deux générations d'éditeurs indépendants</i>	129
<i>Un modèle anglo-saxon ?</i>	130
<i>Vers un mouvement indépendant</i>	131

CHAPITRE 3 — LA RATIONALISATION DE L'ÉDITION INDUSTRIELLE COMME MATRICE

DE L'ÉDITEUR INDÉPENDANT	135
1. UN PROCESSUS EN TROIS TEMPS	136
2. ASPECTS DE LA RATIONALISATION ÉDITORIALE	138
2.1. La concentration horizontale de l'édition	138
<i>Un phénomène structurel</i>	139
<i>L'essor de la concentration en France</i>	140
<i>La pieuvre et la banque centrale</i>	142
<i>Acheter du temps</i>	145
2.2. La diversification éditoriale	147
<i>Cas de Gallimard</i>	147
<i>Enjeux économiques de la diversification</i>	148
<i>Enjeux idéologiques de la diversification</i>	149
<i>Enjeux intellectuels et esthétiques de la diversification</i>	151
2.3. L'industrialisation de la production et de la distribution	153
<i>Économie de la concentration verticale</i>	153
<i>La formation d'un paysage en France</i>	155
<i>Le poids de la distribution</i>	157
2.4. Les techniques de gestion au cœur des métiers	159
<i>Un bras-de-fer conceptuel</i>	159
<i>Une politique de déclassement</i>	160

<i>Le poids de la gestion dans la conduite des affaires</i>	162
2.5. L'organisation des métiers	165
<i>Aspects technologiques et sociaux</i>	166
<i>Les organigrammes</i>	167
<i>Les professionnels du numérique</i>	169
<i>Un nouvel esprit du capitalisme</i>	172
2.6. La structure actionnariale des groupes	173
<i>Une perte d'autonomie inéluctable</i>	174
<i>De la communication à la financiarisation</i>	177

CHAPITRE 4 — LE SENS DU COLLECTIF : CONDITIONS SOCIALES ET LOGISTIQUES DU MOUVEMENT INDÉPENDANT.....181

1. DE LA LIBRAIRIE PERÇUE COMME UN ART	181
1.1. Les soubassements du choix et du conseil.....	182
1.2. Le cas de la librairie Ptyx	183
2. LES GROUPEMENTS DE LIBRAIRES INDÉPENDANTS	185
2.1. Le paradigme de l'exception culturelle	186
2.2. Les nouvelles associations de libraires.....	187
2.3. Aspects techniques	188
2.4. Aspects politiques.....	189
2.5. Labellisation.....	189
3. SOLIDARITÉ VERTICALE DU LIBRAIRE ET DE L'ÉDITEUR	190
3.1. Une homologie de position.....	190
3.2. Le cas particulier des bibliothèques	191
3.3. La librairie comme espace de l'édition indépendante	193
3.4. Le soutien des éditeurs aux libraires	194
<i>Aides matérielles</i>	194
<i>Proximité de la surdiffusion</i>	195
<i>Témoignages d'affection</i>	196
<i>Code de conduite</i>	197
4. LA DIFFUSION-DISTRIBUTION INDÉPENDANTE	199
4.1. La diffusion-distribution intégrée.....	199
4.2. Les grands indépendants de la diffusion-distribution	199
4.3. Les alternatives à la diffusion-distribution classique	201
<i>Des places limitées</i>	201
<i>Des solutions fragiles</i>	202
<i>Les partenariats entre les secteurs privé et public</i>	203
<i>Les petites structures entre positionnement généraliste et spécialisation</i>	204
<i>Les diffuseurs purs axés sur la petite édition</i>	206

4.4. Les enjeux culturels de la diffusion	207
5. LES ASSOCIATIONS D'ÉDITEURS	209
5.1. Les associations à finalité logistique et promotionnelle.....	210
<i>Distribuer et vendre : regroupements d'éditeurs</i>	<i>210</i>
<i>Profiter des ressources d'un groupe éditorial : le cas du « Collectif »</i>	<i>212</i>
5.2. Les associations à finalité événementielle	214
<i>Exposer la production des indépendants.....</i>	<i>214</i>
<i>Prendre la parole publiquement.....</i>	<i>217</i>
5.3. Les associations à finalité professionnelle.....	219
<i>Les associations territoriales.....</i>	<i>220</i>
<i>Les associations d'indépendants</i>	<i>220</i>

