

---

# Épilogue

Vol. 13 1998-2003

*Editor · Directeur*

BERTRUM H. MACDONALD

*Reviews Editors ·*

*Rédacteurs des comptes  
rendus*

MARY LU MACDONALD  
ANNE MACKINNON

*Production Editor · Rédacteur  
assistant à la publication*

RHONDA MILLER

*Editorial Assistants ·*

*Assistants du directeur*

ELIZABETH MILLAR  
DAVID LUINTRA

*Editorial Advisory Board ·*

*Comité de rédaction*

JENNIFER J. CONNOR  
PATRICIA L. FLEMING  
CAROLE GERSON  
ELIZABETH HANSON  
LOUIS-GEORGES HARVEY  
MARCEL LAJEUNESSE  
PETER F. McNALLY  
GEORGE L. PARKER  
CATHERINE S. ROSS

*Design · Conception  
graphique*

SHELDON DUMONT

McGILL UNIVERSITY LIBRARIES

JUN 21 2004

MACKENNAH SERIALS ACQUISITION

ISSN 0836-088X

144-92

private society, conversation and handwritten communication were more powerful. Shields employs strong language to describe their preference: they had “an aristocratic disregard for print” (p. 76); they had a “common love of conversational liberty” (p. 207); belles lettres “disavowed its handwritten character by aspiring to transparency before the beauties of sociable communication” (p. 242); one author chose scribal publication over “the anonymous public of print” (p. 254); John Campbell “resorted in 1704 to print” (p. 266); certain women authors avoided the “hurly-burly of print” (p. 319).

Dismissing print had a cost, though. How could anyone create a lasting reputation when evidence of that refinement was “evanescent?” Shields explores this tension throughout the book, and suggests that handwritten texts offered a resolution. Writing letters, accounts, and verses about sociable gatherings, and circulating them in manuscript, allowed elites to move beyond the fleeting orality of conversation into something that could attest to their gentility: “writing provided what the balls could not, the promise of enduring reputation” (p. 157). Shields’s work revises traditional interpretations of the power of print, and confirms that many authors chose to create oral and scribal texts, even when they had full access to the press.

The world that Shields uncovers and the texts that he reclaims depict a strata of elite colonials who devoted themselves to pleasurable conversation for the sake of being more cosmopolitan and more refined—they were wholly unconcerned with the pragmatism of this literature. He neither criticizes them for not being more useful, nor does he look to see if this refinement trickled down to the less elite around them. The thick descriptions and printing of many manuscript pieces are glorious, but some readers (and teachers) may

wonder what they are supposed to “do” with this literature. But, for the sheer pleasure of it, the reader should indulge.

Adrienne et Luc FONTAINAS. *Edmond Deman éditeur (1857-1918). Art et édition au tournant du siècle*. Bruxelles: Labor, coll. «Archives du futur», 1997, 356 p. ISBN 2804012484.

COMPTE RENDU PAR PASCAL DURAND  
Université de Liège

*«Beauté, mon beau souci» Propos sur une biographie de l'éditeur belge Edmond Deman.*

Depuis quelques années, on voit se multiplier biographies d'éditeurs et essais retraçant la trajectoire de grandes maisons. Gallimard, Julliard, Calmann-Lévy, Flammarion, Belfond, Denoël ont eu droit tour à tour à leur monographie, souvent livrée sous leur propre label. Il faut s'en réjouir, pour des raisons que je dirai, mais notons d'abord qu'on peut aussi bien y lire un symptôme, quelque chose comme le signe paradoxal du déclin dans lequel plonge, sinon toute une profession, du moins l'image d'elle-même que celle-ci avait su secréter au cours du XIXe siècle, singulièrement en France. Aujourd'hui, nous le savons bien, l'heure est aux concentrations éditoriales, au passage sous contrôle des vieilles maisons et des vénérables enseignes par de grands groupes nationaux, voire internationaux (ainsi, Grasset, Fayard, Calmann-Lévy, Stock, Harlequin, Dupuis, c'est, en tout ou pour partie, Hachette; Larousse, Julliard, Laffont, Mardaga, Bordas, Nathan ou encore France Loisirs, c'est le Groupe de la Cité; Desclée, Mame, Dargaud ou Le Lombard, c'est Média Participations, etc.). Dans ce contexte, tout pourrait bien, au fond, se passer comme si ces pieuses monographies et biographies n'étaient qu'une sorte d'inventaire avant liquidation, une façon

