

deux Littérature belge de langue française
(de la lang et P. Hela, dir.), Bruxelles,
Le Cri, 2000 -

11.

L'INFRASTRUCTURE ÉDITORIALE

par Pascal DURAND & Yves WINKIN

Pas de texte, dans nos sociétés, sans livre ou numéro de revue pour le faire exister : c'est chose évidente et toutefois peu entendue, tant demeurent prégnantes, parce qu'elles font corps avec le fonctionnement imaginaire de l'espace littéraire moderne, les représentations idéalistes de l'écriture comme parole « pure » et de l'écrivain comme « créateur » incréé. Pas non plus de livre ni de revue symboliquement efficaces si ces véhicules matériels ne sont pas à leur tour relayés par des instances de réception, recension, consécration, elles-mêmes inscrites dans le réseau immatériel qu'aménage au sein du microcosme culturel le jeu des places et des positions qu'y occupent, en connivence autant qu'en concurrence, les différents acteurs, lieux et milieux de sociabilité lettrée qui en sont constitutifs.

L'histoire de l'édition littéraire en Belgique francophone, par ses débuts tardifs et la faible force d'attraction qu'elle exerce sur les écrivains aspirant à une large notoriété, confirme en creux ces deux propositions frappées au coin d'un bon sens assez peu partagé. D'une part en effet, s'il est vrai

que la parution de *La Légende d'Ulenspiegel* signe en 1867 l'acte de naissance des lettres belges, bientôt prolongée par l'essor de la génération des symbolistes, comment ne pas voir que cette naissance longtemps prorogée est exactement contemporaine de l'apparition, elle-même particulièrement tardive, de quelques maisons d'édition et revues littéraires dignes de ce nom ? Comment, d'autre part, ne pas voir dans l'irrésistible tendance conduisant jusqu'à nos jours tant d'écrivains belges à se faire publier à Paris ou en Arles plutôt qu'à Bruxelles ou Liège, où pourtant les éditeurs ne manquent pas, une preuve par le contraire de cette nécessaire coopération, soulignée par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, entre « le travail de fabrication matérielle » de l'objet-livre et un « travail de production de la valeur de l'objet fabriqué » ? Faire du livre n'a jamais suffi à faire un livre. Éditer ou être édité n'a jamais suffi à faire exister un texte sur le « marché des biens symboliques » ni à y être perçu comme auteur à part entière. Encore faut-il que l'éditeur ou le directeur de revue apparaisse comme autre chose qu'un simple exécutant, qu'il soit reconnu comme un véritable agent culturel et qu'existe un espace, inséparablement littéraire et éditorial, où cette reconnaissance soit possible et effective.

Tardive en effet, la double naissance dans le dernier tiers du XIX^e siècle d'un appareil éditorial (au sens moderne) et d'un espace littéraire national — mais tous deux faiblement définis — doit sans doute être référée au retard général que le pays, pour toutes sortes de raisons politiques, institutionnelles, économiques et sociales qu'il serait trop long de détailler ici, a pris dans le domaine culturel (et scientifique) par rapport à ses voisins et, du même coup, à l'essor remarquable, tout aussi général, que connaît durant cette même période la Belgique d'Ernest Solvay, Victor Horta, James Ensor, Félicien Rops, Camille Lemonnier ou Maurice Maeterlinck. Elle doit être également interrogée comme le résultat tirant à conséquences durables d'une histoire spécifique, celle du marché du livre dans ces régions avant et après 1830.

Le temps des imprimeurs (XVI^e-XIX^e siècles)

Si l'on n'y recense guère d'éditeurs au sens moderne avant la fin du XIX^e siècle, alors que la France a dès l'époque romantique assorti la figure de l'écrivain comme créateur à celle de l'éditeur comme co-créateur (« [notre] profession est plus qu'un métier, elle est devenue un art », soulignait en 1839 l'éditeur parisien Léon Curmer), le territoire qui sera recouvert par la Belgique est cependant terre d'imprimeurs, plus ou moins prestigieux et respectés, depuis Plantin au XVI^e siècle jusqu'à la dynastie Casterman, en passant, du XVIII^e siècle aux années 1850, par les zones troubles de la contrefaçon pratiquée à régime industriel.

Au travers de Christophe Plantin (1520-1589) s'est très tôt profilé ce qui deviendra l'idéal-type de l'éditeur belge : un imprimeur d'une très haute compétence technique (la qualité graphique des ouvrages à l'enseigne du « Compas d'or » fait référence, au point que Montaigne lui-même, au livre III de ses *Essais*, regrette que la griffe de l'imprimeur anversois suffise à conférer une « dignité » intellectuelle aux divers « tesmoignages imprimez » qu'il « met en moule ») ; une relation plutôt détachée à l'égard des valeurs culturelles, qui le porte à instrumentaliser le savoir sous la forme d'ouvrages encyclopédiques et pratiques (allant, chez Plantin, des manuels d'éducation pour les jeunes filles à la *Bible polyglotte*) ; un rapport de dévotion aux valeurs religieuses, qui n'exclut pas le sens du commerce ni l'opportunisme politique (anabaptiste de cœur, Plantin publie catholique sous Philippe II et protestant sous Guillaume d'Orange).

Technicien de la chose imprimée plus que concepteur d'ouvrages à forte valeur symbolique ajoutée : l'idéal-type prend forme et s'affermi, au XVIII^e siècle, avec la montée en puissance de la contrefaçon à Liège, Bouillon et surtout Bruxelles, qui va pour longtemps marquer le rapport que l'édition belge entretiendra tant avec la France qu'avec le livre. La grande habileté typographique de ces imprimeurs