CHAPITRE 5 — LA LÉGITIMATION DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE DANS L'ORDRE DES DISCOURS 223

1. ORIGINES DE LA CONCEPTION DUALISTE DU MONDE DE L'ÉDITION	226
1.1 Diderot et la péréquation.....	226
1.2. Les travaux pionniers de Robert Escarpit.....	230
<i>Édition programmée vs édition non programmée</i>	<i>231</i>
<i>Le livre comme objet de communication</i>	<i>232</i>
2. INDÉPENDANCE ET INDUSTRIES CULTURELLES : UN TOURNANT CONCEPTUEL.....	235
2.1. Bénédicte Reynaud-Cressent : la théorie de l'oligopole	236
<i>Origines du concept.....</i>	<i>237</i>
<i>L'oligopole dans la théorie des industries culturelles.....</i>	<i>238</i>
<i>L'indépendance tenue à distance.....</i>	<i>240</i>
2.2. Défense de la petite édition.....	241
<i>Le rapport Pingaud-Barreau</i>	<i>242</i>
<i>La bataille du livre.....</i>	<i>244</i>
<i>Le rapport Cabart</i>	<i>245</i>
3. VERS UNE ADÉQUATION DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE ET DE LA PETITE ÉDITION	247
3.1. Les premiers travaux de Jean-Marie Bouvaist	247
3.2. Le moment indépendant de Jean-Marie Bouvaist : l'Observatoire de l'économie du livre	249
3.3. Pierre Bourdieu et la révolution conservatrice	253
<i>Une sociologie de l'édition</i>	<i>253</i>
<i>Une défense de la petite édition.....</i>	<i>254</i>
<i>Une faible représentation de l'édition indépendante</i>	<i>257</i>
4. LE TEMPS DES INDÉPENDANTS.....	259
4.1. André Schiffrin.....	259

<i>Un éditeur parmi les scientifiques.....</i>	259
<i>Un témoignage pratico-théorique</i>	261
<i>Une doctrine de l'indépendance.....</i>	262
<i>La réception d'André Schiffrin</i>	265
<i>L'essor des essais d'éditeurs.....</i>	266
4.2. État des lieux de la recherche scientifique	271
5. LES TENTATIVES DE DÉFINITION DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE	274
5.1. Des définitions en fonction d'un contexte	275
5.2. La double articulation de la définition.....	277
5.3. Le point de vue des acteurs.....	279
<i>L'Autre Livre : une approche professionnelle.....</i>	280
<i>L'Alliance des éditeurs indépendants : l'éditeur indépendant de création.....</i>	282
<i>Prolongements de Gilles Collet</i>	285
5.4. Le point de vue scientifique	287
<i>Militer en faveur de l'édition indépendante</i>	287
<i>Objectiver l'édition indépendante</i>	289
<i>Les dimensions de l'indépendance.....</i>	290
<i>Articuler les dimensions et les propriétés.....</i>	291
<i>Les seuils de l'indépendance</i>	293
<i>L'édition alternative contre l'édition indépendante.....</i>	295
<i>L'édition indépendante malgré tout</i>	298

CHAPITRE 6 — LE MONDE DE L'ÉDITION

COMME INSTITUTION	301
1. LE CHAMP ET LE MARCHÉ	301
1.1. Limites de la théorie économique	302
1.2. Limites de la théorie des champs	302
1.3. Ouvertures économiques.....	303
1.4. Penser l'extériorité du marché et du champ	304
2. L'INSTITUTION LITTÉRAIRE DE JACQUES DUBOIS	305
2.1. Les rouages de l'institution.....	305
2.2. Instances et institutions	307
2.3. Entre champ et appareil idéologique.....	307
3. L'ANALYSE INSTITUTIONNELLE DE RENÉ LOURAU	309
3.1. Un vieux concept en mouvement.....	309
3.2. La dialectique de l'instituant et de l'institué.....	311
3.3. L'institution comme processus et instance	312
3.4. Mouvements sociaux et analyseur.....	314
3.5. Les modes d'action.....	315
4. INSTITUTIONS VS INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES	316

