

Éthos reproducteur et habitus techniciste Naissance du «modèle» éditorial belge francophone

PASCAL DURAND

À la mémoire de Jean-Jacques Schellens,
directeur littéraire des Éditions Marabout

Novembre 1999. Coup de tonnerre dans le ciel ordinairement serein de l'édition belge: après plusieurs semaines de négociations en sens divers, la vénérable maison Casterman, installée depuis deux siècles à Tournai, venait de céder son secteur Édition au groupe français Flammarion. Peu d'échos en retentirent pourtant dans les médias, sinon – et la chose est déjà, en soi, significative – dans les pages économiques des journaux. Le ministre en charge des Arts et des Lettres ne pouvait cependant pas ne pas réagir. Dans les colonnes du plus grand quotidien national, Pierre Hazette en «appel[a] au réalisme et au pragmatisme» et à «prendre en compte les lois qui régissent l'économie aujourd'hui». Après tout, continuait-il en bon libéral européen, «nous avons effacé les barrières économiques. [...] Nous avons commencé par vendre la Générale [de Banque]. C'était quand même plus important que Casterman, dont la santé financière a, au départ, déterminé la cession». Interrogé d'autre part sur le «risque de voir déménager un foyer de création belge», le ministre répondait: «Je ne suis pas certain que la créativité de nos auteurs soit liée à la nationalité des actionnaires de Casterman. Je suis convaincu que comme certains de nos hommes de lettres et de nos artistes qui réussissent à Paris, nos dessinateurs et nos scénaristes trouveront à se faire publier dans la capitale française»¹.

Propos frappés au coin d'un solide bon sens, bien belgo-belge dira-t-on, et tout imprégnés par l'économisme ambiant. Mais que le ministre en charge des Arts et des Lettres, en dépit des forces rituelles qui pèsent sur sa fonction, n'ait pas eu un mot pour saluer l'apport intellectuel de Casterman en dit long. Non tant, de prime abord, sur le peu d'intérêt accordé au sort d'un éditeur spécialisé dans la bande dessinée et le livre pour la jeunesse, mais plutôt, en seconde analyse, sur la représentation dominante du livre en Belgique, perçu – y compris par les plus hauts responsables de la Culture –

1. Pierre Hazette, propos recueillis par M. Hardy dans *Le Soir*, 19 novembre 1999, p. 2. La page 2 du *Soir*, le journal national de référence, est traditionnellement réservée à la rubrique «Débats». En tant que directeur du Centre d'études du livre contemporain de l'Université de Liège, j'ai cru devoir réagir à la réaction du ministre par une carte blanche dans les mêmes colonnes, sous le titre «Casterman absorbé par Flammarion: rien à signaler?» (*Le Soir*, 30 novembre 1999, p. 2).

comme un bien économique parmi d'autres et, plus largement, sur la faible considération sociale et politique dont est crédité le monde éditorial en Belgique francophone.

Cette médiocre reconnaissance reflète assez fidèlement le manque d'esprit de corps des professionnels du monde éditorial lui-même, qui se trouve comme payé de retour par une étonnante indifférence des médias et des gens de culture, plus encore portés qu'ailleurs à dénier le rôle déterminant joué par la fonction éditoriale dans la production et la promotion d'une littérature vivante. En France, «nation littéraire²», la littérature existe comme patrimoine culturel national, forte de tout un appareil puissamment institutionnalisé et de relais médiatiques et scolaires efficaces. L'édition, de même, y existe comme volonté et comme représentation collectives, sensibles jusque dans la propension des grands éditeurs à commander des monographies historiques sur leur maison, à déposer leurs archives à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMÉC), à publier leurs mémoires ou à livrer, à leur propre enseigne, leurs «carnets d'éditeur». Situation bien différente en Belgique: dans ce pays qui ne va pas de soi, la littérature et l'édition ne vont pas de soi elles non plus³.

