

Des éditeurs sans édition

In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 130, décembre 1999. pp. 48-65.

Citer ce document / Cite this document :

Durand Pascal, Winkin Yves. Des éditeurs sans édition . In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 130, décembre 1999. pp. 48-65.

doi : 10.3406/arss.1999.3311

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1999_num_130_1_3311

Résumé

Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone
L'édition n'est pas seulement un objet à étudier : elle est aussi un observatoire des pratiques culturelles. En prenant pour terrain d'analyse le marché de la production du livre en Belgique francophone, on se donne le moyen de saisir au concret le rapport d'implication réciproque entretenu par les œuvres avec les vecteurs de leur production et de leur diffusion. Ce rapport, comme ces vecteurs, ont une histoire, particulièrement déterminante et complexe, mais aussi répétitive, dans les territoires belges. Il est frappant de constater l'impossibilité, de déterminer le moment de naissance à partir duquel l'édition belge se serait continûment développée. C'est, à différents moments, de naissances à répétition qu'il s'agit et donc, aussi bien, d'extinctions successives. D'où le fait qu'aucune culture éditoriale, au sens le plus littéraire de l'expression, ne s'est véritablement développée en Belgique francophone. Plantin au XVI^e siècle édifie certes une maison de rayonnement international, mais fait figure d'isolé, mal relayé de surcroît par ses descendants. Première fin de l'histoire. Les contrefacteurs bruxellois et liégeois, du XVIII^e siècle aux années 1850, inondent l'Europe d'ouvrages contrefaits : ils bloquent pour longtemps le système éditorial dans des routines de reproduction. Deuxième naissance, deuxième fin. Casterman, au XIX^e siècle, fait tourner ses presses au profit des ouvrages de dévotion : les convoyeurs de la haute littérature attendront. Troisième naissance, troisième fin. Dans les années 1890, quelques petits éditeurs parviennent à esquisser les contours d'une édition spécifiquement littéraire. Tous font très vite faillite quand ils ne s'écroulent pas sous le poids de la censure. Quatrième naissance et fin. Il faudra attendre le nouveau Casterman et surtout Marabout pour que se déploient, en Belgique, des maisons de rayonnement international (mais dans un secteur littéraire marginal).

Des attitudes toutefois se maintiennent, qui se transmettent peut-être d'une génération à l'autre. D'où cette hypothèse conductrice : de Plantin aux éditeurs littéraires contemporains se constitue un habitus techniciste, autrement dit une représentation de l'activité éditoriale comme fabrication de livres plutôt que comme production de biens aptes à circuler sur le marché littéraire à force égale avec ceux que la France, ayant mieux négocié le passage de l'imprimerie à l'édition, produit de son côté. Toutefois, à l'heure des mouvements de concentration internationaux, les éditeurs de Belgique (et d'autres zones marginalisées) représentent peut-être bien, du fait de leur fonctionnement archaïque, la possibilité de voir se maintenir une édition indépendante.

Abstract

Publishers with no publishing world

Genesis and structure of the publishing space in French-speaking Belgium

Publishing is not only an object to be studied, it is also a laboratory for the observation of cultural practices. Taking the book production market in French-speaking Belgium as their field of analysis enabled the authors to capture the relationship of reciprocal involvement between the works and their production and diffusion vectors. This relationship, like its vectors, has a particularly determining and complex, but also repetitive, history in the territories encompassed by Belgium. It is striking to see that it is impossible to determine when publishing in Belgium was actually born and began to be practiced on a continuous basis. In fact one must speak of repeated births and therefore of successive deaths as well ; which accounts for the fact that no true publishing culture, in the most literary sense of the term, really developed in French-speaking Belgium. Of course in the 16th century, Plantin built up a house that gained an international reputation, but he remained isolated and his successors were not up to the task. First death. In the 18th and until the middle of the 19th century, imitators in Brussels and Liege flooded Europe with imitation works, long locking Belgium's publishing system into reproduction routines. Second birth, second death. In the 19th century, Casterman's presses churned out works of piety : the purveyors of serious literature still had to wait. Third birth, third death. In the 1890s, a few small publishers managed to lay some fragile groundwork for the publication of specifically literary works. But rapidly those not crushed by censorship succumbed to bankruptcy. Fourth birth or death. It was not until the new Casterman house and even more Marabout that any Belgian publishers began to have an international impact (but they remained marginal when it came to literature).

Yet some attitudes remain and are perhaps passed on from one generation to the next : whence this guiding hypotheses : from Plantin to the contemporary literary houses, a technicist habitus has grown up, that is to say a representation of publishing as the making of books rather than the production of

commodities capable of circulating in the literary market on an equal footing with those produced in France, which has been more successful in navigating the passage from printing to publishing. Nevertheless, at a time of international concentration, Belgian publishers (and those from other zones in the margins), owing to their archaic mode of operation, may well represent a possibility for the continued existence of an independent publishing sector.

Resumen

Editores sin edición. Génesis y estructura del espacio editorial en la Bélgica de habla francesa

La edición no es solamente un objeto de estudio ; es, además, un observatorio de prácticas culturales. Si se toma como terreno de análisis el mercado de la producción del libro en la Bélgica de habla francesa, es posible captar de un modo bien concreto la relación de implicación recíproca que existe entre las obras, por un lado, y los vectores de su producción y su difusión, por otro. Dicha relación tiene una historia, al igual que los mencionados vectores : una historia singularmente determinante y compleja, aunque también repetitiva, en los territorios de Bélgica. No deja de ser llamativo comprobar que es imposible determinar en qué momento nació la edición belga y a partir de cuándo comenzó a desarrollarse en forma constante. Se trata, en realidad, de nacimientos repetidos ocurridos en momentos diferentes, y por ende, de extinciones sucesivas. De ahí que en la Bélgica de habla francesa no se haya desarrollado una verdadera cultura editorial, en el sentido más literario de la expresión. Plantin, en el siglo XVI, funda por cierto una editorial de proyección internacional ; se trata, no obstante, de un caso aislado y, por añadidura, sus herederos no aseguran el relevo. Primer fin de la historia. Desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, los plagiarios de Bruselas y Lieja inundan Europa de imitaciones fraudulentas, paralizando por mucho tiempo el sistema editorial belga y reduciéndolo a rutinarias actividades de reproducción. Segundo nacimiento, segundo fin. En el siglo XIX, Casterman hace funcionar sus prensas en beneficio de los libros de devoción; la alta literatura tendrá que esperar. Tercer nacimiento, tercer fin. Durante la última década del siglo XIX, algunos pequeños editores consiguen esbozar el perfil de una edición específicamente literaria, pero muy rápidamente todos quiebran, cuando no sucumben bajo el peso de la censura. Cuarto nacimiento y fin. Habrá que esperar el nuevo Casterman, y sobre todo Marabout, para presenciar el desarrollo de las editoriales belgas de proyección internacional (aunque en un sector literario marginal).

Con todo se mantienen ciertos comportamientos, probablemente transmitidos de generación en generación. De ahí la hipótesis conductora : de Plantin a los editores literarios contemporáneos se estructura un habitus tecnicista, en otras palabras, una representación de la actividad editorial como fabricación de libros, mas que como producción de bienes aptos para circular en el mercado literario con la misma fuerza que los de Francia, país que, por haber negociado mejor la transición de la imprenta a la edición, tiene, por su lado, una producción propia. Sin embargo, en la era de los movimientos internacionales de concentración económica, los editores de Bélgica (así como los de otras zonas marginalizadas), debido justamente a su funcionamiento arcaico, representan acaso la posibilidad de que se mantenga una edición independiente.

Zusammenfassung

Verleger ohne Verlag. Entstehung und Struktur des Verlagsraums im französischsprachigen Belgien

Das Verlagswesen ist nicht nur ein Studienobjekt, es ist auch ein Beobachtungsfeld kultureller Bräuche. Die Wahl des Marktes der Bücherproduktion im französischsprachigen Belgien als Analysebereich bietet Gelegenheit, auf konkrete Weise das durch die Werke geschaffene Verhältnis des wechselseitigen Impliziertseins mit den Vektoren ihrer Produktion und ihres Vertriebs zu erfassen. Dieses Verhältnis hat ebenso wie diese Vektoren eine auf belgischem Boden besonders bestimmende und komplexe, wenn auch häufig sich wiederholende Geschichte. Auffallend ist die Feststellung der Unmöglichkeit, genau zu bestimmen, ab welchem Geburtsmoment das belgische Verlagswesen sich kontinuierlich entwickelt hätte. Zu verschiedenen Momenten hat es vielmehr sich wiederholende Verlagsgründungen, wie ebensoviele aufeinanderfolgende Betriebsschließungen gegeben. Wodurch verständlich wird, dass sich im französischsprachigen Belgien nie irgendeine im literarischsten Sinne des Ausdrucks selbständige Verlagskultur hat entwickeln können. Zwar gründet Plantin im 16ten Jahrhundert ein Haus internationaler Ausstrahlung, aber er steht doch weit und breit ganz vereinzelt da und wird von seiner Nachkommenschaft nur in höchst unzureichender Form weitergeführt. Ein erstes

Ende der Geschichte. Brüsseler und Lütticher Raubdrucker überschwemmen vom 18ten Jahrhundert bis in die 1850er Jahre hinein Europa mit ihren Nachahmungen : Durch sie wird für lange Zeit das Editionssystem in der Routine von Reproduktionen festgezwängt. Zweite Geburt, zweites Ableben. Casterman läßt im 19ten Jahrhundert seine Pressen für Andachtsliteratur rotieren : die Beförderer der hohen Literatur mögen warten. Dritte Geburt, drittes Sterben. In den 1890er Jahren gelingt es einigen kleinen Veriegern die Konturen eines spezifisch literarischen Editionswesens abzustecken. Alle melden sehr schnell Konkurs an, wenn sie nicht überhaupt unter der Last der Zensur zusammenbrechen. Vierte Geburt und vierter Exitus. Erst mit dem neuen Casterman und insbesondere mit Marabout entwickeln sich in Belgien Häuser internationaler Ausstrahlung, wenngleich in einem literarischen Randgebiet. Unterdessen haben sich wohl spezifisch belgische Mentalitäten durchsetzen können, die von einer Generation auf die andere weitergereicht worden sind. Insofern vorliegende Leitidee, daß sich von Plantin bis zu den zeitgenössischen literarischen Veriegern ein technizistischer Habitus herausgebildet habe, anders gesagt, eine Vorstellung der verlegerischen Tätigkeit eher als Herstellung von Büchern, denn als Erzeugung von Gütern, dazu geeignet, auf dem literarischen Markt mit der gleichen Kraft zu zirkulieren, wie es für die in Frankreich produzierten der Fall ist, wo der Übergang vom reinen Druck- zum Verlagswesen in günstigerer Weise stattgefunden hat. Man darf indes hoffen, daß den Veriegern Belgiens (und anderer marginaler Zonen) zum Zeitpunkt internationaler Konzentrationsbewegungen dank ihrer archaischen Funktionsweise die Möglichkeit geboten ist, sich als ein unabhängiges Verlagswesen zu erhalten.



Pascal Durand et Yves Winkin

DES ÉDITEURS SANS ÉDITION

*GENÈSE ET STRUCTURE DE L'ESPACE ÉDITORIAL
EN BELGIQUE FRANCOPHONE*

Autant le dire tout de suite, il n'y a pas d'histoire de l'édition en Belgique francophone. Ce n'est pas seulement que cette histoire reste à écrire (chose éloquente en soi), c'est aussi que l'expression « édition en Belgique francophone » recouvre en grande partie une illusion, une construction de l'esprit par analogie, un reflet exagéré du système éditorial français, où le mot « édition » renvoie non seulement à un ensemble de pratiques, de secteurs et de maisons plus ou moins vénérables, mais surtout à une représentation collective du métier et, plus largement, de l'espace symbolique dont il relève – espace reconnu, quant à lui, en tant qu'institution culturelle à part entière, supérieure aux instances diverses qui la composent, à la fois par ses acteurs (éditeurs, directeurs de collection, auteurs), ses agents périphériques (chroniqueurs, animateurs d'émissions littéraires, professeurs de lettres) et ses consommateurs (lecteurs cultivés, étudiants, etc.). Qu'une maison importante périclite, en France, ou qu'elle soit absorbée par un grand groupe, et c'est aussitôt comme si tout un pan du patrimoine littéraire universel (c'est-à-dire parisien) s'effondrait. Remous, débats dans la grande presse (pas seulement professionnelle), montée au créneau des croisés de la haute culture. Qu'une maison disparaît en Belgique et ce n'est qu'une PME de plus qui passe à la trappe de l'économie de marché, dans une indifférence quasi générale. On ne voit guère, ainsi, que la disparition de la maison De Rache, le rachat de Duculot ou, plus récemment, les « restructurations » chez Casterman aient soulevé protestations et inquiétudes auprès des lecteurs : des livres continueraient de paraître, ici ou ailleurs, sous d'autres labels, voilà tout. Propension collective à s'indigner d'un côté, tranquille indifférence de l'autre, ce sont là aussi des signes, symptômes de l'in-

égale reconnaissance et de l'inégale conscience de leur propre intégrité dont peuvent se prévaloir deux champs éditoriaux en concurrence très déséquilibrée sur le marché international des valeurs culturelles.