4.1. Genèse des industries créatives	317
4.2. Atouts des industries culturelles par rapport au champ.....	318
4.3. Atouts de l'institution par rapport aux industries culturelles	319
5. DE L'INSTITUTION DE LA LITTÉRATURE À L'INSTITUTION ÉDITORIALE..	320
5.1. L'édition en sociologie de la littérature.....	321
5.2. L'institution éditoriale	322
6. LES NORMES DE L'INSTITUTION ÉDITORIALE	323
6.1. L'institutionnalisation de l'anomie	324
6.2. Les normes et l'édition instituée.....	325
6.3. La légitimité culturelle et professionnelle de l'éditeur	326
6.4. Les conventions culturelles et professionnelles	327
 CHAPITRE 7 — L'ÉDITION HORS ÉDITION	 331
1. AU SUJET DES CONTRE-LITTÉRATURES.....	332
2. LITTÉRATURE GRISE ET UNIVERS PROFESSIONNELS	336
2.1. Définition	336
2.2. Interactions	337
3. ÉCRITURES DOMESTIQUES ET LOISIRS CRÉATIFS.....	338
3.1. Fonctions ordinaires.....	338
3.2. Compétences éditoriales	339
3.3. Activité créative.....	340
3.4. Dégradations.....	340
3.5. Un art brut	341
3.6. Dimension collective.....	342
3.7. Récupérations	342
4. TYPOLOGIE DES ACTEURS EN INFRACTION	343
4.1. L'édition sauvage.....	345
<i>La contrefaçon et le piratage.....</i>	<i>345</i>
<i>L'édition clandestine</i>	<i>347</i>
<i>Les brochures et zines.....</i>	<i>349</i>
<i>Mode d'action de l'édition sauvage.....</i>	<i>352</i>
4.2. L'édition parallèle.....	352
<i>L'autopublication.....</i>	<i>353</i>
<i>L'édition à compte d'auteur</i>	<i>354</i>
<i>L'autoédition</i>	<i>357</i>
<i>Modes d'action de l'édition parallèle</i>	<i>358</i>
4.3. L'édition hybride.....	360
<i>L'édition artiste.....</i>	<i>361</i>
<i>L'édition de livre-objet</i>	<i>362</i>
<i>L'édition en contexte</i>	<i>363</i>

<i>Modes d'action de l'édition hybride</i>	365
4.4. L'édition proscrite.....	365
5. SITUATION DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE	367

CHAPITRE 8 — FACTEURS DE COHÉSION ET DE FRAGMENTATION DU MOUVEMENT INDÉPENDANT 371

1. DE L'INSTITUÉ À L'INSTITUANT	371
1.1. La saturation.....	372
<i>Par-delà la surproduction</i>	372
<i>Contrôler l'espace et le temps</i>	373
<i>La saturation de l'offre</i>	375
<i>La saturation promotionnelle</i>	376
<i>Les écosystèmes captifs</i>	378
1.2. La force du nombre.....	378
<i>Le trop-plein et les prétendants</i>	378
<i>La bohème et ses révolutions</i>	380
<i>Le printemps des éditeurs</i>	381
<i>Les suites quantitatives du printemps</i>	382
<i>Les candidats au mouvement</i>	383
2. LA FORMATION DE L'INSTITUANT	383
2.1. Chronologie des faits.....	384
2.2. L'exploitation des trous structurels.....	384
2.3. La visée institutionnelle de l'indépendance.....	385
3. LA FRAGMENTATION PAR LE GENRE	387
3.1. Les barrières à l'entrée.....	388
3.2. Le potentiel symbolique.....	388
3.3. Indépendance et histoire culturelle.....	390
4. LES INFLUENCES EXTRA-INSTITUTIONNELLES	393
4.1. Saper les codes ou l'influence de l'édition sauvage.....	393
<i>Le commerce de la dissidence</i>	393
<i>La mise à distance ironique</i>	394
4.2. L'auteur au centre ou l'influence de l'édition parallèle.....	395
<i>La promotion des anonymes</i>	395
<i>Des auteurs aux commandes</i>	396
<i>Degrés d'implication de l'auteur</i>	399
<i>Cas du collectif Inculte et de Publie.net</i>	400
<i>De l'autoédition à l'antiédition</i>	403
4.3. Le goût du beau ou l'influence de l'édition hybride.....	404
<i>La forme matérielle du livre</i>	404
<i>La mise en scène du travail éditorial</i>	405