d'héroïser la fi  
où celle-ci tenc  
tures anonyme:  
précipitation a  
rotation rapide  
à un passé lége  
de choisir, d  
d'échafauder u  
le patrimoine c  
dit-on, que le c

D'un autre c  
il conviendrait  
d'une tardive  
seulement de ce  
pas tout armé c  
texte n'accède à  
reproduit, mais  
dans ce proces  
reproduction: c  
duction même  
et fait exister er  
dire doté par l  
dont la puiss  
dépendra de sc  
éditorial. Pour c  
de détailler ici  
deviner), nos ét  
littérature, à d  
matérielle qui le  
dans une sphèr  
l'écriture seraien  
par d'impures  
économiques. L  
nos anthologie  
courantes, au ris  
au travail des é  
portée sur eu  
contribué à fair  
certains cas mc  
faire—est à ce t  
intellectuelle: le  
sans compter q  
la mesure du ris

to "do" with  
pleasure of it,

Edmond Deman  
au tournant du  
siècle vers le futur),

une biographie

se multiplier  
retracant la  
de Gallimard,  
Laffont, Belfond,  
L'actuel tour à leur  
propre raison que  
on peut aussi  
chose comme  
lequel plonge,  
moins l'image  
à sécréter au  
ent en France.  
n, l'heure est  
passage sous  
es vénérables  
es nationaux,  
Laffont, Fayard,  
Dupuis, c'est,  
Laffont; Larousse,  
Laffont, Nathan ou  
Groupe de la  
Laffont ou Le  
ditions, etc.).  
bien, au fond,  
monographies  
d'une sorte  
à une façon

d'héroïser la fonction éditoriale au moment où celle-ci tend à se dissoudre dans des structures anonymes, sous l'impulsion desquelles la précipitation au rendement, au succès et à la rotation rapides semble bien près de renvoyer à un passé légendaire la patience de découvrir, de choisir, d'accompagner une œuvre, d'échafauder un fonds et, à terme, d'alimenter le patrimoine des classiques. C'est à l'agonie, dit-on, que le cygne pousse son chant.

D'un autre côté, plus réjouissant pour l'esprit, il conviendrait de porter ces ouvrages à l'actif d'une tardive prise de conscience non seulement de cette évidence que le livre ne surgit pas tout armé de la cuisse de l'Auteur et qu'un texte n'accède à l'existence que publié, diffusé, reproduit, mais aussi que l'éditeur n'est pas, dans ce processus, un simple exécutant à la reproduction: qu'il prend part active à la production même de l'œuvre qu'il met en forme et fait exister en tant qu'objet «griffé», c'est-à-dire doté par lui d'une marque symbolique dont la puissance d'emprise et d'impact dépendra de son propre statut dans l'espace éditorial. Pour des raisons qu'il serait trop long de détailler ici (mais qu'on peut aisément deviner), nos études tendent à essentialiser la littérature, à décoller les textes de la base matérielle qui les fondent, à cloîtrer les auteurs dans une sphère aseptisée où l'imaginaire et l'écriture seraient garantis de toute contagion par d'impures déterminations techniques et économiques. La pureté est ainsi obtenue, dans nos anthologies et nos histoires littéraires courantes, au risque de l'asphyxie.<sup>1</sup> Faire droit au travail des éditeurs, les sortir de l'ombre portée sur eux par les auteurs qu'ils ont contribué à faire connaître—sinon même, en certains cas moins rares qu'on ne le croit, à faire—est à ce titre une entreprise de salubrité intellectuelle: le savoir y gagne avec la lucidité, sans compter que l'opération aide à prendre la mesure du risque que fait peser sur l'activité

littéraire la montée en puissance des «méga-pôles» qui nous gouvernent.