Y a-t-il toutefois un modèle éditorial propre à la Belgique francophone? Plutôt un ensemble de traits, qui la distinguent, sans l'en séparer, du modèle puissant construit par le système éditorial français. Trois traits, parmi d'autres moins saillants, doivent être d'emblée soulignés, qui pour une part contribuent à expliquer, sans l'excuser, l'indifférence résignée du ministre ayant tutelle sur ce secteur:

- *Absence de centralisation.* Tous niveaux et registres de production confondus, les éditeurs belges sont dispersés en province, à Verviers, Namur, Tournai, Liège, dans le Hainaut autant qu'à Bruxelles. On peut y voir l'expression d'une culture peu centralisée, sans doute, mais aussi bien la pesanteur d'une histoire, qui maintient l'espace éditorial dans la dépendance symbolique, inscrite dans un territoire, d'une géographie de l'imprimerie, traditionnellement provinciale.
- *Prédominance des genres ou des secteurs culturellement dominés.* En dehors du secteur scolaire, les seules maisons durables, puissantes, à rayonnement international, ayant su promouvoir des écoles ou des esthétiques conquérantes et s'assurer un fort capital de fidélité auprès des lecteurs, sont celles qui, de Casterman à Marabout, se sont spécialisées dans la grande production industrielle, qu'il s'agisse de la bande dessinée, du roman pour la jeunesse et du roman populaire, de l'ouvrage pratique ou de vulgarisation scientifique – genres mineurs ou instrumentalisables, réclamant plutôt qu'une puissance de «griffe» un savoir-faire graphique et une efficacité industrielle, en même temps que des stratégies de communication, capables d'accélérer la diffusion et d'entretenir une connivence affective avec le grand public.

2. Je reprends ici l'expression titulaire de Priscilla Parkhurst Ferguson, *La France, nation littéraire*, coll. «Média», Bruxelles, Labor, 1991.

3. On notera au passage qu'on ne voit guère d'hommes politiques, en Belgique, qui se piquent d'écrire ou qui se montrent soucieux de s'afficher en présence d'auteurs, d'intellectuels ou de se faire photographier, chez eux ou à leur bureau, ayant des livres en main ou à leur portée. En France, cas presque unique, si l'on en croit Priscilla P. Ferguson, le livre est un brevet d'excellence, chaque homme politique, sauf à passer pour un froid technicien de la chose publique, se doit d'être un auteur (de mémoires, de romans, d'ouvrages historiques, d'essais à forte image lettrée, etc.) de Giscard à Alain Juppé, de Jack Lang à Claude Allègre, de Mitterrand à François Léotard).

- *Sous-représentation des genres ou des secteurs culturellement dominants.* Le secteur de l'édition littéraire (au sens restreint) constitue par contre, pour la majorité des lecteurs, une sorte de *terra incognita*. Pas d'éditeur commercial en Belgique, façon Julliard ou Grasset, susceptibles de lancer des auteurs-vedettes: on peut s'en réjouir, et porter ce trait au compte d'un système culturel moins soumis qu'ailleurs aux troubles délices du marché et aux vertiges du succès à court terme. Mais pas non plus d'éditeurs à forte visibilité intellectuelle ou lettrée: la plupart travaillent dans l'ombre, sans grand charisme – mais non sans mérite –, connus dans de petits cercles confidentiels, ceux des auteurs qu'ils publient sans parvenir à se les attacher durablement⁴. Très peu de ces maisons, notons-le, portent le nom de leur fondateur et la plupart s'éteignent avec lui⁵. Aucune qui repose sur une revue-maison – sauf, aux deux pôles du champ, dans le secteur de la bande dessinée, avec ses magazines, ou dans celui de la micro-édition d'avant-garde, surréaliste ou post-surréaliste. Privée comme ses pareilles d'un vivier et d'un laboratoire d'auteurs, aucune n'est véritablement associée à une esthétique définie.

Si l'on devait, partant de là, dresser la carte du paysage éditorial actuel en Communauté française de Belgique, ce serait celle d'un système opposant d'un côté, très visible, les grandes maisons spécialisées dans la production de masse (pour l'essentiel, la bande dessinée) et, de l'autre, plus obscur, les petits éditeurs post-avant-gardistes ou régionalistes, associés à des micro-communautés de célébration réciproque. Entre les deux, un vide, un blanc – celui de l'espace pourtant habité par de nombreux éditeurs, mais confondus aux yeux du grand public dans un anonymat général.