dont certains se montrent capables de prendre de vitesse leurs « confrères » français (par des *préfaçons*, précédant l'édition originale) quand ils ne les surclassent pas dans la qualité graphique des ouvrages proposés, se double alors d'une réputation pour le moins ambiguë. Sous l'ancien régime finissant, le contrefacteur liégeois ou bruxellois (tel Jean-François Bassompierre en Cité ardente) a pu représenter, pour nombre d'hommes de lettres menacés, philosophes ou écrivains érotiques, un moyen de contourner la censure en publiant au-delà des frontières du royaume de France les livres qu'il suffisait ensuite de faire revenir à Paris en contrebande. Mais cet habile industriel, à l'abri des législations françaises, passera sous peu (non sans raison) pour un pirate dont la seule disposition culturelle sera de savoir repérer à temps les valeurs qui montent (de Chateaubriand à Balzac, de Janin à Dumas). La dynamique est ainsi lancée, tournant vite à l'inertie : la France *produira*, la Belgique *reproduira* — techniquement à l'époque de la contrefaçon, intellectuellement et littérairement ensuite. La difficile émergence en Belgique d'une littérature spécifique n'est pas étrangère à cette structure de subordination éditoriale qui conduira à l'imitation et à un excès de déférence à l'égard de ce qui vient de Paris ou, inversement, incitera durablement les acteurs culturels français à considérer de haut ou avec quelque méfiance les pratiques, méthodes et produits arrivant du Nord (ce qui portera nombre des auteurs à gommer soigneusement, dans leurs thématiques ou leur langage, les signes de leur appartenance, ou au contraire à les surmarquer parodiquement). Le mépris de Balzac à l'égard des contrefacteurs sera ainsi relayé par la prudence toute paternaliste que Gide mettra à occulter, dans son compte rendu du *Bon Usage*, l'origine belge de Grevisse.

Le moment Kistemaeckers-Deman (1870-1914)

Cette logique de subordination va toutefois connaître une éclipse au moment du Second Empire puis aux lendemains de la Commune avec l'arrivée d'auteurs français en exil politique ou en déshérence dans leur champ éditorial d'appartenance, lequel va au surplus entrer en phase de surchauffe autour de 1891. Hugo et Dumas, Lautréamont et Rimbaud, Mallarmé et Bloy viendront à tour de rôle chercher asile éditorial dans la « pauvre Belgique » fustigée par Baudelaire. Et durant près de trente ans, pour la plupart à Bruxelles, des maisons vont faire ponctuellement apparition avec un fort capital symbolique et une haute idée du livre : Lacroix & Verboeckhoven éditent *Les Misérables*, mais aussi *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster ; Henri Kistemaeckers publie Maupassant comme Camille Lemonnier ; Edmond Deman édite, à grands frais, Mallarmé et Bloy autant que Verhaeren, leur « passeur ». Dans le même temps, des revues ambitieuses, porteuses d'un projet culturel collectif et se laissant porter par les principaux courants esthétiques du temps (Parnasse, naturalisme, symbolisme), voient le jour et entrent en rivalité sous l'impulsion, à Bruxelles, de Max Waller et Albert Giraud (*La Jeune Belgique*, 1881-1897) ou d'Edmond Picard (*L'Art moderne*, 1891-1914), ou encore, à Liège, d'Albert Mockel (*La Wallonie*, 1886-1892). Adeptes de l'Art pour l'Art ou du Symbole, tenants d'un art dépolitisé et, pour quelques-uns, d'un art social, les acteurs fédérés par ces revues se tiennent à l'écoute des débats d'école parisiens, mais se montrent aussi soucieux de promouvoir une littérature de « Belgique » ou de « Wallonie » en prise sur le siècle. Il est significatif que cette période au cours de laquelle se dessinent les contours d'un appareil éditorial à visée purement littéraire corresponde, dans les esprits, à la rapide éclosion d'une conscience littéraire nationale particulièrement volontariste (« penser en Belge, voilà ce qu'il faut [aux] Belges », c'est-à-dire « exprimer ses conceptions selon la

pente naturelle à nos mœurs et à notre race », déclare Picard en 1884) et que cette conscience soit prise en relais par la reconnaissance à l'échelle internationale dont bénéficieront certains des auteurs associés aux mouvements naturaliste (Lemonnier ou Théodore Hannon) et surtout symboliste (Verhaeren ou Maeterlinck, prix Nobel 1911).

Dans ce contexte, deux grandes figures d'éditeur méritent qu'on s'y attarde.

D'un côté, Henri Kistemaeckers (1851-1934), adepte d'une édition militante et associé au mouvement naturaliste. S'attachant d'abord à diffuser dans sa librairie anversoise puis bruxelloise les écrits des Communards en exil, Kistemaeckers saute le pas de l'édition en 1878 avec une éphémère *Petite bibliothèque socialiste*, pour laquelle il obtient la collaboration de Léon Cladel et de Jules Guesde. L'ouvrage est assorti d'une préface maison qui annonce fortement la couleur : « nous défions la Réaction tout entière, et nous rions de ceux que la haine poussera à vouloir entraver notre propagande révolutionnaire ». L'entreprise avorte après quelques mois : les lecteurs n'ont guère suivi, l'activisme politique de l'éditeur inquiète ses auteurs, les ouvrages subissent régulièrement les foudres de la justice. Cet échec explique pour une part la réorientation de Kistemaeckers, à partir de 1880, vers le secteur de l'édition littéraire. Le naturalisme, encore nimbé de scandale dans le champ littéraire français, lui offre la possibilité de poursuivre sur un autre terrain son combat contre l'oppression, mais aussi de capter les laissés-pour-compte du système éditorial parisien. La publication en 1881 d'*Un mâle* de Lemonnier amorce le mouvement en faisant rayonner jusqu'à Paris le professionnalisme d'un éditeur chez qui le souci du beau livre (une constante dans l'édition littéraire en Belgique) n'exclut ni l'audace dans le choix des textes ni (chose plus rare) la vigilance requise par la diffusion et la promotion des ouvrages. Aux côtés d'auteurs confirmés, Cladel, les Goncourt ou Maupassant, Kistemaeckers lancera des débutants, plus exposés que leurs aînés à la vigilance des

censeurs, tels Henri Fèvre et Louis Deprez (*Autour d'un clocher*), Jules Guérin (*Fille de fille*), Francis Poictevin (*Ludine*) ou Paul Bonnetain (*Charlot s'amuse*). Surtout, à l'heure où *La Jeune Belgique* s'efforce de promouvoir une littérature nationale, Kistemaeckers publiera d'abondance de jeunes auteurs belges, Rodenbach (*L'hiver mondain*), Hannon (*Rimes de joie*) ou encore Eekhoud (*Kermesses*). Des procès à répétition rythment cependant, en France comme en Belgique, le développement d'un catalogue où les nouveautés, marquées au sceau d'un naturalisme intransigeant, côtoient les réimpressions galantes (illustrées par Félicien Rops, entre autres). S'il en sort plus d'une fois à son honneur, les poursuites dont l'éditeur ne cesse pas de faire l'objet réduisent ses marges de manœuvre. Après 1887, Kistemaeckers fait moins de place aux œuvres de combat. Sa cadence de production fléchit. Emmenés par Lemonnier, qui a rompu avec lui en 1885, les jeunes naturalistes le quittent. Dans les années 1890, le déclin s'accélère, à coup de procès, saisies, campagnes de presse. Le coup de grâce est donné en 1903 : un an de prison et une colossale amende contraignent Kistemaeckers à l'abandon des affaires et à l'exil en France.