À cette méconnaissance de la fonction éditoriale, chose la mieux partagée du monde, vient s'ajouter, en Belgique francophone, l'obscurité dans laquelle travaillent nos éditeurs. Interroger à ce sujet nos étudiants en lettres ne laisse pas d'être significatif. Combien, qui connaissent Gallimard, le Seuil, Grasset, Minuit, Laffont, Actes Sud, sont-ils capables de citer et de différencier Les Éperonniers, Talus d'Approche, Le Cri ou Luce Wilquin? Combien, ayant entendu évoquer Hachette, Lemerre, Vanier ou Charpentier, ont-ils rencontré dans leurs études les noms de Lacroix & Verboeckhoven ou Kistemaeckers?<sup>2</sup> Effet-Goncourt (et autres) oblige, relayé par la machine médiatique française et par la faible part réservée à l'étude des lettres belges dans nos cursus. Mais c'est aussi que là où l'édition française existe comme conscience culturelle supérieure aux individus qui l'exercent, il n'y a, ici, que des éditeurs dispersés, sans représentation collective (hormis socio-professionnelle), fort peu visibles dans les médias et encore moins inscrits dans une histoire (il n'y a pas encore, à ce jour, sauf par fragments dans quelques poussiéreux volumes d'érudition, d'histoire de l'édition en Belgique).

La monographie réservée par Adrienne et Luc Fontainas à l'éditeur bruxellois Edmond Deman (1857-1918), qui vient rejoindre dans la même collection celle que Colette Baudet avait consacrée à Kistemaeckers,<sup>3</sup> marque un progrès en direction de cette histoire restant à écrire.<sup>4</sup>

L'importance de l'ouvrage tient d'abord à son sujet. Éditeur des *Poésies* de Mallarmé (1899), Edmond Deman avait tout jusqu'ici de l'inconnu célèbre. On devinait qu'il avait joué un rôle actif sur la scène du symbolisme en Belgique, on savait que sa réputation d'esthète et d'artisan (mais aussi de type

honnête) avait gagné Paris. Au-delà, peu de choses, rien de bien précis en tout cas, et rares sont les lecteurs ayant eu l'occasion de tenir entre leurs mains un des beaux objets confectionnés parcimonieusement par le libraire-éditeur de la rue de la Montagne. Le voile est à présent levé. En 356 pages fort bien illustrées (portraits, plans, couvertures, pages de titre), Adrienne et Luc Fontainas mettent en lumière, avec une grande rigueur documentaire, la trajectoire du libraire puis celle de l'éditeur, détaillant titre par titre—et ce n'est jamais lassant—«la vie des éditions», les rapports entretenus avec les auteurs (négociations, attermolements, patiences, impatiences) et la responsabilité créatrice chaque fois engagée dans le choix des œuvres et la mise en forme du livre par un homme qui ne sépara jamais la volupté du beau papier, le charme d'une typographie soignée, la séduction de l'illustration et le plaisir du texte.

Ami de Verhaeren, qu'il rencontre dès 1876 à l'université de Louvain, ami d'Albert Giraud, d'Iwan Gilkin mais aussi de Rassenfosse et van Rysselberghe, Edmond Deman—comme Léon Curmer soixante ans plus tôt en France—incarne en effet, par excellence, la figure de l'éditeur artiste, aussi attentif à la qualité littéraire des textes qu'il publie qu'à leur facture typographique et à leur illustration. C'est qu'il y a, en lui, du poète raté ou du poète rentré («Que n'ai-je la voix du poète!» s'exclame-t-il après avoir publié des vers de mirilton dans *La Semaine des étudiants de Louvain*, p. 15), autant dans le soin qu'il apporte à l'esthétique de ses ouvrages que dans son évident mépris à l'égard des servitudes commerciales du métier («L'édition, confie-t-il, c'est ma danseuse», p. 91). Libraire bibliophile, Deman éditera de 1888 à 1912 des livres pour bibliophiles: rares, richement ornements, coûteux, impeccables. En petit nombre: le catalogue complet ne compte que 54 titres et quelques albums de