De semblables observations peuvent être faites s'agissant des auteurs. Les plus identifiés comme belges sont ceux dont la carrière s'est développée dans les genres paralittéraires, bande dessinée (de Hergé à Franquin ou Schuitten), roman policier (Simenon, Steeman), récit fantastique (Jean Ray, Thomas Owen) ou encore roman d'aventures pour la jeunesse (Henri Vernes). Pour le reste, soit l'écrivain est pleinement absorbé par le champ littéraire français (absorption à laquelle bien des auteurs se prêtent en gommant méthodiquement, dans leurs thématiques comme dans leurs décors, tout indice de leur identité nationale), soit l'écrivain est porté à surmarquer de façon carnavalesque sa propre appartenance, de Paul Colinet à Jean-Pierre Verheggen: deux

4. La faible visibilité des acteurs de ce secteur est le fait, en partie, des médias locaux, qui en relaient assez peu ou mal les problèmes et les enjeux, sauf à l'occasion des foires annuelles et autres «Fureur de lire» (à l'imitation de la France). Les journaux traitent les questions relatives au monde de l'édition dans les pages économiques, réservant la critique littéraire aux pages culturelles, certes, mais en faisant la part la plus belle aux productions éditoriales d'origine française. Rien n'existe de comparable à la dernière page du *Monde des livres*, à l'exception, toute relative, de la rubrique «La Passion d'éditer» ménagée dans *Le Carnet et les instants*, revue officielle du ministère de la Culture, non disponible en kiosque. Aucune émission, en télévision ni en radio, ne détient une aura équivalente à celle de «Bouillon de culture». Les rares émissions faisant place au livre sont sévères, austères, réservées à quelques *happy few* à des heures ou sur des chaînes et antennes de faible écoute.
5. Le seul à s'être fait récemment un nom et à s'être assuré une présence dans les médias est l'éditeur Luc Pire, par ailleurs organisateur pendant quelques années de la Foire internationale du livre de Bruxelles, mais spécialisé dans ce qu'on pourrait appeler le «non-livre», en l'occurrence dans l'ouvrage politico-journalistique portant sur des faits d'actualité allant de l'affaire Dutroux au récent mariage princier.

attitudes, socialement déterminées, qu'on retrouve dans le rapport à la langue, oscillant entre hyper-correctisme et purisme chez les uns et déconstruction parodique chez les autres. La Belgique, pays de Grevisse et de Scutenaire, de Joseph Hanse et d'André Blavier, est terre de grammairiens et de fous du langage, hyper-régularité et irrégularité étant les deux manifestations en miroir d'une même insécurité linguistique et culturelle, propre aux aires périphériques. Enfin, quand ils n'ont pas fait le choix du récit régionaliste, de l'avant-garde ou de la littérature de grande consommation, la plupart des auteurs sont ou bien publiés à Paris, ou bien connaissent une trajectoire éditoriale itinérante, passant d'un éditeur à un autre, au gré des contacts interpersonnels et des fidélités plus ou moins éphémères – aux dépens de leur propre identité esthétique et de celle de leurs éditeurs successifs⁶.

Manque de visibilité, prédominance des genres culturellement dominés, faible capacité de rayonnement des genres dominants: on peut sans doute expliquer en partie cette situation, à tout le moins paradoxale, par la force d'attraction exercée par le système éditorial parisien, qui porterait les éditeurs du champ périphérique à choisir d'investir massivement les créneaux laissés vacants ou peu exploités par l'édition française – attraction aggravée par le fait, unique au monde à ma connaissance, que les programmes de l'enseignement ne prévoient pas, en Belgique, ni dans le secondaire ni dans le supérieur, ni même dans la formation des professeurs de lettres, l'obligation d'enseigner la littérature nationale. Les auteurs ayant fait l'option des genres dominants se tournent vers les éditeurs parisiens et leur pouvoir de griffe, cependant que les éditeurs littéraires ne récupèrent, sauf exceptions et créneaux régionalistes, que les laissés-pour-compte du système français ou ne parviennent qu'à accompagner des auteurs épisodiques qui, après leurs premiers pas, monteront à Paris.