Une autre grande figure est celle d'Edmond Deman (1857-1918), éditeur associé, de son côté, au mouvement symboliste et dont l'aura elle aussi a rayonné jusqu'à Paris. Ami de Verhaeren, qui sera son principal chasseur de textes, Deman incarne par excellence — cinquante ans après Curmer — la figure de l'éditeur-esthète dévoué corps et biens à ses auteurs. Libraire bibliophile, il éditera des livres pour bibliophiles : richement illustrés, couteux, impeccables. Et en petit nombre : le catalogue complet ne compte que 54 titres, mais aligne les signatures de Verhaeren, Gilkin, Maeterlinck, Lemonnier, Crommelynck, et celles de Mallarmé (*Les Poèmes d'Edgar Poe* en 1888, *Pages* en 1891 et l'édition posthume des *Poésies* en 1899), Gustave Kahn, René Ghil, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly ou encore Léon Bloy (*Le Mendiant ingrat*, 1898). Deman, c'est toutefois, bien plus qu'un catalo-

gue, un sens du métier et de la dignité culturelle de l'éditeur, dont témoigne le fait que, dans son édition des *Soirs* de Verhaeren (1888), qui fit tant pour sa réputation auprès de Mallarmé, il fait figurer sa marque, non pas comme d'ordinaire au bas mais au centre de la page de couverture, affichant de la sorte la conscience qu'il a d'être un partenaire de l'écrivain et un alchimiste de la chose imprimée. La médaille a son revers : trop généreux avec ses auteurs, Deman court à la faillite (« l'édition, disait-il, c'est ma danseuse »). Et, mal diffusés, auprès d'un public fétichiste, le plus beau papier, les textes les plus rares, les gravures les plus finement ciselées retournent au vil matériau dont ils avaient su se dégager. Amer, l'éditeur quitte la scène à la veille de la guerre, ruiné financièrement autant qu'accablé par la « constatation » qu'il confiait dès 1900 à Verhaeren « qu'après 20 ans [...] d'efforts, d'un travail souvent exagéré, aucune active vitalité d'esprit n'a pu surgir, en notre Laponie — intellectuellement aussi gelée qu'autrefois ».

C'est que le dégel souhaité exigeait davantage qu'une succession de feux de paille. Lacroix & Verboeckhoven tombés en faillite peu après 1870, Kistemaekers terrassé par l'ordre moral, Deman épuisé après vingt ans d'activité en cercle restreint ont ouvert une trop brève parenthèse dans l'histoire du livre en Belgique. Leur échec n'est pas seulement le fait d'une conjoncture et, dans leur chefs respectifs, d'une piètre gestion commerciale, d'un militantisme trop ardent ou d'une complexion trop généreuse. Il tient aussi, surtout chez le dernier, au maintien d'une conception du livre comme objet thésaurisable plutôt que comme vecteur de textes dans l'espace culturel, et peut-être au retard d'une génération pris sur la France dans l'éclosion d'une représentation artiste de l'activité éditoriale. Tout luxueux qu'ils aient été, les ouvrages griffés Deman pourraient bien, en effet, avoir reconduit sur beau papier l'éthos techniciste des contrefacteurs, relayé entre-temps, après la convention franco-belge de 1852 mettant fin à la contrefaçon, par les imprimeurs

spécialisés dans l'édition religieuse façon Casterman (cet éthos se prolongera jusqu'à nos jours). Et lorsque la Belgique engendre ses Curmer, la France est déjà passée au régime de la grande entreprise éditoriale, suivant la voie ouverte dès le Second Empire par Hachette ou Hetzel. C'est d'un Charpentier ou d'un Hachette en effet, plus que d'un Curmer ou un Ladvocat, que les écrivains et les éditeurs de Belgique avaient besoin, au tournant du siècle, pour émerger collectivement et installer de façon durable un espace éditorial capable de résister à l'attraction parisienne.

Le moment Casterman (1920-1950)

Après l'échec à répétition des petits éditeurs esthètes, le terrain est comme libéré, en Belgique, pour le déploiement en force de l'édition industrielle, culturellement moins audacieuse, mais aux reins plus solides. Soixante ans après Hachette, la cinquième génération des Casterman, installée depuis la fin du XVIII^e siècle à Tournai, fait tourner ses presses, non plus seulement au profit des ouvrages de piété, dont la maison détenait le quasi monopole en tant qu'éditeur du Saint-Siège, mais surtout au profit des annuaires téléphoniques (à partir de 1926), des Guides Michelin (de 1923 à 1928) et des albums de *Tintin* (à partir de 1934, en couleurs après 1942). Est-ce simplement qu'il s'agit de faire ronfler les machines et que l'éditeur de Hergé demeure avant tout un imprimeur ? Plus exactement, on peut faire l'hypothèse que Casterman, pionnier de l'édition belge à cet égard, convertit massivement dans le secteur de la grande production pour la jeunesse, avec une force économique sans égale ni précédent en Belgique, la compétence graphique acquise dans la production intensive des catéchismes et autres missels sur papier bible. C'est ainsi que prennent leur essor, parallèlement aux albums de *Tintin*, une série d'albums illustrés en couleurs (« L'Oiseau de France ») et des collections d'ouvrages (« Ma bibliothèque », « Poètes de la famille », « Zi et Za ») qui

ciblent en priorité un jeune public, avec une visée d'édification fortement imprégnée de morale catholique — en attendant les albums de *Petzi* (de Carla et Vilhem, à partir de 1958) ou les séries *Alix* et *Lefranc* (de Jacques Martin, à partir de 1965). C'est ici le lieu de signaler que le secteur de la bande dessinée et de l'ouvrage pour la jeunesse restera essentiellement soumis au contrôle implicite ou explicite de l'Église, dont des éditeurs comme Casterman, Dupuis ou d'autres sembleront autant de relais missionnaires auprès du grand public.