La force d'attraction exercée par l'édition française, en Belgique francophone, sur les écrivains, les chroniqueurs littéraires ou encore les professeurs de lettres, contribue pour une part à la faible définition institutionnelle des pratiques d'édition belges (aggravée par la non moins faible définition des lettres belges et leur présence non obligatoire dans les programmes de l'enseignement). Cette force spécifique tient autant à la densité de l'infrastructure éditoriale parisienne et à l'efficacité de ses instances d'escorte (médias, système d'enseignement, politiques de la culture) qu'à des faits historiques, et elle ne peut évidemment être séparée de l'aura détenue par les modèles littéraires et les auteurs français. Sous ce rapport, il est significatif qu'elle ne s'exerce pas avec la même intensité d'un bout à l'autre de l'échelle des genres : puissante dans le domaine des sciences humaines et de la haute littérature (en particulier dans le genre du roman), elle décline à mesure qu'elle s'approche des genres ou des secteurs dominés, qu'il s'agisse, dans le désordre, du livre d'usage, de la paralittérature ou des ouvrages pour la jeunesse. De là vient que les seules maisons dont l'existence et les spécificités sont bien connues du grand lectorat et qui bénéficient à la fois d'une diffusion et d'une reconnaissance internationales sont celles qui, comme Marabout, Dupuis, Casterman ou Le Lombard – et, dans une moindre mesure, Duculot, grâce à l'effet Grevisse –, ont centré leur catalogue sur ces catégories subalternes de la production éditoriale, fortement liées à des équipements et à des savoir-faire notamment graphiques

(dans le cas de la BD) ou n'exigeant qu'une très faible puissance de « griffe » (dans le cas du roman policier, du récit fantastique ou du livre pratique). On peut poser ici, en guise de loi générale, que plus l'effet de griffe mobilisé par un éditeur pour transmuer tel objet-livre en bien culturel est décisif, plus lourd sera le poids de la domination et plus puissante l'attraction du système éditorial français. S'agissant des productions liées à une compétence technique, comme la BD, ou à dimension instrumentale, comme les ouvrages pratiques, cet effet de griffe sera plus intensément sollicité par les productions à valeur fiduciaire, à haute valeur symbolique ajoutée, comme le roman ou l'essai.

Cette force d'attraction ne suffit pas à expliquer la faible définition des pratiques d'édition en Belgique. D'autres causes agissent, non seulement l'identité problématique d'un État sans nation, apparu tardivement sur la carte de l'Europe, travaillé par des forces centrifuges, mais encore, dans un rapport plus direct au secteur du livre, un ensemble de démarches et de représentations de l'activité éditoriale, apparues dans certaines conditions, à différents moments de l'histoire, et dont nous postulerons qu'elles se sont additionnées jusqu'à s'articuler en une disposition globale, incorporée par l'ensemble des acteurs concernés. Autrement dit, c'est dans l'histoire même des pratiques d'édition en Belgique – entre imprimerie et édition¹ – qu'il faut rechercher certaines des forces dont le système éditorial belge actuel tire sa configuration particulière – et sa faiblesse. Autrement dit encore, s'il n'y a pas en Belgique, à la différence de ce que l'on observe en France, un espace éditorial intégré et doté d'une forte puissance de légitimation, mais plutôt un ensemble de pratiques disparates et déportées vers les zones périphériques de la production littéraire, il y aurait toutefois – y compris dans cette disparité et dans ce déportement – les signes d'une conception « belge » de l'édition, résultant d'un agencement, non nécessairement conscient à l'esprit de ses acteurs, de plusieurs « forces formatrices d'habitudes » (pour reprendre l'expression d'Erwin Panofsky²).

UN ANCÈTRE SANS HÉRITIERS

L'histoire de la production de livres à l'époque moderne sur le territoire de la future Belgique s'ouvre sur un monument dont l'ombre va s'étendre sur plusieurs siècles. Il s'agit bien sûr de l'imprimeur Christophe Plantin (Tours, 1520-Anvers, 1589). Ce n'est pas tant sa trajectoire personnelle étonnante qui va nous intéresser

au premier chef que ce qu'il incarne : le passage de l'imprimerie réactive à l'imprimerie pro-active. Sans doute, les *publishing printers*³ commencent-ils à apparaître ici et là en Europe en développant simultanément des fonctions commerciales et intellectuelles (beaucoup pren-

1 - Il faut s'entendre sur les termes. Non seulement l'activité éditoriale sur les territoires qui formeront la Belgique fluctue au gré des législations qui régissent le commerce de la librairie et de l'imprimerie dans les États ayant juridiction sur eux, mais parler d'« activité éditoriale » pour désigner la production de livres avant 1850 relève en grande partie d'un abus de langage. Le terme même d'édition ou d'éditeur est très peu utilisé avant le xix^e siècle en dehors de son sens strictement philologique. Ainsi, dans sa *Lettre sur le commerce de la librairie* (1767), Diderot use encore de celui de « librairie » pour désigner l'ensemble des opérations intervenant dans le circuit de production-diffusion du livre. Certes, ce libraire d'Ancien Régime remplit bien des fonctions « éditoriales », en prenant des initiatives en matière de production, mais ces fonctions restent le plus souvent très limitées. Lorsque l'éditeur, au sens moderne, apparaîtra – en gros, dans la première moitié du xix^e siècle –, il ne reprendra pas simplement les fonctions « éditoriales » dont s'occupait le libraire du xvii^e : il les redéploiera, les systématisera, cependant que les métiers de la librairie et de l'imprimerie se définiront et se spécialiseront de leur côté. En simplifiant très fort, on peut proposer le schéma suivant, qu'il faudra garder à l'esprit dans tout ce qui suit : le système de production du livre est successivement dominé par l'imprimerie (du xv^e au milieu du xvi^e siècle), par la librairie (du milieu du xvii^e au xix^e siècle), puis par l'édition (à partir des années 1830-1840). C'est vers l'imprimeur, puis le libraire, puis l'éditeur, que les auteurs et les manuscrits se dirigeront successivement. C'est d'eux aussi, tour à tour, que proviennent les représentations légitimes du métier, telles qu'elles s'imposent à l'ensemble de la profession. Historiquement, il faut observer encore que l'instance qui acquiert la fonction clé dans le système tend du même coup à se structurer, à se professionnaliser, mais aussi à engendrer et à entretenir une mythologie spécifique. L'acte de naissance de la figure moderne de l'éditeur et de la fonction proprement éditoriale peut pratiquement être fixé, pour la France, à 1839, lorsque l'éditeur romantique Léon Curmer explique « à messieurs les membres du jury central de l'Exposition des produits de l'industrie française pour l'année 1839 » que l'« éditeur » tel qu'il l'entend se doit d'être « un intermédiaire intelligent entre le public et tous les travailleurs qui concourent à la confection d'un livre, [qu'il] ne doit être étranger à aucun des détails de travail de chacune de ces personnes. Maître d'un goût sûr, attentif aux préférences du public, il doit sacrifier quelquefois son propre sentiment à celui du plus grand nombre, pour arriver insensiblement et par des concessions graduées à faire accepter ce que les vrais artistes d'un goût plus éprouvé approuvent et désirent. Cette profession est plus qu'un métier, elle est devenue un art difficile à exercer mais qui compense largement ses ennuis par des joissances intellectuelles de chaque instant » (cité par O. et H.-J. Martin, « Le monde des éditeurs », in H.-J. Martin, R. Chartier et J.-P. Vivet (sous la dir. de), *Histoire de l'édition française*, III, Paris, Promodis, 1985, p. 182). Partenaire de l'auteur, dont la figure se cristallise en effet au même moment dans l'imaginaire collectif des hommes de lettres, véritable cocréateur de l'œuvre, « banquier symbolique » en possession d'un pouvoir de griffe qu'aucun simple imprimeur ne sera jamais en mesure d'exercer (sans quoi l'auto-édition gagnerait très vite ses lettres de noblesse), l'éditeur se campe de la sorte en protecteur des arts et de la pensée. Tout rapport à l'argent, notons-le, est euphémisé, sinon dénié.

2 - E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolaistique*, Paris, Éd. de Minuit, 1967, p. 83.

3 - Selon l'expression de L. Voet, auquel on doit l'ouvrage de référence sur Plantin et ses successeurs, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, 2 vol., Amsterdam, Vangendt, 1969.

uent des initiatives éditoriales ou, à tout le moins, entretiennent des relations de partenariat avec tel ou tel humaniste). Mais Plantin offre assurément l'exemple presque unique, en Belgique (période contemporaine comprise), d'un développement intégré des trois fonctions (imprimerie, librairie, édition), et à une échelle tout à fait extraordinaire pour son époque, tant en nombre de volumes imprimés, en importance des transactions commerciales qu'en densité du réseau intellectuel, social et politique, installé en un temps très court.

Sincèrement catholique, mais d'une foi mysticisme proche du calvinisme piétiste, Plantin ressemble par plus d'un trait à ces entrepreneurs protestants dont Max Weber a construit l'idéal type. Sa devise même, « *Labore et constantia* », peut être vue comme expression de cet « ascétisme séculier » qui est au cœur du capitalisme moderne. Son étonnante ascension commerciale (et sociale), il la doit à ses capacités de travail (sinon à son habileté à se mettre au service du pouvoir, tout en se ménageant des portes de sortie)⁴ et à certaines dispositions qui, chez lui, semblent anticiper à plus d'un titre la figure de l'éditeur moderne. Contrairement à la plupart des imprimeurs de l'époque, qui reproduisent simplement les manuscrits que les auteurs leur apportent, Plantin fera preuve d'initiative à plusieurs reprises, soit en recherchant des manuscrits égarés, soit en élaborant d'abord le projet de l'ouvrage et en cherchant ensuite l'auteur qui pourrait le réaliser. Le cas le plus patent est celui de la *Bible polyglotte*, dont il propose l'idée à Philippe II en 1568. Mais il en est d'autres, moins connus, quoique plus significatifs en ce que Plantin paie lui-même les auteurs (ou plus exactement les « éditeurs », au sens de « préparateurs de textes »). C'est ainsi que Joannes Isaac Levita de Cologne, qui édite le *Thesaurus linguae sanctae* de Pagnini, est nourri et logé par son commanditaire pendant près d'un an (1563-1564) et reçoit en outre un solide paiement en ouvrages et en liquide. Certes, il ne s'agit pas de commandes intégrales. Le manuscrit existe le plus souvent sous une forme ou sous une autre et le travail consiste à « le mettre en ordre pour l'imprimer » (lettre de Plantin à Granvelle, décembre 1567). Mais la démarche éditoriale, au sens moderne, se profile. En outre, Plantin utilise son réseau d'amis pour se faire conseiller dans le choix et la préparation de certains manuscrits. Dans cette même lettre à Granvelle, on peut lire : « Vrai est que, passé trois ans, j'avais prié plusieurs personnage doctes de me donner leurs observations sur ledit auteur et avoir obtenu quelques corrections »⁵.