Cette explication n'est pas pleinement satisfaisante, cependant. Si l'attraction est réelle, elle ne suffit pas à rendre compte du fait que les seules maisons fortement présentes et reconnues privilégient les genres réclamant avant tout un savoir-faire graphique et un rendement industriel. Après tout, en Arles ou à Cognac, des éditeurs ont su faire la preuve qu'il est possible, en province, de résister au tropisme parisien et de pratiquer une édition lettrée, en mesure de capter durablement des auteurs de renom et de se créer un lectorat fidèle.

En réalité, l'hétéronomie de l'espace éditorial belge, qui constitue sa propriété structurale majeure, est aussi le résultat d'une histoire spécifique, et en l'espèce d'une histoire discontinue, faite de fortes poussées suivies de déclin abrupts. Pièces et schémas explicatifs à l'appui, nous l'avons montré, Yves Winkin et moi-même, dans plusieurs articles parus récemment⁷: il est frappant de constater l'impossibilité, pour l'édition en

6. Voir, sur ce point, la seconde partie de l'ouvrage qu'Yves Winkin et moi-même avons consacré au *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, p. 47-123.

7. Pascal Durand et Yves Winkin, «De Plantin à Deman. Pour une histoire des pratiques d'édition en Belgique», *Textyles*, n° 15, 1999, p. 46-48; «Des éditeurs sans édition? Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 130, déc. 1999, p. 48-65; «L'infrastructure éditoriale», dans *Littératures françaises de Belgique*, éd. C. Berg et P. Halen, Bruxelles, Le Cri, 2000.

Belgique, de lui désigner dans l'histoire un moment de naissance à partir duquel elle se serait continûment déployée. C'est, à différents moments, de naissances à répétition qu'il s'agit plutôt et donc, aussi bien, d'extinctions successives. De là, pour une autre part, qu'aucune culture éditoriale, au sens le plus littéraire de l'expression, ne se soit développée dans nos régions: quand l'histoire se répète, toujours recommencée, il n'y a pas d'histoire – et sans profondeur historique pas de mémoire, ni de culture puissamment éprouvée, vécue comme une seconde nature.

Plantin au XVI^e siècle édifie certes, à force d'énergie, d'ambition intellectuelle et d'opportunisme politico-religieux, une maison de rayonnement international, mais fait figure d'isolé, mal relayé de surcroît par ses héritiers: l'or symbolique, par une alchimie inversée, retournera vite au plomb typographique. Première fin de l'histoire, premier somptueux avortement. Nos imprimeurs au XVIII^e siècle inondent l'Europe d'ouvrages contrefaits, suscitant à la fois la vindicte des auteurs et des éditeurs, mais aussi l'admiration des premiers industriels du livre: ils s'effondreront sous le coup de la Convention franco-belge de 1852. Deuxième fin, deuxième avortement. Au XIX^e siècle, l'Église catholique sauve la mise de nos imprimeurs: Casterman (devise-maison: «Pro Deo et Patria») fera tourner ses presses, à Tournai, au profit des missels et des ouvrages de dévotion, en attendant que sa haute compétence technique se convertisse du côté de Tintin et des annuaires téléphoniques: les convoyeurs de la haute littérature attendront. Fin XIX^e siècle, Lacroix & Verboeckhoven, puis Kistemaeckers et Deman parviennent à esquisser, encore que de façon tremblée, les contours d'une édition spécifiquement littéraire grâce à la conjonction singulière d'une situation politique extérieure (le second Empire, puis la Commune, qui contraignent à l'exil nombre d'écrivains français), d'une situation économique externe elle aussi (le «krach de la librairie» et la montée de l'édition à compte d'auteur en France, qui en portent bien d'autres à prospecter au delà des frontières) et d'une situation littéraire, intérieure celle-ci (la collective détermination des auteurs fédérés autour de *La Jeune Belgique* ou de *La Wallonie* à faire exister une littérature nationale). Leur initiative durera ce que durera cette conjonction. Tous font très vite faillite quand ils ne s'écroulent pas, tel Kistemaeckers, sous le poids de la censure. Quatrième naissance, quatrième fin de l'histoire.

Il faudra attendre Marabout et une autre conjonction de facteurs favorables – la rencontre d'un imprimeur (André Gérard) et d'un éditeur de revues scoutées (Jean-Jacques Schellens), l'après-guerre et son interrègne juridique et économique, la montée de la classe d'âge des adolescents, le boom démographique des années soixante – pour qu'une maison, en Belgique, brille un laps de temps (encore que dans un secteur littéraire peu légitime et marginal) dans l'ensemble de ce qu'on n'appelait pas encore la Francophonie.