planches (Redon, Meunier, Donnay). Mais ce catalogue aligne les signatures de Verhaeren (un tiers de toute la production griffée Deman), Gilkin, Maeterlinck, Lemonnier, Crommelynck et celles de Mallarmé, Gustave Kahn, René Ghil, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly ou encore Léon Bloy. Ses illustrateurs: Rops, van Rysselberghe, George Minne, Khnopff, Auguste Donnay, Léon Spilliaert. On a vu des palmarès moins prestigieux.

Deman, toutefois, ce n'est pas seulement un catalogue: c'est un sens du métier et de la dignité culturelle de l'éditeur, dont témoigne le fait que, dans son édition des *Soirs* de Verhaeren, qui fit tant pour sa réputation auprès de Mallarmé, il fait figurer sa marque, non pas au bas de la page de couverture, comme d'ordinaire, mais au centre de celle-ci, affichant de la sorte la conscience qu'il a d'être un partenaire du poète, celui qui transfigure le manuscrit (chose achevée, singulière, fermée) en un livre (chose ouverte, mobile, apte à circuler sur le marché des valeurs littéraires). Toute la brève carrière de l'éditeur—c'est ici l'autre mérite d'Adrienne et Luc Fontainas de le mettre nettement en exergue—sera celle d'un cocréateur, engagé dans la cause du symbolisme et pratiquant le travail en équipe avec «ses» poètes, «ses» illustrateurs et son imprimeur (p. 158-160). Du coup, en explorant les archives et la correspondance de l'éditeur, c'est bien en effet à la description d'un micro-milieu culturel («art et édition au tournant du siècle») que se sont livrés Adrienne et Luc Fontainas, et l'on y apprendra autant sur Deman lui-même que sur ceux qui gravitèrent autour de lui, poètes et illustrateurs reconnus (de Gilkin à Ghil, de Rops à Redon) ou écrivains tombés dans l'oubli (Fernand Roussel, Albert Saint-Paul, Thomas Braun). Intense et vaste, la coopération Deman/Verhaeren méritait ainsi les longs développements qui lui sont réservés: le poète maison fut aussi

un chasseur de auquel on doit tact avec l'éditeur sera par Léon poète tiennent réservées aux t par Deman (*Les Pages* en 1891 et en 1899), un constitue assu gloire de l'éditeur toutes les pièces du *Mendiant* ing la patience et à mage qui leur

Il ne faut ce monographie, umentée soit-el À ce travail d'é troisième dimer propos et leurs de fortes perso Adrienne et Luc une conception héroïque de la d se déplacerait réservée aux se d'activité de l'é tout l'éclat d' compréhension gagné en profo Dourepoint (p du futur Parnas fermement dan la seconde moit d'autre part, da pratiques d'édit permettrait, en que la passion mance typogra «fabricant d'éc relevait pas d'un osmose due à

ay). Mais ce  
erhaeren (un  
ée Deman),  
ommelynck  
Zahn, René  
bey d'Aure-  
llustrateurs:  
ge Minne,  
pilliaert. On  
aux.  
s seulement  
etier et de la  
nt témoigne  
es *Soirs* de  
ation auprès  
que, non pas  
re, comme  
ci, affichant  
a d'être un  
ansfigure le  
ère, fermée)  
bible, apte à  
littéraires).  
r—c'est ici  
Fontainas de  
ra celle d'un  
cause du  
il en équipe  
eurs et son  
coup, en  
ondance de  
ription d'un  
édition au  
és Adrienne  
ndra autant  
r ceux qui  
illustreurs  
ps à Redon)  
di (Fernand  
nas Braun).  
Deman/Ver-  
loppements  
son fut aussi