Pour autant, le marché du livre n'est pas occupé, entre les deux guerres, que par des maisons à vocation *omnibus* et tirant des productions paralittéraires, en particulier de la bande dessinée, l'essentiel de leur chiffre d'affaires et de leur renom international. Terre d'imprimeurs, la Belgique est aussi terre de poètes, ainsi qu'on l'a peut-être trop dit, mais également de fous du langage et de grammairiens. Parallèlement à l'installation durable de maisons spécialisées dans le « beau livre » et dans les romans de bonne composition, comme *La Renaissance du Livre* (1926), le secteur du livre scolaire fait large place, bien après Dessain (1760) et Wesmael (1795), aux Éditions Labor (1926), éditeur engagé dans la cause laïque et socialiste, et à l'essor de Duculot (1919, racheté par De Boeck en 1993), imprimeur d'ouvrages pour la jeunesse auquel on doit d'avoir fait confiance à l'instituteur Maurice Grevisse (*Le Bon Usage*, 1939), tout en capitalisant avant d'autres sur l'hypercorrectisme qui en Belgique est le reflet d'un sentiment diffus d'insécurité linguistique, propre aux aires périphériques, comme l'est aussi bien, en sens inverse, l'audace carnavalesque, l'irrégularité provocante de nombre d'auteurs d'avant-garde, de Paul Colinet à Jean-Pierre Verheggen. Par ailleurs, l'efflorescence dispersée des groupes surréalistes et dérivés, et plus généralement de cercles poétiques plus ou moins locaux et académiques, s'accompagnera d'un essaimage de petites cellules éditoriales associées à des revues à éclipses, comme les Éditions du

Disque vert (du nom de la revue dirigée, de 1922 à 1957, par Franz Hellens), *Le Journal des poètes* (lancé jusqu'à nos jours en 1931 et lié aux très correctes Biennales internationales de poésie), ou encore Unimuse (fondée en 1949). Autant de structures à géométrie variable, prolongées à Verviers par les Éditions Temps-Mêlés (du nom de la revue dirigée par André Blavier, à partir de 1952), à Bruxelles par les Éditions Phantomas (revue fondée en 1953) ou les Éditions Les Lèvres nues (revue animée par Marcel Mariën, 1954-1958, puis 1969-1975), à La Louvière par les Éditions de Montbliard puis du Daily-Bul, créées au départ pour l'édition des œuvres d'Achille Chavée (à partir de 1955 et toujours en activité). Le trait commun de ces micro-maisons souvent situées en province et de ces revues qui peuvent prendre quelquefois la forme de tracts — ainsi de la série *Correspondance*, émanant du cercle de Nougé (1924-1926) — est non seulement qu'elles s'adressent aléatoirement à un public réduit, fait de pairs ou restreint à de petites communautés de célébration mutuelle, mais aussi qu'elles retrouvent, pour beaucoup d'entre elles, dans ce même secteur littéraire, la logique du coup par coup de la génération éditoriale précédente.

Fallait-il le passer sous silence ? La fin de la période voit l'émergence, dans la mouvance catholique, des Éditions Rex (1930-1939), éditrices non seulement de pamphlets politiques sous la poigne de Léon Degrelle, mais aussi de collections de poésie, de romans ou d'essais, qui accueilleront aussi bien Henry Carton de Wiart et Fernand Desonay que Pierre Nothomb ou Stanislas-André Steeman. Avec ce sens de l'instrumentalisation politique des médias qui le caractérise comme la plupart des agents culturels du fascisme et du nazisme, Degrelle innove dans les structures de production et surtout de distribution, avec la mise en place d'un courtage à domicile et d'un réseau de vente par correspondance. Coups d'esbroufe, en règle générale, soldés par des échecs à répétition, comme le fut aussi sa tentative d'ouvrir des bureaux à l'étranger. Dans la foulée des Éditions Rex, en liquidation dès

1939, se multiplieront, sous impulsion et contrôle de l'occupant, quelques petites maisons, disparues à la Libération, telles que les Éditions Ignis, La Roue Solaire, les Éditions de Wallonie ou les Éditions de la Toison d'Or, proposant une gamme d'ouvrages allant du roman d'évasion au récit de guerre.

C'est dans la même période sombre et en se situant sur un terrain de propagande morale fortement imprégnée d'éthos catholique, que l'imprimeur Jean Dupuis lancera des magazines tels que *Le Roman* — son objectif : lutter, à l'instar du magazine *Rex* (des éditions du même nom), contre la littérature « corrompue » —, en attendant *Le Moustique* et, dès 1938, le magazine *Spirou*. Dans cet élan, Dupuis saute le pas de l'édition avec plusieurs collections romanesques sous couvertures de couleurs différentes, redécouvrant ainsi, cent ans après Hachette et sa « Bibliothèque des chemins de fer », le principe d'un ciblage générique et lectoral immédiatement visible. En 1940, un premier album signé Rob-Vel, le créateur du personnage de Spirou, sort des presses de Marcinelle. Le magazine *Spirou* prendra quant à lui son véritable essor dans l'immédiat après-guerre, foyer d'une nouvelle école de la bande dessinée, dont les vellétés frondeuses, très sensibles chez un Franquin dans les années soixante, seront le plus souvent noyées dans l'œuf (cf. ch.16).

Le moment Marabout (1950-1970)

La montée en force, dans les années cinquante, du magazine *Spirou* est contemporaine de l'apparition sur le marché éditorial du label Marabout. Cette coïncidence n'a rien de fortuit : répondant à l'appel d'air créé par la Libération, en prise sur une nouvelle classe d'âge, Marabout comme Dupuis ciblent identiquement un lectorat adolescent, friand d'évasion, entretenant un rapport ludique à la culture, qui s'exprimera par exemple, dans *Spirou*, par certaines chroniques éducatives comme les très morales « Histoires de l'Oncle

Paul », et, dans les collections Marabout Junior, par la présence, en fin de volume, d'articles documentaires réunis sous la rubrique « Le club international des chercheurs Marabout » (CICM).