À travers cette discontinuité se dessine toutefois un faisceau d'aptitudes et d'attitudes, tant à l'égard de la chose imprimée que du système littéraire et éditorial parisien, qui éclaire autrement les liens de dépendance créés avec ce système et la montée en puissance, en Belgique, des genres éditoriaux culturellement dominés. Le moment le plus déterminant est ici celui de l'âge d'or de la contrefaçon belge, entre 1830 et 1850, avec les effets d'inhibition, mais aussi d'infléchissement générique et dispositionnel, qu'il va exercer sur tout le système éditorial belge, par contrecoups successifs.

I

Au registre des effets inhibants, tout indique que la contrefaçon a joué un rôle décisif dans le *rayonnement international des modèles littéraires français* et à l'institution de la France en «nation littéraire». Elle a confirmé et conforté la puissance d'attraction de la culture parisienne. On connaît le mot de Stendhal à Sainte-Beuve: «Rome et moi, nous ne connaissons la littérature française que par l'édition belge⁸.» Et en 1844, Eugène Robin écrivait dans un article de *La Revue des deux mondes*: «Par le fait de la contrefaçon, la Belgique est le prolongement intellectuel de la France, la tête de pont de sa littérature en Europe⁹.» Henri Liebrecht a relevé, d'autre part, que «le choix des contrefacteurs belges se [portant] sur les livres qui remportaient le plus de succès, [...] la contrefaçon était en même temps la preuve de ce succès». Et il poursuit: «N'a-t-on pas vu plus tard certains auteurs français, comme Arsène Houssaye, protester contre le fait que leurs œuvres n'étaient pas contrefaites et voir dans cette indifférence des contrefacteurs une façon d'injure à l'égard de leurs écrits¹⁰?»

Du coup, la contrefaçon enfonce l'industrie du livre belge dans des routines de reproduction et, par là, bloque le développement littéraire local. La Société des gens de lettres belges déclare ainsi, à son sujet, qu'elle constitue «un danger réel pour nos mœurs, en même temps que le nœud gordien de notre littérature», constat rejoint par tel publiciste affirmant que «la contrefaçon ne nuit qu'à la Belgique dont elle arrête le développement intellectuel¹¹. Henri Liebrecht l'a noté: «La contrefaçon a été une des grandes causes de la stagnation de notre littérature nationale jusqu'en 1880¹².» Ce n'est que dans le dernier tiers du XIX^e siècle qu'on voit en effet émerger, dans une simultanéité significative, une conscience littéraire nationale volontariste et quelques éditeurs modernes en prise sur un premier réseau de revues littéraires de pointe (telles que *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne* ou encore *La Wallonie*)¹³.

8. Cité par Henri Liebrecht, *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, tome 6, Bruxelles, Le Musée du livre, 1934, p. 14.

9. Cité par H. Liebrecht, *ibid.*, p. 26.

10. H. Liebrecht, *ibid.*, p. 19. Et, plus loin: «Arsène Houssaye harcel[ait] les éditeurs belges pour être contrefaits, ayant été dédaignés jusque-là. [...] Quant à Alexandre Dumas, il prenait les devants et tandis que ses *Mémoires* paraissaient en feuilleton à Paris [...], il écrivait à l'éditeur Méline pour lui faire savoir qu'il tenait à sa disposition le manuscrit complet de cette œuvre, dont la censure française avait supprimé maints passages avant sa publication dans le journal» (*ibid.*, p. 27-28).

11. Cité par H. Liebrecht, *ibid.*, p. 30.

12. H. Liebrecht, *ibid.*, p. 30-31. Chiffres éclairants autant qu'édifiants: «En 1841, sur les 800 titres que comporte le catalogue de Wahlen, il y en a 5 seulement d'auteurs belges. Et sur les 1300 titres du catalogue de Méline, il n'y en pas un seul» (*ibid.*, p. 31). Il est arrivé, d'autre part, que des auteurs belges fassent les frais de la réputation de piratage attachée aux productions éditoriales du pays. Liebrecht rapporte ainsi la mésaventure du poète belge Édouard Wacken, dont les brochures de son drame *André Chénier*, qui devait être monté à Lille, furent saisies à la frontière française comme une contrefaçon, lui-même commentant en ces termes: «Quelque temps après je me rendis à Paris, et j'eus grand soin de dissimuler sur mes papiers ma qualité d'homme de lettres, de peur d'être saisi moi-même comme une odieuse contrefaçon» (cité par H. Liebrecht, *ibid.*, p. 24-25).