Précisons plus avant les rapports que Plantin entretient avec ses auteurs. Tout d'abord, il semble qu'il reçoive nombre de manuscrits et de propositions, et qu'il en refuse au moins la moitié, non pas tant pour leur manque d'intérêt que pour des raisons de coût. Si l'auteur est prêt à payer tout ou partie, Plantin imprime d'ordinaire sans discuter (on est encore loin ici de l'éditeur moderne qui rechigne à travailler à compte d'auteur). Il ne prendra de véritables risques financiers qu'en de rares circonstances, en cas de succès assuré (e.g. Ortelius) ou de patronage politique (e.g. auteurs recommandés par Granvelle). Plantin semble donc avoir généralement travaillé au coup par coup. Chaque livre est conçu de manière indépendante : les notions de collection, de série, sinon d'œuvre d'un auteur suivi, ne sont pas encore des catégories cognitives opérationnelles (il faudra attendre Louis Hachette au XIX^e siècle et sa « Bibliothèque des chemins de fer » pour voir émerger les principes de série et de collection, en relation avec la mise en place d'une littérature et d'un espace éditorial segmentés en marchés ciblant différentes classes de lecteurs). Ce qui ne veut pas dire que la pensée prospective n'existe pas : l'édition de la *Bible polyglotte* s'étale sur plusieurs années, les stocks eux-mêmes sont autant d'engagements sur l'avenir (alors que l'époque, particulièrement troublée, est peu propice aux plans d'avenir), l'idée d'une souscription n'est pas inconnue. Ainsi, Plantin se situe à mi-chemin entre l'imprimerie classique, qui agit au coup par coup, et l'édition moderne, qui raisonne à long terme. À la différence de l'éditeur littéraire qui, à partir du XIX^e siècle, va euphémiser son rapport à l'argent en se plaçant du côté de l'art, de la pensée et de la culture, Plantin reste en toutes circonstances un négociant aussi méticuleux qu'implacable. Nombreux sont les

4 - La carrière de Plantin est riche en revirements divers, en particulier politico-religieux. Un exemple parmi d'autres : en 1579, tout en continuant de correspondre discrètement avec ses anciens protecteurs espagnols, à qui il explique qu'il est obligé de composer avec le nouveau pouvoir afin de sauver son entreprise mais que son cœur reste fidèle à la foi catholique et au roi d'Espagne, il accueille Guillaume d'Orange par des vers enthousiastes et publie, en 1582, *La Joyeuse et Magnifique Entrée de monseigneur François en l'honneur du duc d'Anjou*. Il imprime ainsi nombre d'études calvinistes et d'écrits anti-espagnols, dont le célèbre ouvrage de Bartolomeus de las Casas, *Tyrannies et cruautés des Espagnols, perpétrées és Indes Occidentales* (1579). Sur d'autres aspects des stratégies politiques et religieuses de Plantin, et de divers développements historiques concernant d'autres éditeurs évoqués plus loin, voir notre article, « De Plantin à Deman. Pour une histoire des pratiques d'édition en Belgique », in *Textyles*, n° 15, 1999, p. 46-68.

5 - Cité par L. Voet, *op. cit.*, vol. II, p. 286, note 4 (p. 287).

commentateurs qui ont vu en lui à la fois un homme d'affaires et un ascète « à tête de huguenot ». Ce rapport sans complexe à l'argent, qui se voit autant dans sa comptabilité extraordinairement minutieuse que dans sa correspondance, où l'on ne cesse de parler chiffres, peut en effet être mis en rapport avec son éthos fondamentalement puritain, de même que sa foi en l'avenir et sa volonté de maintenir son entreprise à flot envers et contre tout. Un trait chez lui n'appartient pas, toutefois, à l'idéal type de l'entrepreneur wébérien : c'est un « intellectuel », dont la maison ressemble à un colloque international permanent. Si les savants de passage ne sont pas des Pays-Bas, ils viennent de France, d'Espagne, d'Italie, d'Allemagne, d'Europe centrale. Et quand ils ne vont pas chez lui, Plantin va chez eux, de Paris à Francfort, de Liège à Duisburg. Plantin correspond donc bien à l'« érudit imprimeur » du XVI^e siècle dont parle Elizabeth Eisenstein, son officine fait fonction de « maison internationale miniature », contribuant à la formation d'un nouvel éthos « cosmopolite, œcuménique et tolérant »⁶.

Reste une question : la dimension intellectuelle de son atelier suffit-elle à faire de Plantin un « banquier symbolique »⁷? Autrement dit, un ouvrage marqué du Compas d'Or donne-t-il à son auteur une légitimité plus grande que s'il sort des presses de Silvius, Foppens et autres imprimeurs contemporains? Vu le rayonnement international de la maison Plantin, on pourrait le croire. Mais il semble que, chez Christophe Plantin, une dissociation reste présente, entre l'imprimeur et l'humaniste, comme si ses fonctions marchandes oblitéraient ses fonctions éditoriales; comme si, surtout, les temps n'étaient pas mûrs encore pour l'émergence de telles fonctions. Léon Schücking a suggéré que l'éditeur comme agent de légitimation de l'œuvre n'émerge en Angleterre et en Allemagne qu'au XVIII^e siècle⁸. Demander dès lors à Plantin de « griffer » les travaux qu'il produit est peut-être aller trop loin dans la démonstration de sa modernité éditoriale. Mais on ne peut pas non plus, en sens inverse, en évacuer totalement l'idée, ainsi qu'en témoigne indirectement Montaigne lorsqu'il regrette, au troisième livre de ses *Essais*, que les noms de Plantin (ou de Vascosan) suffisent à conférer aux divers « tesmoignages imprimez » qu'ils « mettent en moule » une « dignité » qui peut être trompeuse⁹. Quoi qu'il en soit, les successeurs de Plantin vont peu à peu laisser ternir l'aura du fondateur pour n'être plus que des marchands-imprimeurs, de plus en plus puissants sur la scène sociale, mais de plus en plus marginalisés sur la scène intellectuelle.

Simples descendants plus qu'héritiers (d'un capital symbolique), ils sortiront de leurs presses des ouvrages très bien illustrés (notamment par Rubens) et remarquablement diffusés, grâce à un système d'échanges entre grands libraires européens, de Londres à Vienne et Cracovie, de Copenhague à Paris et Madrid. Mais ce seront des livres sans grand génie créatif, par rapport à l'inventivité intellectuelle de Plantin lui-même. Tout semble dès lors se passer comme si, dès le début de l'âge classique, se dessinaient les contours de la structure éditoriale de la future Belgique : si elle reste à la traîne en matière de création propre, elle imprime bien et puissamment, elle importe et exporte beaucoup. Ce sont surtout, sans doute, des « livres d'usage », précis, rigoureux, sévèrement contrôlés et répondant aux besoins divers des ecclésiastiques, des gens de justice, des enseignants et de leurs élèves. Toutefois ces ouvrages instrumentaux seront envoyés et appréciés aux quatre coins de l'Europe et de l'Empire espagnol. Pour le dire en une formule brutale, la banalité du livre « belge » sera le prix de son universalité.

SENS DES AFFAIRES ET DISPOSITION TECHNICISTE

L'anecdote se passe en 1767 à Liège. Jean-François Marmontel s'arrête en la Cité ardente : « À Liège, où nous avions couché, je vis entrer chez moi, le matin, un bourgeois d'assez bonne mine, et qui me dit : "Monsieur, j'ai appris hier au soir que vous étiez ici; je vous ai de grandes obligations, je viens vous en remercier. Mon nom est Bassompierre; je suis imprimeur-libraire dans cette ville; j'imprime vos ouvrages dont j'ai un grand débit dans toute l'Allemagne. J'ai déjà fait quatre éditions copieuses de vos *Contes moraux*; je suis à la troisième édition de *Bélisaire*." — "Quoi! Monsieur, lui dis-je, en l'interrompant, vous me volez le fruit de mon travail et vous venez vous en vanter à moi!" — "Bon! reprit-il, vos priviléges ne s'étendent point jusqu'ici; Liège est un pays de franchise. Nous avons droit d'im-

6 - Voir E. L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, I, Cambridge University Press, 1979, p. 139-140 et p. 443.

7 - P. Bourdieu, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, février 1977, p. 3-44.

8 - L. Schücking, *A Sociology of Literary Taste*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1948, p. 51.

9 - *Les Essais* (édition P. Villey), liv. III, chap. XIII, Paris, PUF, 1988, p. 1081.

primer tout ce qu'il y a de bon; c'est là notre commerce. Qu'on ne vous vole point en France, où vous êtes privilégié, vous serez encore assez riche. Faites-moi donc la grâce de venir déjeuner chez moi; vous verrez une des belles imprimeries de l'Europe, et vous serez content de la manière dont vos ouvrages y sont exécutés¹⁰. »

Liège est effectivement un pays de franchise où l'imprimerie se développe au XVIII^e siècle grâce à une pratique tout aussi franche de la contrefaçon. Jean-François Bassompierre n'a rien d'un contrebandier. Il a des titres, il a pignon sur rue, il a le sens des affaires : de son imprimerie sortent des livres qui se vendent autant à Paris qu'à Leipzig et Francfort. Et parmi ses livres il y a, bien sûr, de nombreux « piratages » d'œuvres étrangères. Rien d'illicite là-dedans, Bassompierre ne s'en cache pas, pas plus que ses confrères : la contrefaçon est chose banale. Mais parce que son histoire a toujours été écrite d'un point de vue français ou par des bibliophiles belges drapés dans leurs vertus morales, la contrefaçon est perçue, aujourd'hui encore, comme une des pages sombres de l'histoire de la production du livre dans les territoires « belgiques »¹¹.

Les priviléges, garantissant en principe la propriété éditoriale, sont en réalité fort ambigus : d'une part, ils ne valent que pour un temps limité et qu'au sein du territoire couvert par l'autorité qui les octroie ; d'autre part, ils offrent à celle-ci la possibilité d'un contrôle permanent sur la production de livres. On comprend aisément que la contrefaçon se développe dans les entités qui échappent aux pouvoirs forts, notamment dans les provinces françaises et belges, dans les principautés libres (Avignon, Bouillon, Trévoux, Liège) et dans les villes suisses (Genève, Neuchâtel, Lausanne). La contrefaçon participe donc de mouvements plus vastes, qui s'étendent à toute l'Europe. C'est dans ce contexte qu'il faut en saisir la portée pour la future édition belge.

L'importance économique de la contrefaçon ne prédispose sans doute guère les imprimeurs bruxellois et liégeois à devenir des libraires au sens où on l'entend, en France, au XVIII^e siècle. Certains, cependant, vont oser prendre des risques. C'est ainsi que Jean-Louis de Boubers, pourtant confortablement installé dans l'exploitation des commandes d'État, va oser publier, en 1774, les *Oeuvres* de Rousseau en douze volumes in-4°, avec la mention « Londres » pour tromper les autorités (*L'Émile* étant interdit aux Pays-Bas). Bien entendu, cette capacité à braver les interdictions peut tout aussi bien jouer en faveur de la reproduction de livres pornographiques. C'est ici qu'il faut revenir à

Bassompierre, parce qu'il présente un cas exemplaire de passage de l'acte contrefacteur à l'acte éditorial. D'imprimeur vaguement licencieux, il devient, sous l'influence du publiciste français Pierre Rousseau, un des éditeurs liégeois des encyclopédistes.

Rappelant en cela Plantin, Bassompierre joue sur plusieurs tableaux tout au long de sa carrière. Très officiellement « imprimeur du conseil privé » du prince-évêque, il est autorisé à « imprimer tous les mandements, règlements et édits qui émaneront de son autorité princière »¹². Il n'en imprime pas moins, sous le manteau, divers livres érotiques tels que le *Fanny Hill* de John Cleland, compensés au catalogue par nombre d'ouvrages de littérature féminine bien-pensante. Il n'y a donc pas chez lui de ligne éditoriale affirmée, juste une volonté toute commerciale de faire prospérer son entreprise. Mais quand Pierre Rousseau lui propose, en 1759, d'imprimer en contrefaçon *Le Précis de l'ecclésiaste* de Voltaire, il n'hésite apparemment pas à faire un coup

10 - *Mémoires de Marmontel*, Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 365.

11 - À Bruxelles, même les plus établis des imprimeurs-libraires pratiquent la contrefaçon sur une grande échelle. Pour contrefaçons qu'ils soient, leurs ouvrages sont loin d'être typographiquement médiocres, surtout quand ils sortent des ateliers Foppens, qui se spécialisent dans la reproduction de livres en format in-12, à l'instar de ceux produits par la maison Elzevier de Leyde. Et, à la fin du XVII^e siècle, la contribution de la contrefaçon à l'aisance économique des imprimeurs bruxellois est telle que l'on voit apparaître une étonnante proposition : si les imprimeurs bruxellois unissaient leurs efforts, ils pourraient « s'emparer de presque tout le commerce de livres que font la Hollande, la France et l'Angleterre ». Ces lignes, peu connues, témoignent d'une bonne connaissance de la situation qui, pour une fois, ne reflète pas un point de vue franco-français sur la question : « Il n'y a pas de ville en Europe mieux située que Bruxelles pour le commerce de librairie ; elle pourrait, si les imprimeurs étaient plus unis entre eux qu'ils ne le sont, s'emparer de presque tout le commerce de livres que font la Hollande, la France et l'Angleterre. Les imprimeurs de Bruxelles contrefaisant tous les bons livres qui s'imprimentraient à Paris, à Amsterdam ou à Londres, vendraient à moitié moins leurs contrefactions, que ne pourraient donner leurs livres les imprimeurs de ces trois villes ; ils auraient donc sur eux la préférence et feraient un bénéfice considérable, vu qu'ils n'auraient pas à payer de manuscrits et qu'ils paieraient les papiers et les caractères moins cher, ainsi que leurs ouvriers. Huit ou quinze jours après qu'un livre aurait paru à Paris, il pourrait être mis en vente à Bruxelles, où il serait contrefait : mais cela ne pourra se faire que lorsque les imprimeries de Bruxelles se réuniront et agiront de concert, ou qu'il s'établira dans cette ville une société typographique dont les fonds suffiront pour faire toujours rouler 12 à 15 presses ». (Derival, *Le Voyageur dans les Pays-Bas autrichiens, ou lettres sur l'état actuel de ces pays*, 1782-1784, cité par « De Rg. », in *Le Bibliophile belge*, t. VI, 1849, p. 140. Le commentaire de ce « bibliophile belge » est éclairant : il fulmine contre la proposition de Derival, qui « n'a envisagé l'imprimerie et la librairie que sous le point de vue matériel, et a tourné le dos au point de vue moral »).