En lançant dès 1949 la collection Marabout sur le modèle des *pocket-books* à l'américaine, l'imprimeur André Gérard et le responsable de revues scouts Jean-Jacques Schellens, qui se sont rencontrés à la Libération, précèdent de quatre ans Hachette sur le terrain du livre de petit format et à bon marché. Le corpus sera d'abord celui des grands classiques (c'est-à-dire des textes inlassablement recyclables), puis se diversifiera très vite en direction de l'ouvrage pour la jeunesse avec héros positifs à fort pouvoir de projection-identification (« Bob Morane » d'Henri Vernes pour les garçons en Marabout Junior et « Sylvie » de René Philippe en Marabout Mademoiselle). Les sous-collections vont se multiplier dans les années cinquante-soixante, toutes sous-tendues par un principe de décontraction autodidacte : Marabout Service, Marabout Flash, Marabout Université ou Marabout Fantastique relèveront d'un même décrochage de niveau, de la science au savoir, du savoir au savoir-faire, du savoir-faire au mode d'emploi ou de la littérature à l'infra-littérature. Cette diversification éditoriale sera, en outre, rythmée par des innovations qui ont fait école, tant dans la mise en forme du livre (ouvrages massicotés, sous couverture vernissée) que dans sa mise à disposition en librairie (tourniquets, coffrets divers, etc.) ou encore dans la production de gadgets allant de la « liseuse » aux livres porte-clés. Ici transparait la singularité essentielle de Marabout dans l'espace éditorial contemporain : pour la première fois, c'est le paratexte lui-même qui devient l'enjeu d'une mise en scène touchant autant aux textes eux-mêmes qu'au catalogue dans son ensemble et, en bout de chaîne, aux stratégies d'installation en librairie. Pensés sur le mode du magazine, produits à cadence quasi hebdomadaire, accompagnés par le slogan « Suivez Marabout », les ouvrages sortis des presses verviétoises sont aux antipodes de la tradition

voulant, dans le domaine de l'édition littéraire belge, que le livre soit d'abord un bel objet voué à enrichir les rayonnages des bibliophiles.

Pendant vingt ans, la machine tournera sans heurt, au profit en particulier, sur le plan esthétique, des classiques de la littérature populaire et du récit fantastique (de Jean Ray et Thomas Owen à nombre d'auteurs contemporains, belges ou internationaux, qui seront réunis dans la remarquable collection « Marabout fantastique » dirigée par Jean-Baptiste Baronian). La grande machine s'emballera lorsque l'imprimeur Gérard, aux débuts des années septante, dotera son atelier d'une rotative dont les capacités de production (et les seuils de rentabilité) allaient excéder de beaucoup la cadence de la conception éditoriale des ouvrages. Dans un marché où les formes de livre de poche se multiplient et où les créneaux se resserrent, l'opération aura raison, à brève échéance, de l'entreprise. Celle-ci existe toujours, de nom (Nouvelles Éditions Marabout, 1977, situées à Alleur). Mais, absorbée par le groupe Hachette, elle fonctionne aujourd'hui avant tout comme une entreprise de distribution dont le secteur éditorial n'en produit pas moins à la chaîne des manuels d'initiation à l'informatique, des guides de tourisme et des ouvrages pratiques. L'instrumentalisation du savoir et du livre demeure la règle, mais l'esprit d'invention des fondateurs ne souffle plus guère.

Aspects du marché éditorial contemporain

Bande dessinée, ouvrages pour la jeunesse, livres pratiques constituent les segments de marché les plus massivement investis par l'édition belge contemporaine — ajoutons le texte juridique, notamment chez Bruylant (1838) et Larcier (1839, associée au Groupe De Boeck après 1990). On peut y voir l'un des signes d'une position de satellite à l'égard du champ français, qui ne laisserait en quelque sorte à son voisin septentrional que les genres dévalués, mineurs ou instrumen-

talissables. On ne s'étonnera donc pas qu'à l'ombre de ces grandes entreprises foisonnent dans une relative obscurité une multitude de maisons à vocation littéraire dont la renommée ne passe guère les frontières de la Communauté française de Belgique. Ayant fait l'option d'un secteur éditorial placé sous tutelle parisienne, ces éditeurs sont condamnés à une sorte de croisade culturelle permanente, qui peut s'exprimer soit par le choix de niches thématiques pointues — telles que le surréalisme et ses filiations, aux Marées de la Nuit (1986) ou encore chez Didier Devillez (1991) —, soit par la prise de position dans un créneau générique très circonscrit — Lansman (1988) pour le théâtre, L'Arbre à paroles (1964) pour la poésie, Yellow Now (1973) pour l'essai (en matière de cinéma) —, soit encore aux Éditions du Cormier (1949), comme naguère chez De Rache (1954), ou aujourd'hui encore chez Quorum (1992), par une attitude globale d'ouverture, mêlant genres et styles au risque d'une perte d'identité qui ne permet guère d'affronter à armes égales la concurrence française. Rien de surprenant, en pareil contexte, si les éditeurs littéraires de Belgique accompagnent, pour la plupart, les premiers pas d'écrivains qui, après reconnaissance locale, tenteront leur chance à Paris.

Le secteur des sciences humaines subit les effets d'une loi comparable. Mardaga (1966) à Liège, La Lettre Volée (1989) à Bruxelles, malgré la haute qualité des ouvrages produits, ne parviennent guère encore à développer une politique d'auteurs durablement suivis. Un éditeur bruxellois tel que Complexe (1971) doit peut-être une part de son relief et de sa stabilité à sa capacité à jouer sur les deux tableaux belge et parisien, avec des bureaux à Bruxelles comme à Paris, et des collections de poche, principalement dans le domaine de l'histoire, dont les sujets, les auteurs ou les préfaciers sont indifféremment recrutés en France et en Belgique. Le créneau universitaire n'est guère mieux protégé. Le groupe De Boeck, structure éditoriale issue en 1986 de la reconfiguration de maisons scolaires parfois très anciennes (telles Dessain et Wesmael),

a certes su développer, à l'enseigne « De Boeck-Université » et grâce à un réseau serré de conseillers et prescripteurs de lecture, quelques collections remarquables, bien dirigées, dont la plus saillante (et la mieux diffusée en France) est sans doute « Le point philosophique », comptant à son catalogue, en fait d'auteurs ou d'auteurs-objets, Vattimo, Deledalle ou Couloubaritsis, Derrida, Lévinas ou Michel Serres. On n'en remarquera pas moins la difficulté des universités à promouvoir une édition de qualité, susceptible de percer les marchés extérieurs à leur public étudiant. L'Université Libre de Bruxelles parait bien seule, dans ce domaine sous haute contrainte (où les auteurs les plus légitimés s'adressent au Seuil, à Minuit ou aux P.U.F.), à maintenir des « Presses » proprement « universitaires », qui ne se résignent pas à la simple publication de syllabus ou autres thèses en mal d'éditeur.