13. Voir Paul Aron et Pierre-Yves Soucy, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Labor, 1993.

Enfin et surtout, la contrefaçon a retardé la conversion du système belge aux formes modernes de l'activité éditoriale: plutôt la reproduction de valeurs sûres que la production risquée de talents nouveaux; plutôt des performances d'imprimeur roué que la patiente construction d'une image-maison et d'un catalogue propre. Pourquoi chercher à faire exister ici ce que l'on trouve ailleurs, tout fait et porteur de l'aura culturelle française? La chose est d'autant plus saillante, et lourde de conséquences, que l'âge d'or de la contrefaçon belge, avec tout ce qu'elle implique en fait de soumission aux valeurs et aux modèles d'importation, correspond aux années qui voient la France, sous régime esthétique du romantisme, amorcer la professionnalisation et l'autonomisation intellectuelle de la fonction éditoriale – dont un Curmer acte la naissance en 1839¹⁴ – conjointement avec celle de la fonction proprement auctoriale: d'un côté, l'*auteur*, père et fils de ses œuvres, créateur singulier, détenteur charismatique d'un style et d'une signature; de l'autre, l'*éditeur*, partenaire de l'auteur et co-créateur de l'œuvre, porteur d'une esthétique-maison et en possession d'une griffe dotée du pouvoir de transmuier un objet de mots et de papier en bien symbolique apte à circuler sur le marché culturel¹⁵. Il faudra, en Belgique, attendre les années 1890 – avec Edmond Deman – pour voir apparaître pour la première fois un éditeur «curmérien», artiste, lettré, attaché à une représentation essentiellement créatrice de l'édition et possesseur conscient d'une griffe de prestige dont il marque des auteurs fidèlement suivis. Le monde du livre et de l'édition en Belgique a pris là, sur la France, un retard de cinquante années qu'il ne parviendra jamais tout à fait à résorber.

2

La contrefaçon n'a pas seulement mis sous étouffoir la créativité littéraire ni retardé l'éclosion d'une démarche éditoriale moderne, elle a aussi exercé sur le système éditorial des *effets d'infléchissement*, tirant à conséquences, tout aussi durables – parmi lesquels, au plus concret, l'essor considérable que prend l'édition religieuse aux lendemains de la mise en application de la Convention franco-belge prohibant la contrefaçon, avec Casterman, Wesmael, Desclée ou encore Dessain. Ainsi, on doit porter à son crédit d'avoir stimulé la formation, en Belgique, de typographes très qualifiés, ceux-là mêmes

14. Voir la lettre, souvent citée parce que très symptomatique, qu'il adresse au jury de l'Exposition internationale, citée par Odile et Henri-Jean Martin, «Le monde des éditeurs», dans *Histoire de l'édition française*, dir. R. Chartier et H.-J. Martin, t. III: *Le Temps des éditeurs*, Paris, Promodis, 1985, p. 182.

15. Auteur et éditeur: deux «figures» historiquement et structurellement corrélées, dont un Elias Régnault, au début des années 1840, énonce avec une emphase à peine ironique les termes du contrat symbolique qui désormais les lie: «Éditeur! Puissance redoutable qui sers au talent d'introducteur et de soutien! talisman magique qui ouvres les portes de l'immortalité, chaîne aimantée qui sers de conducteur à la pensée et la fais jaillir au loin en étincelles brillantes, lien mystérieux du monde des intelligences; éditeur, d'où vient que je ne sais de quelle épithète te nommer? [...] "Ange ou démon", dois-je t'adorer ou te maudire? T'appellerai-je notre providence? mais tu n'es rien sans nous. Te nommerai-je notre mauvais génie? mais nous ne sommes quelque chose que par toi? Tu fécondes notre gloire, mais tu en récoltes le prix. Tu es le soleil vivifiant de notre renommée, mais tes rayons dévorants absorbent le fluide métallique des mines que nous exploitons. Nous avons beau nous séparer de toi, nous tenons à toi par tous les points. Nous avons beau vouloir secouer ton joug, nous sommes liés à la même destinée; car si tu n'es pas le dieu de la littérature, tu en es au moins le souverain pontife» (dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1841-1842, recueilli dans *Mélanges impertinents*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 51-52).