12 - Cité par P.-M. Gason, « De Rousseau aux méfaits des contrefacteurs : une correspondance de Lebrun-Tondu avec la maison Barde et Mauguet », in D. Droixhe et al., *Livres et Lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Liège, Desoer, 1980, p. 186.

qui, sans être d'une grande audace, exige un certain cran, vu le parfum de soufre que dégage le nom du philosophe¹³. Ce n'est pas qu'il soit converti aux idées philosophiques (en fait, il publiera des pamphlets antiphilosophiques quelques années plus tard), c'est simplement qu'il y a vu une bonne opération à réaliser. Du moins a-t-il osé l'entreprendre et, de notre point de vue, c'est la disposition à l'action constituée par la pratique de la contrefaçon qui lui a permis d'agir de la sorte.

Parmi les effets positifs de la contrefaçon, il faut suggérer non seulement cette promptitude à faire des coups (un peu) audacieux, mais une capacité à envisager les relations d'affaires dans une perspective internationale. Les contrefacteurs belges du XVIII^e siècle gardent en effet un œil attentif sur les publications françaises et hollandaises, et entretiennent des réseaux de vente qui vont de Londres à Berlin, de La Haye à Lisbonne. La contrefaçon va en outre amener les imprimeurs à renforcer leurs compétences techniques et à augmenter leurs capacités de production au-delà des niveaux atteints par la plupart des grandes villes étrangères. Pour contrefaire habilement un ouvrage, il faut savoir jongler avec les corps et les casses. Il faut donc des ouvriers très expérimentés. Pour contrefaire systématiquement, il faut aussi des presses nombreuses. Ces capacités de production sont attestées non seulement par des chiffres absolus, mais encore par les associations, réalisées ou non, entre des imprimeurs liégeois et des industriels de la culture comme Charles Joseph Panckoucke. On sait en effet qu'en 1778 une édition complète de l'*Encyclopédie* en trente-six volumes a été proposée à la maison Bassompierre. Projet resté sans suite, mais qui témoigne du fait que « les Bassompierre [...] étaient capables d'assumer la charge financière et technologique d'un ouvrage tel que l'*Encyclopédie* »¹⁴. Quelques années plus tard, Panckoucke, qu'un contemporain appelait le « marchand d'idées »¹⁵, propose à l'imprimeur liégeois Clément Plomteux de sortir une énorme encyclopédie méthodique, offerte en souscription. Revirement de Panckoucke : l'association tourne court après quelques années (et quelques volumes). Mais peu importe : elle montre que Plomteux se sent les reins assez solides pour entreprendre des projets d'une ambition apparemment démesurée pour l'époque.

Reste, comme on l'a fait remarquer, que « c'est [...] dans la conception et l'élaboration scientifique de l'ouvrage [l'*Encyclopédie*] que la participation des Liégeois est la plus faible »¹⁶. Le plus désastreux des effets de la contrefaçon apparaît ici : la France produit et la Bel-

gique reproduit. La contrefaçon va empêcher la naissance de l'édition moderne en Belgique au début du XIX^e siècle, parce qu'elle va inhiber les entreprises éditoriales intellectuellement créatrices. Alors qu'en France les imprimeurs vont laisser peu à peu la place à des éditeurs qui seront à la fois des hommes d'art et d'argent, des industriels et des intellectuels, on va assister en Belgique, de 1800 à 1840, à un surépanouissement de l'imprimerie « brute » grâce à la contrefaçon industrielle. Ces imprimeurs ne vont guère laisser de champ, avant longtemps, à d'éventuels Curmer locaux. Néanmoins il semble que la Belgique se dote, vers 1850, de quelques petits Hachette – grâce, indirectement, à la contrefaçon. On peut en effet formuler l'hypothèse que la contrefaçon mise en place à Liège et à Bruxelles, à une échelle quasi industrielle, favorise l'éclosion précoce de réflexes économiques et de structures de production puissantes qui vont permettre à un Henri Casterman, comme on le verra plus loin, de devenir rapidement un éditeur complet.

Les imprimeurs bruxellois et liégeois pénètrent dans le XIX^e siècle bien équipés, technique et financièrement¹⁷. Après quelques années difficiles sous

13 - La figure de Pierre Rousseau mériterait à elle seule une étude complète, car elle ressemble fort à celle d'un éditeur moderne. Né à Toulouse en 1716, Rousseau est à Paris de 1740 à 1755, où il se lie avec Voltaire, d'Alembert et Buffon. Il a l'idée de créer un journal qui diffuserait les idées des Lumières. Ce n'est pas possible à Paris. On lui suggère la principauté de Liège, où la censure est molle et où les ouvriers typographiques sont de qualité. C'est ainsi que le *Journal encyclopédique* sort le 1^{er} janvier 1756 des presses de E. Kints. Mais les théologiens de l'université de Louvain et les chanoines de Liège se liguent contre Rousseau, qui s'enfuit en 1759 pour le duché de Bouillon. L'entreprise (ou le réseau) Rousseau est une véritable maison d'édition, qui a ses écrivains, ses presses, ses organes de diffusion. Vont en sortir pendant une trentaine d'années des journaux et des ouvrages de première importance pour l'histoire intellectuelle européenne. Voir R. Birn, « Le livre prohibé aux frontières : Bouillon », in *Histoire de l'édition française*, op. cit., II, p. 334-341.

14 - P. P. Gossiaux, « L'encyclopédie liégeoise (1778-1792) », in D. Droixhe et al., op. cit., p. 201.

15 - Cité par S. Tucoo-Chala, *Charles Joseph Panckoucke & la librairie française 1736-1798*, Paris, Marrimpone Jeune-Jean Touzot, 1977, p. 129.

16 - P. P. Gossiaux, art. cit., p. 220.

17 - Le regard extérieur que l'éditeur A. Poulet-Malassis, durant son bref exil en Belgique, portera en 1863 sur le secteur éditorial local n'est pas sans enseignement et peut être apporté à l'appui de notre hypothèse conductrice. S'il se plaindra très vite, à la façon de son ami Baudelaire, de ce qu'il appelle « l'hébétude belge », Poulet-Malassis ne manquera pas en effet de saluer le savoir-faire des imprimeurs bruxellois : « On y imprime à la presse à bras et très bien, car il y a encore une population considérable d'ours élevés dans les traditions. [...] J'ai été très surpris de voir que cette contrefaçon très vilipendée était bien supérieure à la production parisienne originale. Il y a notamment toute

le régime napoléonien, beaucoup plus sévère à leur égard, ils vont développer intensément leurs activités jusqu'en 1854, année de mise en application de la convention passée en 1852 entre la France et la Belgique, qui met fin à la contrefaçon. Mais pendant près d'un demi-siècle ce sera le règne du libéralisme le plus explicite. À partir de 1814, toute personne exerçant une activité d'imprimerie a le droit d'imprimer, d'éditer, de vendre les ouvrages qui ne sont pas l'œuvre d'un auteur résidant en Belgique et en Hollande. Non seulement aucune législation internationale ne protège le droit d'auteur, mais en outre les autorités prévoient, sur le subside annuel alloué par l'État à l'industrie, des primes destinées à stimuler l'exportation éditoriale. Grâce à ces mesures, on ouvre des « comptoirs de librairie » à Londres et à Leipzig¹⁸. Combinée au fait que la Restauration impose à la France une censure sévère et que le prix des livres y reste très élevé, cette attitude du gouvernement hollandais va doper les industries graphiques bruxelloises.

L'indépendance belge perturbe cette belle envolée. La Belgique perd son marché le plus important, du fait que la Hollande oppose un blocus à tous les produits des provinces du sud des Pays-Bas. La situation du livre en Belgique aurait pu devenir catastrophique si la librairie française avait réagi. Au contraire, elle continue à éléver ses prix et la contrefaçon belge continue d'écouler massivement ses produits. Un second obstacle aurait pu briser l'élan : le manque d'organisation interne. La concurrence est si sauvage entre petits imprimeurs qu'ils se cassent mutuellement le marché, que la crise de 1830 va cependant « nettoyer ». Les trop petites imprimeries et librairies disparaissent, de grandes associations se forment. Cinq grandes sociétés se constituent sous le patronage de la Banque de Belgique. Ce sont les débuts du capitalisme d'édition, ou plutôt d'imprimerie, de librairie et d'édition, car il n'y a pas de capitaux spécifiquement placés en chacune de ces activités, qui resteront encore longtemps confondues. Cependant, le fait essentiel est que le monde des affaires prend conscience de l'importance économique du marché de la diffusion du savoir. Avec la constitution de ces nouvelles sociétés, on voit arriver, au sein des conseils d'administration, un nouvel actionnariat : « L'on remarque », note ainsi Charles Hen, contemporain de cette mutation, « beaucoup d'hommes distingués par leur haute position ou par leur rang social, des banquiers, des magistrats, des représentants, des sénateurs »¹⁹.

Pendant ces années de contrefaçon systématique, tout passe sous les presses belges : l'abondante produc-

tion romantique, la littérature juridique et scientifique, les partitions de musique et jusqu'aux périodiques, telle *La Revue des Deux Mondes*. Sous la pression de la concurrence, les imprimeurs produisent dans tous les formats et à des prix de moitié inférieurs à ceux de Paris. En 1834, Stendhal écrit à Sainte-Beuve : « Rome et moi, nous ne connaissons la littérature française que par l'édition belge»²⁰. Il va sans dire que la France organise la lutte. Les contrefaçons étant légalement interdites en France, la douane exerce une surveillance sévère qui cependant n'épargne pas même les éditions « originales » de livres belges. Par ailleurs, les libraires de Paris accusent les imprimeurs belges de leur fermer tout débouché hors de France par des prix bradés. Enfin, certains écrivains français se déchaînent contre « cette damnée Belgique », ainsi que Balzac l'appelle, qui avec Jules Janin vitupère la contrefaçon belge, laquelle « [vole] aux écrivains français la meilleure partie de leurs revenus »²¹.

En réalité, il faut, selon Herman Dopp, distinguer entre deux catégories d'écrivains. Les plus lus à l'époque (Balzac, Musset, Hugo, Vigny, Janin, Nodier, Sand, Mérimée, Béranger) s'élèvent contre la réimpression belge parce qu'ils entendent protéger les éditeurs français avec qui ils passent des contrats d'exclusivité. Les autres, les obscurs, les sans-grade, ont au contraire tout intérêt à se faire piller, car les tirages belges leur apportent la renommée (« Quand on voulait assurer le succès d'un livre, on annonçait officieusement qu'il

une collection de poètes modernes à bas prix, en format minuscule, qui est une chose excellente dans son genre, et toutes sortes de romans à 50 centimes le volume qui sont des chefs-d'œuvre (vous le croirez sans peine), relativement à la collection Lévy » (lettre à Charles Asselineau, 26 octobre 1863, citée par C. Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 170).

18 - Voir C. Hen, *La Réimpression*, Bruxelles, 1851, p. 43-44.

19 - *Ibid.*, p. 49.

20 - Cité par H. Dopp, *La Contrefaçon des livres français en Belgique*, Louvain, Vuystpruyt, 1932, p. 21.

21 - « Mais que la nation la moins littéraire du monde, la nation qui, pour vivre, dépouille depuis un temps immémorial les gens de lettres français, le peuple qui profite d'une barrière de bois jetée entre nous pour contrefaire tous nos livres, histoire, roman, poésie, revues, qu'il revend ensuite au rabais aux peuples voisins; que ce même peuple plagiaire, qui n'a pas d'amour-propre à défendre, puisqu'il copie tout et ne produit rien; puisqu'il nous vole sans que nous puissions rien lui prendre; ce peuple à l'affût de toutes les nouveautés parisiennes qu'il imprime à vil prix sur du papier à sucre, avec des fautes sans nombre; ce peuple qui est la ruine matérielle de notre littérature; que ce soit ce même peuple qui permette à ses journaux d'insulter à chaque instant et chaque jour la littérature qui le nourrit, la littérature dont il ramasse les moindres produits, dont il dispute avidement les moindres pages, voilà grands dieux! voilà ce qui ne peut se concevoir! » (*ibid.*, p. 134).