un chasseur de talents, un pourvoyeur de textes, auquel on doit d'avoir mis Mallarmé en contact avec l'éditeur bruxellois (comme Bloy le sera par Léon Wagemans). Les spécialistes du poète tiennent du reste, avec les sections réservées aux trois ouvrages du «Maître» édités par Deman (*Les Poèmes d'Edgar Poe* en 1888, *Pages* en 1891 et l'édition posthume des *Poésies* en 1899), un dossier très détaillé de ce qui constitue assurément le plus visible titre de gloire de l'éditeur. Quant à ceux de Bloy, ayant toutes les pièces en main de la mise en chantier du *Mendiant ingrat* (1898), ils auront à rendre à la patience et à la générosité de Deman l'hommage qui leur est dû.

Il ne faut cependant pas demander à cette monographie, si remarquable et bien documentée soit-elle, plus qu'elle ne saurait donner. À ce travail d'érudit et d'historien fait défaut la troisième dimension du social. En centrant leur propos et leurs recherches sur une collection de fortes personnalités (l'éditeur et ses artistes), Adrienne et Luc Fontainas entérinent à leur tour une conception individualiste et quelque peu héroïque de la démarche éditoriale, vers laquelle se déplacerait la vénération ordinairement réservée aux seuls auteurs. La courte période d'activité de l'éditeur prend sans doute, ainsi, tout l'éclat d'une étoile filante. Mais la compréhension du phénomène Deman aurait gagné en profondeur si celui en qui Georges Doutrepoint (p. 17) voyait «le futur Lemerre du futur Parnasse belge» avait été resitué plus fermement dans le contexte éditorial belge de la seconde moitié du XIXe siècle et ré-installé, d'autre part, dans la tradition plus longue des pratiques d'édition dans nos provinces. Ce qui permettrait, entre autres, de faire apparaître que la passion du beau livre et de la performance typographique, telle qu'elle a animé ce «fabricant d'écrins» (Huysmans, p. 153), ne relevait pas d'un goût inné ni simplement d'une osmose due à la fréquentation amicale des

poètes, mais pourrait bien être interprétée, paradoxalement, comme une conversion vers le haut, en éthos bibliophilique, de l'habitus techniciste que les contrefacteurs bruxellois ont transmis, après 1853, aux imprimeurs spécialisés dans l'édition religieuse (Casterman notamment). Sous cet angle, «l'activité d'Edmond Deman» laisserait voir ses limites et d'autres effets que «[le développement et l'imposition] en Belgique [du goût du Livre]» (Henri Liebrecht, p. 1). Car imposer le primat du «Livre» aux dépens des livres, satisfaire la passion des bibliophiles—«gens qui ne lisent point», comme le disait Mallarmé—cela revenait aussi bien à privilégier de somptueux feux de paille aux dépens d'une véritable et durable politique de l'édition littéraire. C'est d'un Charpentier ou d'un Hachette plus que d'un Curmer ou un Ladvoat que les écrivains et les éditeurs de Belgique avaient besoin, au tournant du siècle, pour émerger collectivement.<sup>5</sup>

Une dernière remarque, qui est plutôt une suggestion. Pour expliquer l'aura éditoriale d'Edmond Deman, telle qu'elle a rayonné jusqu'à Paris, il faudrait tenir compte non seulement de la force d'attraction exercée par lui (et du rôle de passeur assumé efficacement par Verhaeren), mais aussi de la force d'expulsion exercée, à la fin du XIXe siècle, par l'édition parisienne. Comme Lacroix & Verboeckhoven avaient récupéré les exilés du second Empire et Kistemaeckers les Communards, Deman récupère, avec Bloy ou Mallarmé, les exclus ou les déçus d'un système éditorial en crise: surchauffe et surproduction (en 1891-1892, on parle de «krach»), surpopulation des auteurs en particulier dans le genre poétique, conditions scandaleuses imposées (et souvent consenties par eux) à ceux qui ne relèvent pas de la littérature de grande consommation. Lemerre ou Vanier, avec leurs pratiques mercenaires et leurs contrats à