qu'exigent la composition et l'impression d'ouvrages religieux (et, à terme, celles des albums de bande dessinée). Plus globalement, la contrefaçon a installé en Belgique une disposition à la pratique industrielle et au commerce international du livre, et une capacité à reproduire fidèlement un texte venu d'ailleurs (non plus de Paris, mais de Rome)¹⁶. Pour le dire de manière ramassée, la contrefaçon a contribué par excellence à construire, du XVI^e au XIX^e siècle, l'espace mental, le complexe de dispositions éditoriales du pays, dans lequel vont tour à tour se mouler l'édition religieuse, les industries de la bande dessinée et une entreprise comme Marabout dans l'après-guerre, toutes trois d'ailleurs placées sous la surveillance de l'Église ou du moins imprégnées par un *éthos* missionnaire (Martine, Tintin, Bob Morane: autant d'aventuriers de la morale conforme et/ou de la bonne volonté coloniale).

Ce complexe de dispositions est au principe de ce qu'Yves Winkin et moi-même avons proposé d'appeler l'*habitus techniciste* des éditeurs belges – à savoir leur propension, largement inconsciente, à se représenter le livre, même lorsqu'ils ne sont plus imprimeurs, comme un objet matériel, le résultat d'une performance typographique, et à concevoir leur activité davantage comme une production de *livres* que comme une mise en circulation de *textes* à valeur symbolique¹⁷. Ainsi, par effets cumulés et corrélatifs d'une structure de satellisation par le champ français et d'une histoire locale des industries graphiques, tout semble s'être passé comme si la fonction proprement éditoriale était restée inhibée en Belgique: non seulement les modèles parisiens restent fidèlement suivis (ou détournés parodiquement, autre façon d'en maintenir l'emprise)¹⁸, mais il s'agit de faire *du* livre, plutôt que de faire exister *un* livre sur le marché culturel. En témoignage, dans le secteur de l'édition strictement littéraire, et manifesté jusque dans les notices de catalogue, le goût du «beau livre», sur papier de luxe, avec illustrations de choix, de formats quelquefois hors normes, de formes parfois extravagantes, pouvant en certains

16. En un sens, en effet, l'industrie de l'édition religieuse prolonge la routine de reproduction installée par la contrefaçon: il s'agit de produire à la chaîne des ouvrages préfabriqués et prévendus, n'appelant qu'un très faible investissement créatif de la part de l'éditeur-imprimeur.
17. La notion d'*habitus* – incorporation mentale d'une position dans l'univers social, principe qui règle l'acte, présence intériorisée et active du passé, ou encore «structure structurante et structurée» – est empruntée à la sociologie de Pierre Bourdieu. L'*habitus techniciste* ne doit pas être confondu, ici, avec une simple compétence technique. Là où la compétence technique conduit l'acte, typographique par exemple, l'*habitus techniciste* conduira non seulement l'action mais aussi la représentation de l'action. Là où l'une s'arrête avec la réalisation artisanale de l'objet, l'autre se maintient et se reproduit jusque dans des démarches, des conduites ou des attitudes, ou des objets, n'ayant plus directement affaire avec une opération d'ordre technique. L'*habitus* d'imprimeur conduira ainsi à agir sur des éditeurs qui ne seront plus imprimeurs, comme si l'ancienne compétence artisanale s'était convertie en une représentation du métier pouvant être en décalage avec sa réalité pratique.
18. Cette soumission générale au modèle franco-parisien, avec le complexe d'infériorité culturelle qui le sous-tend, contribue à expliquer tel propos d'éditeur récemment recueilli par l'organe officiel du service de la Promotion des lettres belges. Interrogé sur sa «passion d'éditer», le directeur des Éditions Racine, récemment fondées, explique à Nicole Widart: «Nous croyons au document, aux "beaux livres", aux territoires non-fictionnels, à ce qu'on appelle la littérature générale. Nous ne recherchons pas le nouveau Proust ou la nouvelle Amélie Nothomb. Nous construisons deux catalogues par an, avec 50% de "beaux livres"» (*Le Carnet et les instants*, n° 113, 15 mai/15 septembre 2000, p. 18). Propos à porter au crédit d'une modestie de bon aloi et d'une conscience nette du créneau occupé. Mais quel éditeur français, si modeste soit-il, ne rêve-t-il pas et n'estime-t-il pas de son devoir de rêver de dénicher pour son catalogue de «littérature générale» le «nouveau Proust»?