était déjà contrefait en Belgique »). Les éditeurs belges vont d'ailleurs délaisser les premiers, qui prêtent à tellement de concurrence que les prix de vente écrasés ne laissent que de trop faibles bénéfices, au profit des seconds, romanciers feuilletonistes ou faiseurs de vers. Bien sûr, ces imprimeurs n'ont guère d'esprit critique et se laissent parfois éblouir par les produits venant de Paris²².

Aux alentours de 1845, la contrefaçon amorce un déclin rapide. Concurrencées par des éditeurs français (Mame, notamment) qui parviennent à vendre en France et en Belgique des ouvrages de grande qualité technique à des prix très bas, affaiblies par une course folle au texte et à la baisse des prix, les grandes sociétés belges de librairies disparaissent en quelques années (1846-1851). Dans un mouvement dont est coutumier le champ économique ne subsistent que de petits imprimeurs, dont certains parviennent même à s'imposer parmi les éditeurs les plus importants du temps. Ceux-ci se concentrent à Bruxelles. De plus, l'opinion publique qui, au XVIII^e et au début du XIX^e siècle, acceptait parfaitement cette industrie, se retourne contre elle, tenue désormais pour malhonnête et immorale. La Société des gens de lettres adresse, en 1849, une pétition à la Chambre et demande la suppression de la contrefaçon. On y relève la phrase suivante, lourde de sens et de bon sens : « Abolir la contrefaçon, c'est créer la littérature belge, c'est lui permettre d'exister »²³. L'État en semble conscient : il crée en 1848 un Institut national des lettres belges, institue une commission pour l'encouragement de la littérature et de l'art dramatique et se charge de payer des primes aux représentations d'auteurs dramatiques nationaux. Il hésite cependant à interdire la contrefaçon : les libéraux la protègent, les catholiques veulent la supprimer. La France lui fournit l'occasion d'une décision en rangeant la suppression parmi les conditions fondamentales du renouvellement du traité de commerce de 1852. Une convention est signée le 22 août 1852, approuvée par la loi belge du 12 avril 1854 et mise en vigueur le 12 mai 1854. L'application de cette convention n'apaisera pas les éditeurs français. On pourra lire dans le « Rapport du jury de l'Exposition universelle de Paris » de 1855 les propos suivants : « Les productions de la Belgique appartiennent à l'école française. Les publications des imprimeurs belges ont, en effet, avec les nôtres un air de famille qui ne surprend pas et qui a sa cause naturelle dans l'ancien commerce de reproduction de nos ouvrages et dans l'usage de la même langue. Plusieurs imprimeurs fabriquent des volumes qui pourront un

jour lutter avec les nôtres pour l'exécution typographique. Nous devons y faire attention, alors que nos confrères bruxellois ont manifesté l'intention de venir nous faire concurrence sur le marché de Paris »²⁴. À cette Exposition, douze maisons belges sont représentées. En chiffres, les exportations belges sont évaluées à 500 000 francs français et l'essentiel de la production est composé de livres en langues mortes ou étrangères et d'ouvrages à caractère liturgique.

LA CONVERSION DE L'IMPRIMERIE

Ce dernier point est d'importance. Il permet d'expliquer pourquoi la production du livre en Belgique ne s'est pas écroulée après 1854. Car les chiffres disponibles montrent que le passage à l'après-contrefaçon se fait sans crise grave. Un document officiel produit pour

22 - Cependant, la contrefaçon ne produit pas que des livres intellectuellement et graphiquement médiocres. Au contraire, elle pousse parfois les imprimeurs bruxellois à réaliser des performances étonnantes, comme en témoigne un écrivain anglais, contemporain de C. Hen : « Les sociétés de librairie belge ont relevé l'art typographique, si déchu dans les Pays-Bas depuis les Plantin ; elles se sont procuré des frappes élégantes ; elles ont fait construire de magnifiques ateliers, où se trouve réuni tout ce qui concourt à la confection des livres, elles ont acheté un matériel considérable, et leurs produits sont devenus peut-être supérieurs à ceux de la librairie française. Grâce à ces combinaisons nouvelles, à cette reconstitution intelligente de l'art sur le pied industriel, à la concentration de tous les bénéfices isolés dans une seule caisse, le livre a pu être produit et avec plus de perfection et avec plus d'économie. Sur les marchés extérieurs, on a cessé de voir et ces honteuses pages blanches, et ces scandaleuses interlignes qui chassent le texte, et ces insolentes marges qui, dans la plupart des livres français, dévorent l'espace aux dépens de la pensée. Les éditions belges, réduites à de justes proportions, dégagées de toutes les sophistications dont les éditeurs parisiens les plus candides ne savent pas toujours se défendre, sont venues s'offrir aux acquéreurs à 50, 60 et 70 % de rabais, et souvent avec 12 et 14 mois de terme. Aussi lorsque à Londres je vis tout à coup étaler, dans Fleet Street, sur le Strand, à Soho Square, dans Regent Street et à Burlington Arcade, ces magnifiques volumes à deux colonnes, dans le format de nos *imperial octavo*, avec les noms de Lamartine, de Casimir Delavigne, d'Alexandre Dumas, de Victor Hugo, je crus un instant que la librairie parisienne avait transporté ses comptoirs et ses ateliers à Bruxelles. Point du tout : CE N'ÉTAIENT QUÉ DES CONTREFAÇONS SUPÉRIEURES AUX ÉDITIONS ORIGINALES » (cité d'après C. Hen, *op. cit.*, p. 48-49).

23 - H. Dopp fournit une explication plus complète : « Ce n'étaient point les Meline, les Hauman, qui pouvaient songer à acquérir des manuscrits belges, à offrir une rémunération à des auteurs encore sans titres et sans notoriété : ils trouvaient sans frais, dans la littérature française, matière à des réimpressions d'une vente mieux assurée. Et pour nos auteurs, il était à peu près impossible, même en renonçant à tout profit, de conquérir une place en librairie, au milieu de la masse des contrefaçons » (*op. cit.*, p. 179).

24 - Cité par Henri Liebrecht, *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, Bruxelles, Musée du livre, 1934. V. p. 105.

l'Exposition universelle de 1870 montre que la production s'est rapidement réorientée « vers les éditions originales et les ouvrages du domaine public destinés au marché intérieur »²⁵. Parmi ces ouvrages, il faut sans doute placer les livres scolaires, les livres de prix – et les livres religieux. Ceux-ci s'exportent bien, et en quantités industrielles, d'après les relevés de Claude Savart, qui montrent, d'une part, que les importations de livres en provenance de Belgique ne cessent d'augmenter depuis le milieu du siècle (passant de 119,5 tonnes en 1851 à 205,7 tonnes en 1896) et, d'autre part, que le pourcentage de titres religieux belges mentionnés dans *La Bibliographie de la France* passe de 0 % en 1853 à 41 % en 1859²⁶.

On avancera donc que l'édition religieuse a sauvé le commerce du livre en Belgique après l'arrêt de la contrefaçon. Mais pourquoi, de tous les genres éditoriaux possibles, est-ce précisément ce secteur qui a connu un tel essor? Sans doute grâce à la conjonction de deux facteurs. D'une part, la contrefaçon elle-même y a contribué de plusieurs manières : elle a formé en Belgique des typographes extrêmement qualifiés, ceux-là mêmes qu'exigent la composition et l'impression de livres religieux (papiers spéciaux, pages en mosaïque, corps et tailles divers, etc.). Plus globalement, elle a installé en Belgique une disposition à la pratique industrielle et au commerce international du livre et, comme on l'a vu, une capacité à reproduire fidèlement un texte venu d'ailleurs – non plus en l'occurrence de Paris, mais de Rome. Ce n'est donc pas que l'on assiste à la conversion d'anciens contrefacteurs en imprimeurs dévots ; ce seront en fait d'autres éditeurs qui vont se développer, tels Casterman, Dessain, Wesmael-Legros, Desclée. Or la contrefaçon, du xv^e à la première moitié du xix^e siècle, a comme construit l'espace mental des possibilités éditoriales du pays. Et le livre religieux de la deuxième moitié du xix^e siècle va répondre exactement aux dispositions qu'elle a peu à peu façonnées. C'est ici qu'intervient un second facteur. Sous l'impulsion de Léon XIII, les études exégétiques, recherches thomistes, remises à jour, notamment du chant grégorien, connaissent un essor international. En Belgique, l'abbaye du Mont-César, l'université catholique de Louvain et d'autres centres religieux sont à la tête de ce renouveau liturgique. Ils vont faire publier leurs recherches chez des imprimeurs belges existants (Casterman, Brepols) ou chez des industriels dont ils soutiennent la reconversion en imprimeurs de haute technicité. Ils leur confèrent des monopoles de vente sous la forme du titre d'« imprimeur du Saint-Siège »

(titre assez facilement accordé [il y en avait quatre ou cinq en Belgique]) et d'« imprimeur de la sainte congrégation des Rites » (titre très rare : huit éditeurs portaient ce titre dans le monde, dont Desclée et Dessain en Belgique). Le marché religieux est énorme : outre le fait qu'il est mondial, puisque ses produits sont écrits en latin, la littérature liturgique, patrologique, exégétique remplit des milliers de pages.

En étudiant la montée de la dynastie Casterman, on peut voir comment s'accomplit cette conjonction d'éléments apparemment disparates. Et comment s'accomplit l'émergence progressive, sur trois générations, d'un éditeur au sens plein du terme. C'est la troisième naissance de l'édition belge.

L'histoire du fondateur, Donat Casterman, se lit comme un récit d'édification morale²⁷. Orphelin très jeune, il entre en apprentissage chez un peintre, puis chez un imprimeur qui l'initie à la reliure et au commerce de la librairie. Libraire dès 1780, il fait imprimer à sa marque de petits livres scolaires et religieux pour le marché local. Casterman se présente alors comme « libraire et relieur », et non comme « imprimeur », encore moins comme « éditeur ». Il reçoit son brevet d'imprimeur en 1804, décroche dès l'année suivante un premier titre officiel, celui d'« imprimeur de l'évêché de Tournai », qui va définitivement lancer l'entreprise, laquelle tirera tout profit de son rapport privilégié avec l'Église jusqu'au début des années 1860. Dès 1806, Casterman présente un catalogue de productions maison. On n'y trouve pas trace d'une activité éditoriale originale. Il s'agit de livres à compte d'auteur, d'ouvrages religieux, de manuels scolaires. Donat imprime (ou réimprime), relie et vend sur place. La maison

25 - Statistique de la typographie en Belgique, in *Le Bibliophile belge*, 1870, p. 33.

26 - Savart cite en outre ce commentaire d'un chroniqueur anonyme de la *Bibliographie de la France* (1865) : « On sait quel développement a pris la typographie en Belgique et quelle activité le commerce de la contrefaçon des ouvrages français donnait aux presses belges. On aurait pu croire que la convention conclue avec la France pour la garantie réciproque des droits des écrivains et des artistes, en mettant fin à un état de choses qui déshonorait la librairie belge, porterait à cette industrie un coup fatal. Il n'en a rien été, et le commerce honnête s'y trouve avoir gagné. L'expérience a prouvé que la typographie et la librairie belges n'ont reçu de cet acte qu'une atteinte passagère... Par la spécificité des livres de liturgie et de piété, la librairie belge a su se créer un commerce très étendu qui exporte ses produits dans presque toute la catholicité. » (C. Savart, *Les Catholiques en France au xix^e siècle : le témoignage du livre religieux*, Paris, Beauchesne, 1985, p. 82-84).

27 - Pour plus d'informations à caractère historique sur les débuts de Casterman, voir S. Bouffange, *Pro Deo et patria. Casterman : Librairie, imprimerie*, édition (1776-1919), Genève, Droz, 1996.

Casterman est ainsi fondée sur le commerce de livres « préfabriqués », c'est-à-dire d'ouvrages dont le processus d'élaboration intellectuelle échappe totalement à leur « éditeur ».