compte d'auteur ont été, parmi d'autres tenants de ce qu'on appelle pudiquement à l'époque la «librairie spéciale», de puissants repoussoirs en direction d'un Nord apparemment moins mercantile et certainement plus soucieux de la belle ouvrage. L'une des preuves en est qu'à partir du moment où l'édition parisienne se désengorge, au début du XXe siècle, les flux en direction de la Belgique se tarissent. Le tropisme franco-parisien reprend vigueur et rétablit durablement le sens habituel des migrations littéraires. En définitive, la réussite de Deman, parce qu'elle est ponctuelle, est aussi son échec. Sans doute est-ce, plus largement, l'échec du champ éditorial belge qui non seulement n'a pas su faire émerger d'autres Deman, mais dégager les conditions d'une véritable autonomie à l'égard du puissant champ voisin. Mais à Deman lui-même, ne serait-ce que pour avoir supporté à la fois l'ingrate mendicité de Léon Bloy et les «chinoiseries» typographiques de Mallarmé, il sera beaucoup pardonné.

1. Certes, devant cette esthétisation, tous les secteurs de production ne sont pas égaux: la littérature de grande consommation ne sollicite guère les mêmes pudeurs. De Jules Verne/Hetzel à Henri Vernes/Marabout, en passant par Alain Souvestre/Arthème Fayard, le texte y est d'évidence affaire de coopération: le produit, non tant de nègres et de rewriters, que d'éditeurs ou de directeurs de collection ayant à la fois le sens du coup et celui de la série. On pourrait, d'ailleurs, établir une échelle de la dignité littéraire en fonction de la force d'adhérence d'une œuvre à son support éditorial et, réciproquement, de la prégnance du nom de l'auteur sur le texte, qui irait du roman Harlequin au roman Modiano (encore que, ce faisant, on observerait, chose intéressante, que cette échelle est à vrai dire circulaire: le roman Harlequin y jouxterait le roman Minuit ou le roman P.O.L.).

2. A contrario, les maisons qu'ils sauront le plus souvent nommer relèvent du secteur de grande production, où l'effet-auteur s'efface derrière l'effet-

éditeur: Marabout, Casterman, Le Lombard ou Dupuis.

3. Colette Baudet, *Grandeurs et misères d'un éditeur belge: Henry Kistemaekers (1851-1934)*, Bruxelles: Labor, «Archives du futur», 1986. Voir *Présence francophone* no. 34 (1989): 153-154.

4. Adrienne et Luc Fontainas, *Edmond Deman éditeur (1857-1918). Art et édition au tournant du siècle*, Bruxelles: Labor, coll. «Archives du futur», 1997, 356 p.

5. Sur ces différents points, voir Pascal Durand et Yves Winkin, *Marché éditorial et démarches d'écrivains. Un état des lieux et des forces de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique*, Bruxelles: Direction générale de la Culture et de la Communication, 1996. Voir *Présence francophone* no. 52 (1998): 174-176.

## RECENT PUBLICATIONS RÉCENTES (

COMPILED BY FREDERICK AND ANNE MARSH

### Archival Hist

Hébert, Yves. *History of Canadian Book Publishing, 1902-1903*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. [Hebrew Branch, Ottawa]

Lanning, Robert. *History of Canadian Book Publishing, 1902-1903*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. [Federation of Publishers]

Moore, Christa. *Charter of Rights and Freedoms, 1982*. Toronto: University of Toronto Press, 1998, no. 1.

Pearson, Lorne. *History of Canadian Book Publishing, 1902-1903*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

### Books and Pri

Acheson, Keith. *No Bite: The History of Canadian Book Publishing, 1902-1903*. Toronto: University of Toronto Press, 1998, 467-481.

Alston, Sandra. *Toronto in Print: A History of Canadian Book Publishing, 1902-1903*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

Association pour le développement des techniques de communication. *Thèmes québécois du colloque de Rivière-du-Loup, 27-28 mai 1998*. Rivière-du-Loup: ASTED, 1998.

Affleck, George. *History of Canadian Book Publishing, 1902-1903*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.