cas limites aller du livre accordéon au livre carte postale, où le ludisme inhérent à la «Belgique sauvage» rejoint l'inclination des professionnels du livre à faire exhibition d'une haute virtuosité graphique. En témoigne plus encore le fait que l'éditeur, une fois l'ouvrage sorti des presses, l'abandonne bien souvent à son sort, sans déployer de fortes stratégies de promotion, oubliant qu'en matière culturelle, comme le souligne Bourdieu, «le travail de fabrication matérielle de l'objet n'est rien sans le travail de production de la valeur de l'objet fabriqué¹⁹». En témoigne enfin que le prix que se décernent annuellement les éditeurs de Belgique s'appelle le «prix Plantin», et non pas, par exemple, le «prix Deman»: c'est ainsi sous le patronage symbolique d'un imprimeur d'ancien régime, si prestigieux fut-il, plutôt que sous celui d'un véritable éditeur au sens moderne que toute la profession se place. Ceci en dit long sur la représentation qu'elle continue de se faire de sa propre pratique.

Envoi

Le tableau qui vient d'être esquissé pourra paraître sombre. Il l'est, c'est vrai, pour une part. Mais il ne semble désenchanté que si l'on sacrifie à une vision restrictive, élitiste, de la production éditoriale et que si l'on néglige de prendre en compte certains des atouts potentiels détenus par les petits éditeurs littéraires de la Communauté française de Belgique.

Un espace éditorial, géographiquement restreint, historiquement jeune, qui a pu faire place à des maisons de l'envergure de Casterman ou de Dupuis, capables de promouvoir de grands créateurs comme Hergé, Jacobs, Tillieux ou Franquin et deux écoles majeures de la bande dessinée, comme l'École de Bruxelles (autour de Hergé) et l'École de Marcinelle (autour de Jijé); un champ où est parvenu à se déployer un industriel du divertissement et de la connaissance, capable d'entretenir auprès de ses lecteurs une durable relation affective de connivence, tel que Marabout, avec sa force inventive en termes de formes, de formats, de genres et de stratégies d'image de marque – un tel champ n'a rien à envier à des espaces ou à des systèmes éditoriaux plus spontanément (c'est-à-dire au prix d'un autre long travail historique) crédités d'un grand prestige.

On a évoqué ci-dessus, d'autre part, l'obscurité dans laquelle travaillent les petits éditeurs littéraires, dans des structures familiales et semi-artisanales, attachés au beau livre et à des relations de proximité avec leurs auteurs. Cette obscurité les protège, peut-on penser, autant qu'elle les accable: à la différence d'un Casterman, elle les met à l'abri des grands prédateurs internationaux. André Schiffrin a dressé le lugubre tableau, pour l'aire nord-américaine, d'une «édition sans éditeurs²⁰», soumise à des stratégies rationalisées et à la loi d'airain du rendement à court terme, aux dépens de l'autonomie de la production intellectuelle. S'ils prennent conscience de leur force spécifique, qui est *la force des faibles*, peut-être certains éditeurs littéraires de Belgique représenteront-ils, dans l'avenir, autant d'îlots et de lieux d'accueil ouverts aux créateurs menacés par la logique du profit rapide. À eux, tirant parti et pari sur l'avenir du retard structural pris par le système dont ils procèdent, de devenir – qui sait? – les Lindon de quelques futurs Samuel Beckett.

19. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, coll. «Libre Examen», Paris, Seuil, 1992, p. 244.

20. Voir André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, [Paris], La Fabrique, 1999.