Quand Donat se retire, en 1820, il lègue à ses fils Josué et Charles un fonds de quelques dizaines d'ouvrages et une imprimerie dotée de cinq presses autour desquelles s'activent une vingtaine de personnes. Mettant alors en place une structure de division du travail qui se perpétuera jusqu'à nos jours, le tandem des héritiers va faire évoluer les deux branches d'activité de l'entreprise de manière autonome mais coordonnée. Josué reste libraire et devient éditeur. Il reprend une partie du fonds paternel et l'augmente de ses titres propres. Charles continue de diriger l'imprimerie et reprend la charge d'imprimeur de l'évêché. Vers 1844, « type [même] du bourgeois conquérant »²⁸, Josué ouvre une première succursale à Paris, inscrit sur la page de couverture de ses livres la dénomination « imprimeur-libraire-éditeur » ou encore celle de « libraire-éditeur ». L'apparition du terme « éditeur » et la disparition progressive du terme « imprimeur » (achevée vers 1855) reflètent à la fois l'évolution éditoriale générale et la conscience particulière que l'entreprise Casterman entend manifester de sa propre fonction, qui la porte à se présenter sous l'aspect plus noble d'une maison d'édition, dotée d'un réseau de vente international.

En 1849, Josué associe officiellement ses fils Henri et Alexandre à l'entreprise en changeant la dénomination en « J. Casterman et fils ». Il se retire des affaires en 1856 et Henri redéploie toutes les activités de la maison. Sur le plan local, il va moderniser l'imprimerie en l'installant dans de nouveaux locaux et en la dotant de machines à vapeur. En 1863, 145 ouvriers et 36 ouvrières travaillent dans les ateliers. Sur le plan international, Henri crée une succursale à Paris et met au point un accord de diffusion réciproque avec la firme Kittler de Leipzig. Le catalogue 1863 est énorme, en raison de la place très importante qu'y prennent les titres religieux. Les rubriques qui leur sont consacrées en témoignent : « sciences sacrées », « histoire ecclésiastique », « dévotion », etc. À ces pieux ouvrages s'ajoutent une multitude de livres édifiants destinés à la jeunesse (livres de prix, livres de bibliothèques populaires, etc.). Les titres des collections qui les regroupent traduisent bien cette volonté d'éducation morale, qui se double souvent d'un souci d'éducation civique : « Récits historiques belges », « Récits moraux et amusants », « Musée moral et littéraire de la famille », « Récits historiques et légendaires ».

Rien là de très créatif, éditorialement s'entend, et l'on pourrait aisément reléguer Henri Casterman au rang d'imprimeur industriel. Néanmoins ce serait oublier une dimension de l'édition professionnelle : la capacité à tenir sur un marché, à occuper un créneau et à en faire une sorte de vente de monopole. Il ne suffit pas de faire des coups, brillants mais sans lendemain, comme nombre d'éditeurs à vocation littéraire (incarnés par Curmer en France, par Deman en Belgique) le feront tout au long du siècle. Il faut encore savoir anticiper et planifier. La pratique de l'édition exige, en effet, la compétence prévisionnelle : c'est celle qu'ont démontrée Hachette, Larousse ou le second Hetzel. Certes, ils n'ont pas édité que de grandes œuvres, toutefois l'édition ne peut être réduite au seul secteur de la haute littérature. C'est pourquoi le catalogue 1863 de Casterman nous paraît refléter l'émergence d'un éditeur nouveau en Belgique – encore fort matiné d'imprimerie, mais près de s'en affranchir pour faire surgir la création de la contrainte. Son flair d'éditeur passe par cette prise en charge pleine et entière de l'édition religieuse et de ses succédanés pour la jeunesse et les écoles catholiques.

Henri Casterman disparaît en 1869, juste avant de recevoir le titre d'« éditeur pontifical ». La maison va alors entrer comme en hibernation. Sans doute ses deux fils, Henri et Louis, vont-ils reprendre la direction en 1880, mais la production ne s'adapte pas à la réalité du jour. Ce n'est que lorsque les deux fils de Louis arrivent aux affaires, en 1920, que celles-ci reprennent. Bientôt viendront les annuaires téléphoniques (à partir de 1926) et les albums de *Tintin* (à partir de 1934).

ÉMERGENCE ET FAILLITE DE L'ÉDITION LITTÉRAIRE

Ainsi, après 1854, les imprimeurs belges, qui disposent d'un équipement typographique sophistiqué, nouent des liens étroits avec l'Église et prennent possession d'un marché mondial. D'autres maisons vont, quant à elles, s'orienter vers ces domaines, moins rentables mais plus prestigieux, au sein desquels la représentation lettrée confine d'ordinaire le métier d'éditeur. Attachées à la haute littérature et, pour certaines, aux esthétiques d'avant-garde, elles vont tirer parti des cen-

28 - L'expression est de H.-J. Martin en préface à S. Bouffange, *op. cit.*, p. 11.

sures qui s'exercent en France et du marasme économique qui accable, à la fin du siècle, la librairie française. Véritable terre d'asile pour opposants et proscrits, la Belgique va voir se développer sur son territoire une intense activité intellectuelle. Les exilés sont en effet souvent à la tête de journaux, de groupements politiques ou philosophiques, organisent des conférences, écrivent des livres. Quelques maisons vont jouer ici un rôle de première importance pour l'impression et la diffusion de ces écrits.

Le second Empire et les débuts de la troisième République couvrent une période durant laquelle un petit nombre d'éditeurs établis en Belgique vont, de façon éphémère, inverser le mouvement qui deviendra ensuite traditionnel, conduisant les auteurs belges à se faire éditer en France. Et que cette période corresponde aux premiers balbutiements d'une littérature nationale ne laisse pas d'être éloquent. D'un côté, Hugo et Dumas, Lautréamont et Rimbaud, Mallarmé et Bloy viennent à tour de rôle chercher asile éditorial dans la « pauvre Belgique » qu'avait fustigée Baudelaire. De l'autre, durant près de trente ans, pour la plupart à Bruxelles, des maisons font ponctuellement apparition avec un fort capital symbolique et une haute idée du livre. 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 d'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 Edmond Picard en 1884)²⁹ et que cette conscience soit prise en relais par la reconnaissance à l'échelle internationale dont bénéficieront certains des auteurs associés aux mouvements naturaliste (Lemon-

nier ou Hannon) et surtout symboliste (Verhaeren ou Maeterlinck, prix Nobel 1911).

Dans ce contexte, trois grandes figures d'éditeur – « figures » tant au sens commun qu'au sens typologique – méritent qu'on s'y attarde.

D'abord, celle des libraires « Lacroix, Verboeckhoven et Cie ». Éditeurs attitrés de Hugo après que celui-ci a pris le chemin de l'exil, Lacroix et Verboeckhoven publient, dès 1862, *Les Misérables*, à grand bruit et banquet à la clé, réunissant pour la circonstance tous les grands noms de la politique et de la littérature belges. Ce coup éditorial attire à la porte de la maison de jeunes écrivains débutants ou marginaux, captés par l'exemple des grands maîtres ayant sauté le pas vers l'édition belge. C'est le cas de Lautréamont dont Lacroix et Verboeckhoven, sept ans plus tard, éditeront – encore qu'à compte d'auteur – *Les Chants de Maldoror* (que Max Waller, l'un des premiers, saluera dans *La Jeune Belgique*). Deux ans auparavant, en 1867, Lacroix et Verboeckhoven faisaient paraître *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster. Si l'entreprise s'est soldée par un échec (l'accueil du public belge, plutôt conformiste, reste froid et la critique ne fait guère écho à la sortie du livre), elle mérite d'être fortement soulignée : c'est la première fois, en effet, qu'un éditeur important tente de donner impulsion à une création littéraire belge engourdie. C'est la première fois aussi que s'opère en Belgique la rencontre non fortuite sur l'étal des libraires, quand bien même reste-t-elle sans grands effets dans l'immédiat, entre ambition commerciale et projet culturel. La maison, dont la renommée grandit parallèlement à celle de Hugo, son auteur vedette, a connu son apogée en 1862 avec le banquet des *Misérables*. Elle va cependant, dans les années qui suivent, perdre assez vite la place qu'elle a gagnée sur le marché tant national qu'international. Parmi les divers facteurs qui vont précipiter son déclin, puis sa faillite, un manque de discernement éditorial (la maison a ainsi repris les fonds provenant de la contrefaçon d'une série d'autres sociétés créées avant 1852) se conjugue à une mauvaise gestion commerciale. Les turbulences politiques du temps ont, elles aussi, leur importance. Soucieux de percer sur les marchés étrangers, Lacroix et Verboeckhoven ouvrent des comptoirs à Livourne, Paris et Leipzig. Trop tôt ou trop tard : le commerce avec la France et l'Allemagne va être réduit à néant du

29 - Cité par R. Vervliet, « Lever de rideau : les précurseurs », in *Les Avant-Gardes littéraires en Belgique* (sous la dir. de J. Weisgerber), Bruxelles, Labor, 1991, p. 51.

fait de la guerre de 1870. Coup dur. C'est cependant son ambition mal maîtrisée qui va avoir raison de l'entreprise : installée avenue de la Toison-d'Or, elle se dote d'immenses ateliers et entrepôts avec plusieurs ascenseurs ainsi que d'un petit chemin de fer pour le transport des livres. Infrastructure barnumesque pour une politique éditoriale qui patine. La machine s'écroulera sous son propre poids. En quelque sorte, c'est, on le verra, Marabout avec cent ans d'avance.

Deuxième « figure », Henri Kistemaekers (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, Kistemaekers 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 »³⁰. 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 Kistemaekers, 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, du *Mâle* de Camille Lemonnier, surnommé le « maréchal des lettres belges », 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, tels Cladel, les Goncourt ou Maupassant, Kistemaekers lancera des débutants, plus exposés que leurs ainés 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 Bonnetaïn (*Charlot s'amuse*). Surtout, à l'heure où *La Jeune Belgique* s'efforce de promouvoir une littérature nationale, Kistemaekers publiera de très nombreux jeunes auteurs belges, Georges Rodenbach (*L'Hiver mondain*), Théodore Hannon (*Rimes de joie*) ou encore Georges 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 s'en sort plus d'une fois à son honneur, les poursuites dont l'éditeur ne cesse pas de faire l'objet réduisent sa marge de manœuvre économique et littéraire. Après 1887, Kistemaekers fait moins de place aux œuvres de combat. Sa cadence de production flétrit. Emmenés par Lemonnier, qui a rompu avec lui en 1885, les jeunes naturalistes le quittent. Dans les années 1890, le déclin s'accélère, à coups de procès, de saisies, de campagnes de presse. Le coup de grâce est donné en 1903 : un an de prison et une colossale amende (pour « incitation à la débauche » dans les colonnes d'annonces amoureuses de son édition locale du magazine français *Frou-Frou*) contraignent Kistemaekers à l'abandon des affaires et à l'exil en France.

Edmond Deman (1857-1918), éditeur associé de son côté au mouvement symboliste et dont l'aura, elle aussi, a rayonné jusqu'à Paris, serait la troisième figure de la structure sous contrainte (économique et culturelle) qui se met difficilement en place, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, dans le secteur de l'édition littéraire. Ami de Verhaeren, qui sera son principal chasseur de textes, Deman incarne par excellence – mais soixante ans après Curmer – la figure de l'éditeur esthète et dévoué corps et biens à ses auteurs (Mallarmé : « Avec Deman/ On n'a pas d'emmerde-ment »). Librairie bibliophile, il éditera, de 1888 à 1912, des livres pour bibliophiles : richement illustrés, coûteux, impeccables. Et en petit nombre : le catalogue complet ne compte que cinquante-quatre titres, mais aligne les signatures de Verhaeren (un tiers de la production griffée Deman), 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), Kahn, 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 catalogue, un sens du métier et de la dignité culturelle de l'éditeur, dont témoigne, dans son édition des *Soirs* de Verhaeren (1888), qui fit tant pour sa réputation auprès de Mallarmé, l'emplacement choisi pour sa marque, non pas comme d'ordinaire au bas, mais au centre de la page de couverture ; il affiche

30 - Cité par C. Baudet, *Grandeur et misères d'un éditeur belge : Henry Kistemaekers (1851-1934)*, Bruxelles, Labor, coll. • Archives du Futur., 1986, p. 25.