Quelques maisons résistent vaille que vaille à ce tropisme général. À Bruxelles, Les Éperonniers (ayant pris la succession des Éditions Jacques Antoine), *Le Cri* (1981), *Le Pré aux sources* (1986) ; dans le Hainaut, *Talus d'Approche* (1980) ; en région liégeoise, Luce Wilquin (1991) pratiquent, parmi d'autres, une édition lettrée, peu diffusée en France, mais assurée d'atteindre un public de fidèles avec quelques auteurs de qualité, recrutés sur le marché belge, ou quelques collections de bon aloi, tantôt poétiques ou romanesques, tantôt dans le domaine de l'essai ou de l'ouvrage à caractère encyclopédique destiné au grand public. Plus largement, les Éditions Labor ont efficacement lancé en 1984, dans la foulée de la série « Passé présent » aux Éditions Jacques Antoine, la remarquable collection « Espace Nord » (associée pendant plusieurs années à la collection « Babel » des Éditions Actes Sud), réédition de textes d'auteurs classiques ou contemporains, accompagnés de « lectures » savantes mais sans lourdeur, effort de faire exister, par voie patrimoniale, et de transmettre, par voie scolaire, une littérature de Belgique en possession de sa propre histoire. On notera encore, dans un secteur nouveau, certes très périphérique, l'apparition ré-

cente et couronnée de succès d'une maison telle que les Éditions Luc Pire (1994), spécialisée dans le livre-événement portant sur des faits d'actualité.

Le maillage des revues présente le même caractère dispersé, voire discontinu, que le réseau des éditeurs. Avant-gardistes ou d'esprit traditionnel, plus ou moins durables, à périodicité variable, certaines, au nombre desquelles se comptent quelques rampes de lancement pour de jeunes écrivains, émanent de groupes et micro-groupes littéraires, telles la revue liégeoise *Odradek* (1973, dirigée par J. Izoard), *Luna Park* (1974-1985, M. Dachy), *Stardust* (1974, M. Benoit-Jannin), *Affaires de style* (1982, F. Dannemark, L. Delisse, B. Peeters *et al.*) ou plus récemment *Le Fram* (depuis 1998, S. Delaive, K. Logist *et al.*), lieux d'expériences, d'interventions ou de paisibles cheminements poétiques, renouant à plus d'un titre avec l'émiettement fécond des revues dadaïstes et surréalistes. D'autres occupent le terrain de la recherche, de la critique ou de la promotion littéraires. Mais, qu'elles soient proches de l'État (comme *Le Carnet et les Instants*, organe de la Promotion des Lettres), de l'Université (comme, à Liège, les revues *Écritures* ou *Traces*, celle-ci émanant du Fonds Simenon) ou encore de l'enseignement secondaire et supérieur (comme la revue *Textyles*, qui cible pour l'essentiel le public des enseignants de lettres), qu'elles soient associées à des institutions culturelles ou à des centres de recherche (comme *L'Arbre à Paroles*, accompagnant depuis 1983 le travail éditorial de la Maison de la Poésie d'Amay ; *Sources*, revue publiée depuis 1987 par la Maison de la Poésie de Namur ; *Le Mensuel littéraire et poétique*, bulletin d'information du Théâtre-Poème, ou *Les Cahiers internationaux de symbolisme*, fondés en 1962 par Claire Lejeune) ou situées sur un terrain articulant la littérature à l'actualité sociale et politique (ainsi de *La Revue Nouvelle*, depuis 1945, ou de *Marginales*, dirigée par Albert Ayguesparse de 1945 à 1975 et relancée à partir de 1998 par l'éditrice Luce Wilquin et le critique littéraire Jacques De Decker), aucune

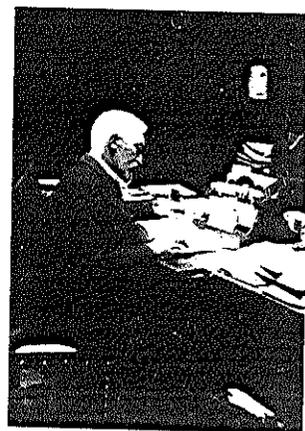
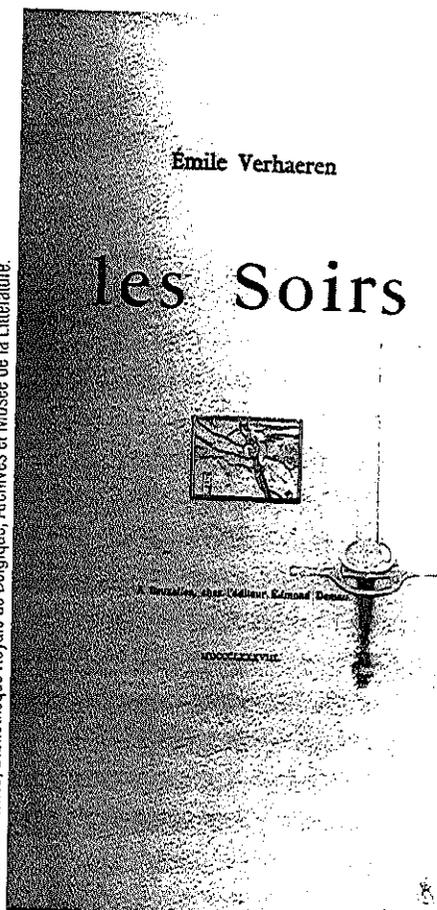
d'entre elles n'exerce sur le secteur un véritable magistère. On peut le regretter, en y voyant l'une des causes de l'absence, dans la Belgique francophone contemporaine, d'un espace intellectuel fortement intégré, et susceptible de relayer vers les grands médias nationaux les débats touchant aux questions de littérature et plus largement de culture, en dehors des événements festifs ou commerciaux (comme La Fureur de Lire ou la Foire Internationale du Livre de Bruxelles). On peut aussi bien porter cette discrétion, qui n'exclut pas l'esprit de controverse, au crédit d'un microcosme intellectuel moins soumis que le champ parisien à la pression d'une « intelligentsia médiatique ».

À suivre...