<i>La question numérique.....</i>	408
5. LES DIMENSIONS DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE	410
5.1. Le paradigme idéaliste de l'édition indépendante	412
<i>Valeurs</i>	412
<i>Acteurs.....</i>	413
<i>Le paradigme idéaliste chez André Schiffrin</i>	414
5.2. Le paradigme économiste de l'édition indépendante	417
<i>Valeurs</i>	417
<i>Acteurs.....</i>	419
5.3. Le paradigme professionnel de l'édition indépendante	419
<i>Valeurs</i>	419
<i>Acteurs.....</i>	420
5.4. Le paradigme esthétique-politique de l'édition indépendante	421
<i>Valeurs</i>	421
<i>Acteurs.....</i>	422
 CHAPITRE 9 — DYNAMIQUE DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE	423
1. RÉFLEXION SUR LA NOTION DE RÉCUPÉRATION :	
AUTOUR DE L'AFFAIRE PLATES-BANDES	423
1.1. Petits et grands récupérateurs	424
1.2. L'acteur « récupéré », victime et figure consacrée.....	426
<i>Une génération Association</i>	426
<i>Faire de nécessité vertu.....</i>	427
<i>Une réponse à l'institutionnalisation de L'Association</i>	428
2. RÉFLEXION SUR LA NOTION D'INSTITUTIONNALISATION :	
LA TRAJECTOIRE DE L'ASSOCIATION	429
2.1. Une avant-garde orientée.....	429
2.2. Le modèle Futuropolis.....	430
<i>Formation de Jean-Christophe Menu</i>	431
<i>Naissance d'un projet éditorial.....</i>	432
<i>Ni fanzineux ni industriel.....</i>	433
2.3. Une irrésistible ascension	435
<i>Transformations sur le plan de la fabrication</i>	435
<i>Intégration de la structure à un milieu.....</i>	436
2.4. Machine arrière.....	437
<i>Un rapport ironique au succès.....</i>	437
<i>Le succès devenu tabou</i>	438
3. LOGIQUE DE LA RÉCUPÉRATION	438
3.1. L'exemple de Casterman.....	439
3.2. Logique de la récupération	440

4. GRAMMAIRE DE LA RÉCUPÉRATION.....	442
4.1. Le style indépendant.....	442
4.2. Une question d'énonciation éditoriale.....	444
4.3. Grammaire de la récupération	449
<i>Niveau des structures économiques</i>	450
<i>Niveau des catalogues (sélection éditoriale)</i>	450
<i>Niveau de l'énonciation éditoriale</i>	451
<i>Niveau des conventions professionnelles</i>	453
<i>Niveau des principes</i>	453

CHAPITRE 10 — L'ÉDITION INDÉPENDANTE

COMME INSTITUTION 455

1. L'IMAGE DE MARQUE	456
1.1. Édition et marketing : des relations compliquées	456
1.2. Un cynisme inacceptable	458
1.3. Le point de vue des sciences du livre.....	459
1.4. Actes Sud ou la fabrique d'une image de marque.....	460
<i>L'image de marque comme image perçue</i>	461
<i>L'image de marque comme image construite</i>	463
<i>Le tabou de l'image de marque : paratexte et sensibilité</i>	464
<i>Application de l'image de marque à Actes Sud</i>	466
<i>Une culture d'entreprise</i>	467
<i>La théâtralisation du plaisir</i>	469
2. ASPECTS DE L'IMAGE DE MARQUE	471
2.1. Un méta-paratexte ?.....	471
2.2. Produit, marque, entreprise.....	472
2.3. L'énonciateur de l'image de marque	472
2.4. Image de marque et label indépendant.....	473
3. LA RÉCUPÉRATION DU LABEL INDÉPENDANT PAR L'ÉDITION INSTITUÉE	474
3.1. Une opération discursive	475
3.2. Types de récupération.....	476
<i>La déclaration directe et totale</i>	476
<i>L'indépendance par généralisation</i>	478
<i>L'indépendance par procuration</i>	480
<i>L'indépendance comme principe général</i>	482
3.3. Mise en perspective	484
4. L'AUTEUR INDÉPENDANT	485
4.1. La place de l'auteur dans l'imaginaire indépendant	486
4.2. Un renouveau de l'autoédition.....	486
4.3. Définir l'auteur indépendant.....	487

4.4. Une contre-institution.....	489
4.5. Une déclaration d'indépendance en simili	490
CONCLUSION.....	493
BIBLIOGRAPHIE.....	499
TABLE DES MATIÈRES.....	521