de la sorte la conscience qu'il a d'être un partenaire de l'écrivain et un alchimiste de la chose imprimée. Soulignons-le, cependant, l'éclat de sa maison, Deman le doit non seulement à sa passion personnelle du beau livre et de la littérature d'exception, ni simplement au rôle actif de passeur joué par Verhaeren – pour lequel il réalise un tirage unique, sur soie, de son recueil *Les Heures claires* à l'occasion du nouvel an 1897 –, mais aussi à une combinaison de facteurs institutionnels et économiques favorables. D'une part, il bénéficie de l'appel d'air créé par l'internationale symboliste telle qu'elle se met en place dans les années 1880 avec le mouvement de navette faisant voyager entre Paris et Bruxelles – physiquement ou par textes de cooptation réciproques – Bloy et Verhaeren, Mallarmé et Maeterlinck, Ghil et Rodenbach. L'accueil fait aux uns à Paris est comme payé de retour par celui que Bruxelles, Liège ou Bruges font aux autres, et par les sollicitudes éditoriales que leur témoigne le dévoué Edmond Deman. D'autre part, celui-ci tire parti, certes sans l'avoir cherché consciemment, de l'état de saturation dans lequel est plongé, autour de 1890, le système éditorial parisien, dont la machine tourne davantage au profit du roman psychologique ou des recueils de chroniques journalistiques que de la poésie éthérée pratiquée par les symbolistes, proies faciles des mercenaires de l'édition à compte d'auteur (Verlaine, Mallarmé, en font les frais auprès de Lemerre, puis de Vanier). Occasion historique d'inverser, au moins temporairement, l'hémorragie des auteurs d'un circuit éditorial à l'autre. Pour ces auteurs en déshérence éditoriale, Deman représente une aubaine : celui qui confie que « l'édition, c'est ma danseuse »³¹ est peu regardant sur les coûts, les délais, et peu exigeant en matière de reconnaissance, chez ceux qui en bénéficient, des largesses qu'il leur fait. L'éditeur dégage peu de bénéfices, mais engrange un capital de sympathie et de légitimité qui lui permettra d'apparaître, non pas comme un docile exécutant, mais comme un partenaire de « ses » auteurs. L'embellie sera brève ; dès que l'édition parisienne se désengorge, au début du xx^e siècle, les flux en direction de la Belgique se tarissent. La médaille, en effet, aura son revers : trop généreux avec ses auteurs, Deman se ruine peu à peu. Et, mal diffusés, auprès d'un public de bibliophiles (« gens, ironisait Mallarmé, qui ne lisent point »³²), 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 vingt 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 »³³.

C'est que le dégel souhaité exigeait davantage qu'une succession de feux de paille. Lacroix et Verboeckhoven, tombés en faillite peu après 1870 ; Kistemaeckers, terrassé par l'ordre moral ; Deman, éprouvé après vingt ans d'activité en cercle restreint, ont ouvert une trop brève éclaircie dans l'histoire du livre en Belgique. Leur échec n'est pas seulement le fait d'une conjoncture et, selon les cas, d'une piètre gestion commerciale, d'un militantisme trop ardent ou d'une complexion trop généreuse. Il tient aussi, chez Lacroix et Verboeckhoven, à la reconduction anachronique d'une conduite du « coup par coup », héritée de la contrefaçon et d'un surdimensionnement de l'infrastructure technique en l'absence d'une véritable politique éditoriale, à laquelle se substituent des opérations spectaculaires sans lendemain (qui tendent à assimiler le livre à un simple produit promotionnable). Tout programmé qu'il ait été par l'acharnement judiciaire, l'échec de Kistemaeckers, qui cependant soigne les services de presse et démarche les librairies parisiennes, vient en partie d'une méconnaissance des forces du marché, qui porta l'éditeur à refuser obstinément, par souci d'indépendance, d'ouvrir une succursale à Paris. Dans le cas de Deman, il convient plutôt d'incriminer le maintien d'une conception du livre comme objet théssaurisable plutôt que comme vecteur de textes dans l'espace culturel, et peut-être le 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'habitus techniciste des contrefacteurs³⁴, relayé entre-temps, après la convention de 1852-1854, par les imprimeurs spécialisés dans

31 - Cité par A. et L. Fontainas, *Edmond Deman éditeur. Art et édition au tournant du siècle*, Bruxelles, Labor, 1997, p. 91.

32 - S. Mallarmé, lettre à Arthur O'Shaughnessy, 19 mai 1876, in *Correspondance*, II, Paris, Gallimard, 1965, p. 119.

33 - Cité par A. et L. Fontainas, *op. cit.*, p. 69.

34 - Ce que nous appelons l'*'habitus techniciste'* ne doit pas être confondu 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 n'ayant plus directement affaire à une opération d'ordre technique.

l'édition religieuse. Au tournant du siècle, sur le marché franco-belge, l'heure n'est plus aux Curmer ni aux Ladavocat. A déjà sonné, depuis plus de trente ans en France, celle des Hachette, des Hetzel, des Charpentier, des Calmann-Lévy, et approche celle de Grasset, de la NRF, de Fasquelle, autrement dit, celle d'éditeurs conjuguant habilement, au prix d'une dénégation élégante, exigence culturelle et souci commercial, sens de l'œuvre et sens de la collection, goût du texte et pratique du livre esthétiquement quelconque. La beauté Deman n'a brillé qu'un temps, elle restera comme le souvenir d'une occasion magnifiquement manquée. C'est Casterman, parmi quelques autres dans le même secteur, qui occupera le haut du pavé éditorial en Belgique.

PIUSSANCE DES GENRES MINEURS

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 fait tourner ses presses, non plus seulement au profit des ouvrages de piété, mais surtout au profit des annuaires (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 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 missels sur papier bible. S'opère ainsi, sans que le premier terrains soit abandonné, une sorte de conversion à la fois d'un savoir-faire acquis et d'une disposition moralisante : *Tintin*, puis *Martine* (« à la mer », « à la campagne », etc.), seront les propagateurs de la bonne parole et de la bonne action. La diversification des créneaux se poursuivra en direction du roman pour la jeunesse, et, au-delà, à partir des années 1960, de l'ouvrage d'éducation affective et sexuelle, ou encore de la réflexion spirituelle dans un esprit d'ouverture postconciliaire. C'est ainsi que prennent leur essor 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'édition fortement imprégnée de morale catholique.

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 public³⁵.

La montée en force, dans les années 1950, du magazine *Spirou*, lancé par les Éditions Dupuis dès 1938, 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 un nouveau public, sinon une nouvelle classe d'âge (celle des « adolescents »), Marabout comme Dupuis ciblent identiquement un lectorat jeune, friand d'évasion, entretenant un rapport ludique à la culture, qui s'exprime par exemple, dans *Spirou*, par certaines chroniques éducatives, comme les très morales « Histoires de l'oncle Paul » ou la chronique du « Fureteur », et, dans les collections Marabout, par la présence, en fin de volume, d'articles documentaires réunis sous la rubrique « Le club international des chercheurs Marabout ». La série « Marabout Junior » comme le magazine contribuent de même à la mise en place et en scène d'une communauté des lecteurs, reliés entre eux par des réseaux d'échange d'informations ou de contacts par petites annonces, et d'une communication avec les auteurs, héros ou directeurs de publication (de même que, d'un côté, on peut écrire à Henri Vernes, auteur de la série des « Bob Morane », on peut, de l'autre, prendre connaissance des réponses que le personnage de Fantasio adresse au courrier des lecteurs).

Du fait de cette complicité longuement entretenue, l'histoire des Éditions Marabout, telle qu'elle est écrite par d'anciens lecteurs nostalgiques³⁶, prend le plus sou-

35 - C'est dans la même période de l'entre-deux-guerres et en se situant, de manière plus volontariste que Casterman, sur un terrain de propagande catholique, que l'imprimeur J. Dupuis lancera des magazines tels que *Le Roman* – son objectif : lutter contre la littérature « corrompue » –, en attendant *Le Moustique* et le magazine *Spirou*. Dans cet élan, Dupuis sautera le pas de l'édition avec plusieurs collections romanesques sous couvertures de couleurs différentes, redécouvrant ainsi, un siècle 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 velléités frontdeuses, très sensibles chez un Franquin dans les années 1960, seront le plus souvent noyées dans l'œuf.

36 - Voir, par exemple, l'ouvrage exceptionnellement documenté et illustré de J. Dieu, *Cinquante Ans de culture Marabout*, Verviers, Nostalgia Éditions, 1999.

vent une tournure héroïque, reliant l'apparition de la maison à la rencontre certes déterminante, dès 1945, de l'imprimeur verviétois André Gérard et du responsable de revues scoutes Jean-Jacques Schellens, qui se répartiront efficacement, dans la suite, les tâches de fabrication matérielle et celles de conception éditoriale. Profondément liée à l'apparition du livre de poche et au mouvement de démocratisation de la lecture, qui lui a servi d'enjeu économique aussi bien que d'alibi culturel, l'émergence des Éditions Marabout, à partir de 1949, procède tout autant de la rencontre entre une conjoncture (liée au contexte de l'après-guerre) et de certaines des forces émanant de l'espace des possibles éditoriaux aménagés par deux cents ans d'histoire de la production du livre en Belgique. En ce sens, Marabout tient autant du phénomène unique, exceptionnel même par l'originalité et les proportions de sa production, que de l'effet d'une structure, celle que nous avons tenté jusqu'ici de décrire, mais adaptée aux nouvelles conditions du marché : investissement des genres mineurs, mais sans dénégation ni sentiment de déchoir ; rapport désacralisé à la haute culture, mais imprégné d'un volontarisme autodidacte ; vigilance morale, mais teintée de désinvolture ; haute compétence technique, mais sous-tendue par une inventivité audacieuse et contrôlée par un sens de la série et du « marketing » éditorial.

Marabout, mot totem, s'inscrit à la fois dans l'esprit du scoutisme et dans le paradigme animalier des collections anglo-saxonnes, pionnières du format de poche, telles qu'« Albatros », « Pelican » et « Penguin ». Gérard et Schellens, en apposant leur label sur des ouvrages imités des *pocket-books* à l'américaine, précèdent de quatre ans Hachette sur le terrain du livre de petit format et à bon marché. Le corpus est ici, d'abord, celui des grands classiques (c'est-à-dire des textes inlassablement recyclables sur différents supports), puis très vite se déplace 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 » d'André Philippe en Marabout Mademoiselle). La diversification des créneaux investis par Marabout reconduira l'ouverture du catalogue Casterman à des genres multiples et mobilisant un semblable souci d'éducation et d'édification : Marabout Service, Marabout Flash, Marabout Université ou Marabout Fantastique relèveront tous d'un même décrochage de niveau, passant 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, déclinant sur tous les registres l'es-

prit Marabout, sera rythmée par des innovations qui ont fait école, tant dans la mise en forme du livre (ouvrages massicotés et vernissés avec quatrième de couverture informative) que dans sa mise à disposition en librairie (tourniquets, coffrets divers, etc.), mais aussi dans un rapport sans complexe aux médias de masse (ainsi d'une émission sur Radio-Luxembourg, qui annoncera les nouveautés, souvent démarquées de l'actualité cinématographique) ou encore dans la production de gadgets allant de la « liseuse » aux livres porte-clés. Ici transparaît 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 forme 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 secteur de l'édition littéraire belge, que le livre soit d'abord un bel objet voué à enrichir les rayonnages des bibliophiles. Encore pourrait-on faire l'hypothèse que les concepteurs des ouvrages Marabout ont déplacé le fétichisme ordinaire des collectionneurs en direction d'un autre fétichisme, fondé, lui, sur un rapport détaché, adolescent, avec des objets-livres accumulés affectivement, mais non théâtralisés.

Pendant vingt ans, la machine tournera sans heurt. Elle s'emballera lorsque l'imprimeur Gérard, aux débuts des années 1970, dotera son atelier d'une rotative quatre couleurs, dont les capacités de production excèdent de beaucoup la cadence de la conception éditoriale des ouvrages. Dans un marché où les formes de livre de poche se multiplient, où les créneaux se resserrent, où l'esprit jubilatoire de l'après-guerre s'essouffle, l'opération aura raison, à moyen terme, de l'entreprise. Comme si l'éditeur Marabout avait été dépassé par l'imprimeur Marabout, lui-même rattrapé par la disposition techniciste qui habite les agents de l'espace éditorial belge depuis l'époque de la contrefaçon, en passant par l'épisode Lacroix et Verboeckhoven³⁷.

37 - La maison existe toujours, mais de nom (Nouvelles Éditions Marabout, 1977) et ailleurs. 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 de règle, mais l'esprit d'invention des fondateurs ne souffle plus guère.