La subordination des petites maisons lettrées au système français n'implique pas que les entreprises éditoriales situées dans les créneaux culturellement minorisés (mais économiquement majeurs) échappent *de facto* aux forces qui assurent la domination hexagonale. Les difficultés récentes de la vénérable maison Casterman (rachetée en 1999 par le groupe français Flammarion) montrent que l'ouvrage pour la jeunesse n'a rien d'un secteur en soi protégé. Ainsi, lorsque la BD a bénéficié en France, dans les années soixante, du processus de légitimation amorcé par le magazine *Pilote* et appuyé par l'arrivée sur le devant de la scène d'une nouvelle génération d'auteurs (celle de Gotlib, Reiser et Wolinski), on a vu Casterman tenter de relayer un mouvement qui déjà commençait de lui échapper. L'imprimeur de Tournai investira bien, et fortement, le secteur de la BD haut de gamme en donnant leur chance à Hugo Pratt (à partir de 1973) suivi de Tardi, Sokal, Manara, Schuiten ou encore Bourdon ; il lancera bien, à partir de 1978, le magazine *À suivre*, s'adressant à un public adulte : reste qu'il le fera avec plusieurs années de retard. Premier obstacle, proprement éditorial, habilement contourné (*À suivre* tiendra jusqu'en décembre 1997), mais au prix d'une sorte

de translation dans le secteur paralittéraire du réflexe d'imitation qui, dans le secteur lettré, traduit la subordination des éditeurs au modèle français. Par ailleurs, que l'entreprise Casterman ait lutté pour sa survie à partir de la perte en 1998 du monopole qu'elle détenait sur l'impression des annuaires téléphoniques témoigne encore du rapport d'inhérence réciproque que la maison entretient avec un système dans lequel l'imprimerie n'aura pas cessé de jouer le double rôle d'instance motrice (comme de vecteur à représentations) et de frein au libre développement de fonctions proprement éditoriales.

La faible définition de l'édition littéraire en Belgique est lourde, néanmoins, d'un potentiel paradoxal. Les maisons qui en relèvent pleinement existent et subsistent dans une pénombre qui les accable sans doute, mais autant qu'elle les protège. Dans un récent ouvrage, paru sous un titre qui sonne comme un glas (*L'Édition sans éditeurs*, 1999), André Schiffrin a dressé le lugubre constat, pour l'aire anglo-saxonne, de la disparition des éditeurs indépendants au profit d'un grand marché de l'édition où la logique du *best-seller* et du profit immédiat détermine les circuits de publication. Pour avoir maintenu des structures de production semi-artisanales, peut-être quelques éditeurs littéraires de Belgique sauront-ils représenter dans l'avenir, avec d'autres en d'autres zones marginales, des foyers de résistance aux grands prédateurs internationaux autant que des lieux d'accueil ouverts aux créateurs menacés par la loi du rendement à court terme. Rendez-vous dans vingt ans...

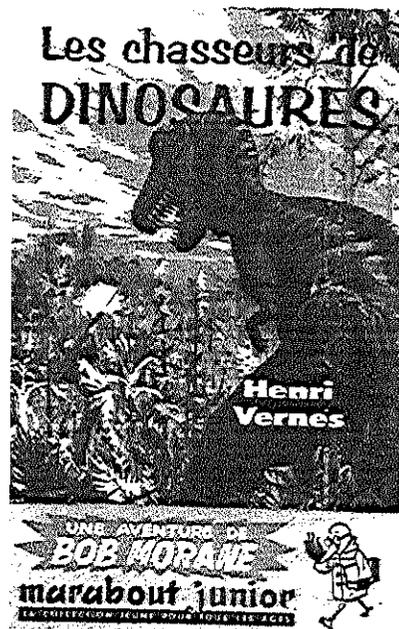


Page de titre des *Soirs* d'Émile Verhaeren (1888). En médaillon : l'éditeur Edmond Deman. En quantité, le catalogue de la Librairie Deman est presque négligeable : une cinquantaine de titres sur beau papier, à peu d'exemplaires. En qualité, il aligne parmi

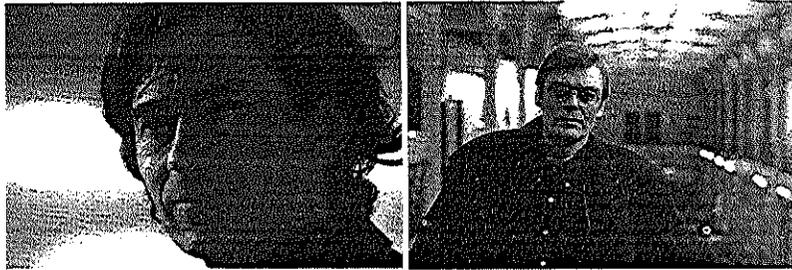
d'autres les noms de Verhaeren, Maeterlinck, Crommelynck, Lemonnier, ou encore ceux de Mallarmé, Bloy, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly. Preuve éclatante, s'il en fallait, que le « Libraire » a su non seulement capter quelques-unes des meilleures signatures de son temps, mais aussi construire l'image d'un éditeur d'exception, dont le dévouement et la vigilance esthétique ont rayonné de Bruxelles à Paris. Sur la page de titre du recueil de Verhaeren, la marque Deman (dessinée par Khnopff) figure au centre, et non au bas de la page. À cette place, ce n'est pas un simple label de fabrique, c'est une signature de plus, une « griffe », la conscience affichée, exhibée, que l'éditeur a d'être, avec son auteur, le co-créateur de l'œuvre : *du livre considéré comme objet d'art*



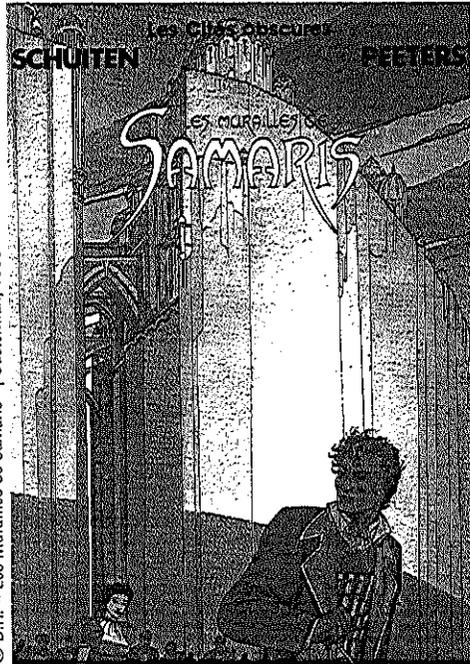
Un « Marabout Junior ». En médaillon : à gauche, l'imprimeur André Gérard ; à droite Jean-Jacques Schellens. Phénomène éditorial sans équivalent en Europe, l'aventure Marabout n'a pas procédé seulement de la rencontre providentielle, dans l'immédiat après-guerre, entre un imprimeur ambitieux et un directeur éditorial particulièrement inventif. Elle a aussi tiré astucieusement parti d'un faisceau de facteurs culturels, sociaux et économiques favorables.