La réussite, durable ou éphémère, de maisons industrielles occupant une position ordinairement secondarisée dans l'espace littéraire et éditorial comme Casterman, Dupuis ou Marabout soulève la question de savoir quelle espèce de « capital » celles-ci mobilisent ou dégagent au fil de leur déploiement. Ce n'est pas tant, peut-on avancer, un capital symbolique, au sens lettré du terme, qu'un capital double, fait d'un côté d'une reconnaissance par les acteurs du champ éditorial de leur compétence technique ou de leur sens du métier (soit un capital de respect professionnel), et de l'autre de la connivence affective considérablement stimulée par ces maisons auprès des différentes classes de lecteurs qui « suivent », consomment, collectionnent leurs productions (soit un capital de sympathie). En un sens, Marabout, Dupuis, Casterman, à l'exact opposé de Deman, Kistemaekers ou Lacroix, apparaissent comme des maisons-pour-lecteurs plutôt que comme des maisons-pour-auteurs. Cette spécificité, propre au secteur de la grande production éditoriale, procède sans doute du fait que ces maisons fonctionnent davantage sur des héros favorisant l'identification que sur des auteurs charismatiques, et œuvrent davantage au profit d'une consommation immédiate – disculpée par sa transitivité, c'est-à-dire sa dimension instrumentale – qu'à l'enrichissement d'un patrimoine littéraire³⁸.

FAIBLESSE DES GENRES MAJEURS

Bande dessinée, ouvrages pour la jeunesse, livres pratiques représentent les segments de marché les plus massivement investis par l'édition belge contemporaine – ajoutons le texte juridique, notamment chez Bruylants (maison fondée en 1838). 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 instrumentalisables. On ne s'étonnera donc guère 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 majoritairement sous contrôle parisien, 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, de Cobra à la « Pata-physique », de Christian Dotremont à André Blavier, aux Éditions du Daily Bul (1955), aux Marées de la Nuit

(1986) ou encore chez le Bruxellois Didier Devillez (1991) –, soit par la prise de position dans un créneau générique très défini – Lansman (1988) pour le théâtre, L'Arbre à paroles (1964) pour la poésie, Yellow Now (1973) pour le cinéma –, soit encore, comme chez Le Cormier (depuis 1949), De Rache (1954) ou 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. Les auteurs de romans sont très nombreux en Belgique et bien introduits dans les milieux littéraires parisiens, mais le genre romanesque reste sous-représenté dans l'édition locale, parce que les auteurs ne sauraient escompter une véritable reconnaissance qu'en étant publiés par les grandes maisons de l'Hexagone. De Weyergans chez Gallimard à Toussaint chez Minuit, en passant par Mertens au Seuil, avec quelques excursions à Arles auprès du Belge Nyssen, la littérature francophone de Belgique est une littérature déterritorialisée, éditorialement s'entend.

Quelques maisons résistent cependant à ce tropisme général, sans parvenir le plus souvent à fidéliser leurs auteurs. À Bruxelles, Les Éperonniers, Le Cri (1981), Le Pré aux sources (1986); dans le Hainaut, Talus d'Approche (1980); en région liégeoise, Luce Wilquin (1991) pratiquent une édition lettrée, souvent soutenue par l'État, mais dont les produits ne sont pas porteurs d'une griffe reconnaissable par le commun des lecteurs. Les Éditions Labor (1925), spécialisées dans le secteur scolaire, n'aborderont la littérature que sous l'angle du patrimoine (ainsi dans la remarquable collection « Espace Nord », pendant quelques années associée à « Babel ») et en direction d'un public d'enseignants et d'étudiants. 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 collections de poche dont les sujets, les auteurs ou les préfaciers sont indifféremment recrutés en France et en Belgique.

38 - C'est ainsi par exemple que, chez Marabout, la publication des textes de fiction ressortissait soit à une logique de recyclage scolaire, soit à une logique de pur divertissement, soit encore aux deux mêlées, lorsqu'il s'agissait de rééditer les classiques de la littérature populaire, E. Sue ou Ponson du Terrail, ou le corpus des écrivains fantastiques de Belgique, J. Ray ou T. Owen.

C'est qu'on trouve, ici, à l'œuvre, l'une des forces les plus puissantes agissant sur la distribution des petites maisons belges dans l'espace éditorial contemporain. Cette distribution se signale par une grande dispersion, notamment géographique, qui, avec d'autres facteurs, n'autorise guère la définition d'une identité commune et, par voie de conséquence, l'émergence d'une volonté collective d'autonomie, susceptible de s'inscrire dans les esprits et dans les pratiques. L'anomie du secteur serait, sous cet aspect, l'une des causes de sa dépendance à l'égard des sollicitations émanant du champ voisin. À la différence de celles qui se sont cantonnées aux genres mineurs, les maisons ayant fait l'option des genres majeurs subissent fortement le pouvoir de satellisation exercé par le champ éditorial parisien, qui non seulement attire, comme autant de limailles, ceux des auteurs belges aspirant à une large notoriété, mais encore parvient, pour les plus reconnus d'entre eux, à les absorber et, de là, à les intégrer au patrimoine littéraire franco-français, au prix d'une violence symbolique consentie par ceux qui en sont l'objet. Cette violence peut prendre tantôt la forme d'une dénégation, par ces auteurs, de leur propre origine, consistant à évacuer de leur thématique et de leur langage les marques de leur « belgitude », tantôt celle d'une exhibition parodique de ces mêmes marques, oscillant, comme chez un Verheggen, entre la célébration des grands « irréguliers du langage » et l'autoflagellation ironique. Belgitude « sauvage » en quelque sorte, où le second degré (l'affirmation de soi) rejoue le premier (la dénégation) dans un même rapport de subordination au modèle culturel dominant.

Rien d'étonnant, dans ce contexte, si les éditeurs littéraires de Belgique accompagnent pour la plupart les premiers pas d'auteurs qui, après reconnaissance locale, tenteront leur chance à Paris, quand ils ne sont pas réduits à capter les laissés-pour-compte du système ou à se cantonner aux écrivains régionalistes. Par voie de conséquence, il est très peu d'éditeurs qui parviennent à fidéliser des auteurs et à les associer durablement à leur image dans un processus de légitimation commune. La génération qui émerge dans les années 1960 est faite d'écrivains itinérants, passant au début de leur carrière d'une petite maison à l'autre, comme si, pour eux-mêmes et leurs éditeurs, c'était encore une logique du coup par coup qui prévalait. Cette logique, qu'on a vue plus d'une fois à l'œuvre, pourrait bien être, avec le souci de la belle typographie, le goût des formats hors normes (du livre carte postale au livre accordéon) ou du livre sous coffret richement illustré de gravures sur

beau papier, l'un des indices de ce que les éditeurs littéraires belges restent fondamentalement habités par un éthos d'imprimeurs (lors même qu'ils ont cessé de fabriquer matériellement leurs propres ouvrages). Ajoutons que ces maisons parviennent d'autant moins à stabiliser leur catalogue autour de quelques auteurs fidèlement suivis qu'elles n'ont elles-mêmes aucune image stable dans l'esprit du grand public. Elles existent, publient, disparaissent, reparaissent dans une sorte d'anonymat général qui se traduit ordinairement, dans le discours de leurs directeurs, par une tonalité à la fois volontariste et désenchantée.

De cette subordination des petites maisons lettrées au système français, faut-il inférer que les entreprises éditoriales situées dans les secteurs périphériques échappent totalement aux forces qui assurent la domination hexagonale ? C'est le cas, certes, des maisons scolaires comme Labor ou De Boeck Université (1986)³⁹, qui, parce qu'elles sont organiquement associées à des institutions stables telles que l'école ou l'université, peuvent se maintenir, en tablant de surcroît sur un public annuellement renouvelé. Sans doute aussi voit-on, depuis quelques années, une maison comme les Éditions Luc Pire (1994) investir avec profit le domaine, culturellement quelconque, du livre événement portant sur des faits d'actualité. Toutefois, les difficultés récentes de la vénérable maison Casterman montrent que l'ouvrage pour la jeunesse n'a rien d'un secteur en soi protégé. Casterman (ou encore Dupuis et Le Lombard) ont tiré parti de la force potentielle des genres mineurs. Or, lorsque la BD bénéficiera en France, dans les années 1960, 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)⁴⁰, on verra Casterman tenter de relayer un mouvement qui déjà lui échappe. L'imprimeur de Tournai donnera bien leur chance à Hugo Pratt (à partir de 1973), suivi de Tardi, Sokal, Manara,

39 - Il faut souligner ici que le groupe De Boeck – né de la reconfiguration de maisons d'édition scolaire parfois très anciennes, telles Dessain fondée en 1760 et Wesmael fondée en 1795 – a racheté, en 1993, la maison Duculot (1919), 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, ainsi qu'on l'a vu, l'audace carnavalesque de nombre d'auteurs d'avant-garde.

40 - Voir sur ce point L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 1975, p. 37-59.

Schuiten ou encore Bourdon ; il lancera bien, à partir de 1978, le magazine *À suivre* ; reste qu'il le fera avec dix ans 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 de grande production, du réflexe d'imitation qui, dans le secteur de production restreinte, traduit la subordination des éditeurs lettrés au modèle français. Ainsi, cette troisième conversion de Casterman procède autant d'un fait de concurrence pour la domination d'un marché, celui de la BD pour adultes, qu'il constitue un effet de structure, celle qui commande au rapport de reproduction que les éditeurs de Belgique entretiennent avec l'édition française. Et que l'entreprise Casterman, passée dernièrement dans l'orbite de Flammarion, lutte pour sa survie, depuis 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, enseigne en place depuis trois siècles et figure hautement symbolique de l'édition en Belgique, 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 développement de la fonction proprement éditoriale.

DES ÉDITEURS SANS ÉDITION ?

Quel que soit leur niveau d'activité ou dans quelque secteur qu'ils se situent, les responsables des maisons d'édition en Belgique, ainsi que nous avons tenté de le montrer, agissent (et pensent leur action) davantage comme des imprimeurs, quand bien même ne fabriquent-ils plus leurs ouvrages, que comme des éditeurs, c'est-à-dire des cocréateurs d'œuvres de l'esprit. Est-ce un hasard, ou un significatif lapsus de l'histoire, si le seul prix important que se décernent annuellement les éditeurs belges, aujourd'hui encore, s'appelle le « prix Plantin-Moretus » (et non, par exemple, le prix Deman)? Est-ce un fait de pure coïncidence, ou de convergence programmée, si la plupart des maisons d'édition littéraire en Belgique ne portent pas le nom de leur père fondateur (beaucoup empruntant leur label au lexique de l'imprimerie) et si, d'autre part, ces maisons s'éteignent, le plus souvent, avec lui (hormis dans le secteur de l'édition paralittéraire, où Casterman, Dupuis, De Boeck, ont fait l'objet, à travers l'histoire, d'une transmission patrimoniale)? Du fait, d'autre part, qu'ils travaillent dans une grande dispersion, le plus

souvent en province, les éditeurs belges ne sont guère encore parvenus à élaborer une représentation collective de leur propre office intellectuel, non plus qu'une conscience de leur solidarité objective. Aussi n'ont-ils jamais vraiment réussi à doter la Belgique d'un système éditorial intégré, d'une édition vécue « comme volonté et représentation » proprement culturelles.

Cette dispersion, cette faible définition, est lourde d'un potentiel paradoxal. Il est significatif, d'un côté, que les maisons les plus directement menacées par les mouvements de concentration à l'échelle internationale soient précisément celles qui, comme Casterman ou Dupuis – après Marabout absorbé par Hachette en 1976 –, sont celles qui occupent le secteur de la production paralittéraire, le plus puissant en Belgique et le seul qui ait conféré à ses acteurs un rayonnement mondial. En revanche, les petites maisons existent et subsistent dans une obscurité qui les protège autant qu'elle les accable. Elles semblent, quant à elles, à l'abri des phénomènes de concentration par rachat, leurs responsables ne songeant guère d'ailleurs à les regrouper pour faire bloc le moment venu. On peut y voir le signe affligeant de leur insignifiance économique qui les place hors de l'attention des grands prédateurs, ou de l'inconscience de ceux qui les animent. On peut y voir, en sens inverse, un signe encourageant.

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*, de la rotation rapide, du profit immédiat détermine les circuits de publication, aux dépens de l'autonomie du travail intellectuel, mis en péril à travers les menaces que l'on fait peser sur sa diffusion. L'état présent serait là-bas, déjà, celui d'une « édition sans éditeurs ». « La bataille, écrit-il, n'est pourtant pas complètement perdue. Si la situation dans les pays anglo-saxons est aussi désastreuse que je l'ai décrite, l'affaire n'est pas réglée en Europe, où certaines forces archaïques [...] peuvent être d'utiles alliées »⁴¹. Pour avoir maintenu des structures de production semi-artisanales, peut-être quelques éditeurs de Belgique représenteront-ils dans l'avenir, avec d'autres, en d'autres aires marginales, des foyers de résistance autant que des lieux d'accueil. Il se pourrait que le prochain Beckett soit publié dans le Borinage.

41 - A. Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique Éditions, 1999, p. 94.