Un lieu : Verviers, vieille cité d'industrie lainière. Un contexte historique : l'appel d'air créé par la Libération. Une tranche d'âge en formation : celle des « ados ». Une classe sociale montante : la petite bourgeoisie, avide de saine évasion et soucieuse d'acquiescer, sur le tas, ses quartiers de noblesse culturelle. *Suivez Marabout !*, claironne l'un des slogans maison. De 1949 aux débuts des années 70, l'entreprise produira à cadence industrielle, en livre de poche, de l'aventure, des héros positifs, du récit fantastique, de la vulgarisation scientifique, du conseil pratique. Ferveur autodidacte et volonté d'entretenir en chaque lecteur un capital de sympathie : *du livre considéré comme lien de communication*



© D.R. Photos M.-F. Plissart



© D.R. « Les Murailles de Samaris », Casterman, 1988

La couverture du premier volume du cycle des *Cités obscures*. En médaillon : à gauche, François Schuiten (dessinateur, 1956) ; à droite, Benoît Peeters (écrivain-scénariste, 1956). Associée à l'image de Hergé, la maison Casterman est une vieille dame qui passera le cap de son troisième siècle dans le giron du groupe français Flammarion. Fondée en 1780, spécialisée dans le livre religieux au XIX^e

siècle, elle s'était reconvertie dès les années 30 dans le secteur du livre pour la jeunesse, notamment avec la reprise en album, en 1934, des *Aventures de Tintin*. Dans les années 70, avec le magazine *À suivre* (disparu en 1997) et de nouveaux auteurs tels que Tardi ou Pratt, Casterman négociait avec succès sa conversion à la bande dessinée haut-de-gamme. Avec le cycle des *Cités obscures* de Peeters et Schuiten, l'imprimeur tournaisien devait encore faire la preuve de sa capacité à investir les formes les plus modernes du récit en image, explorant à la fois l'architecture d'un Bruxelles imaginaire et l'univers d'un Borgès mis au diapason de l'école belge de l'étrange : du livre considéré comme exploit graphique et exploration des espaces hybrides.

Indications bibliographiques

- ARON (P.), et SOUCY (P.-Y.), *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours* (édition revue et augmentée). Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1998, 229 p.
- BAUDET (C.), *Grandeur et misères d'un éditeur belge : Henry Kistemaekers (1851-1934)*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1986, 277 p.
- BOUFFANGE (S.), *Pro deo et patria. Casterman : librairie, imprimerie, édition (1776-1919)*. Genève, Droz, 1996, 357 p.
- COLLART (M.) et ESTERZON (A.), *Dix questions pour l'exportation du livre*. Bruxelles, Direction générale de la Culture et de la Communication, 1994, 76 p.
- DIEU (J.), *Bob Morane & Henri Vernes*. Bruxelles, Glénat, 1990, 159 p., ill.
- DIEU (J.), *Cinquante ans de culture Marabout*. Verviers, Nostalgia Éditions, 1999, 489 p., ill.
- DOPP (H.), *La Contrefaçon des livres français en Belgique*. Louvain, Uystpruyt, 1932, 250 p.
- DROIXHE (D.), *Le Marché de la lecture dans la Gazette de Liège à l'époque de Voltaire. Philosophie et culture commune*. Liège, Vaillant-Carmanne, 1995, 198 p.
- DURAND (P.) et WINKIN (Y.), « De Plantin à Deman. Pour une histoire des pratiques d'édition en Belgique », dans *Textyles*, n° 15, 1999, pp. 46-68.
- DURAND (P.) et WINKIN (Y.), « Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 130, 1999, pp. 48-65.
- DURAND (P.) et WINKIN (Y.), *Marché éditorial et démarches d'écrivains. Un état des lieux et des forces de l'édition littéraire en Belgique*. Bruxelles, Direction générale de la Culture et de la Communication, 1996, 305 p.
- ESTERZON (A.), *L'Édition du savoir en Communauté française de Belgique*. Bruxelles, Direction générale de la Culture et de la Communication, 1999, 111 p.

- FONTAINAS (Ad. et L.), *Edmond Deman éditeur. Art et édition au tournant du siècle*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1997, 356 p.
- FONTAINAS (Ad. et L.) et VAN BALBERGHE (É.), *Publications de la librairie Deman. Bibliographie*. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 1999, 375 p.
- GODFROID (F.), *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*. Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1998, 924 p.
- LENTZEN (E.), *Le Livre dans la communauté française*. Bruxelles, CRISP, 1990, 24 p. (= *Dossier du CRISP*, n°32).
- LIEBRECHT (H.), *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*. Bruxelles, Le Musée du Livre, 6 vol., 1923-1934.
- VOET (L.), *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*. Amsterdam, Vangendt, 1969-1972, 2 vol., 501+632 p., ill.

CES GENRES QU'ON DIT MINEURS

par Jacques Carion et Joseph Duhamel

Une certaine étrangeté

Le fantastique se trouve dans la littérature belge bien avant que le monde éditorial en fasse une production autonome et y trace un réseau de similitudes, avant que s'élabore un discours critique visant à établir l'existence d'une « École belge de l'étrange », à en fixer les codes, à y dessiner des filiations. Pas davantage qu'après la Seconde Guerre mondiale, un tel fantastique, dans les premiers textes où il apparaît, ne constitue un *genre* littéraire. Il s'agit plutôt, au début de la littérature belge, d'une *fantasticité*, d'une tonalité fantastique qui, sans rien modifier — ou si peu — de l'intrigue, donne à celle-ci une dimension particulière.

Tonalité du conte

Les récits légendaires, issus du terroir, constituent un espace narratif dans lequel l'étrange, au-delà des conventions folkloriques, accentue la bizarrerie des comportements et la