

LA FORCE DES FAIBLES

Exister et éditer au bord extérieur de l'empire

Pascal Durand

Conférence de clôture
Colloque, Bibliothèque Nationale de Mexico
10 septembre 2026

Je n'ai pas assez de mots pour remercier les organisateurs de ce colloque et, en particulier, ma compatriote traductrice Laurette Godinas, de m'avoir donné l'occasion de dépayser éditorialement la Belgique, pour une fois non pas en France, mais au Mexique. Je mesure l'honneur un peu exorbitant qui m'est ainsi fait de venir parler du marché éditorial propre à un pays aussi petit que le mien dans une ville, Mexico, qui compte autant d'habitants que ce pays et qui en compte même près du double si on ne prend en considération que la partie francophone dudit pays. Et je me suis demandé ce que je pourrais bien venir exposer sur vos terres qui puisse être non seulement intéressant, sans être trop exotique, mais peut-être utile, sans être trop démonstratif.

La communauté francophone de Belgique représente à peu près 5 millions d'habitants ; c'est donc un marché éditorial au rayon de chalandise très étroit, forcé qu'il est, en outre, de compter avec l'ombre portée sur lui par la présence à sa frontière d'une géante, la France, qui parle la même langue et dans laquelle les appareils médiatiques et culturels, soudés à un État très centralisé depuis le XVII^e siècle, se trouvent renforcés par une histoire longue et cumulative, avec une concentration considérable de forces de production et d'attraction à Paris et une disposition, assez traditionnelle dans la tête des élites hexagonales, à se considérer comme la tour de contrôle et la banque centrale de l'espace francophone. La coupole de l'Académie quai Conti, la Sorbonne et le Collège de France dans le Quartier latin, les grands médias en bord de Seine, les cafés de la rive gauche, les théâtres de la rive droite, les éditeurs du cinquième et du sixième arrondissement – parfois délocalisés au-delà du périphérique – font que les Parisiens, là-bas, se pensent souvent là-haut, non sans raison, et se représentent ou sont vus par ceux qu'ils dominent comme une sorte d'aristocratie des lettres et de la pensée, cette domination s'exerçant aussi sur ce qu'on appelle, à Paris, la province.

Le Mexique, avec la ville monde qui lui sert de capitale et une langue élargie à tout un continent, n'est assurément pas dans les mêmes conditions que la petite Belgique et, *a fortiori*, Bruxelles et la Wallonie. La présence, à sa frontière septentrionale, des États-Unis et donc d'un marché linguistique anglo-américain dont on connaît la force de frappe – y compris sur le marché international de la traduction – n'induit certainement pas les difficultés que les éditeurs belges doivent affronter pour tenter d'exister, ce qui est déjà difficile, et de persévérer dans leur être, ce qui l'est encore plus. Le point n'en demeure pas moins commun d'une situation relativement périphérique et de rapports de forces inégaux, peut-être moins déséquilibrés de ce côté-ci de l'Atlantique qu'entre Bruxelles et Paris. J'arrive donc d'un microcosme, la Wallonie et Bruxelles, pour décrire, dans un cosmos mexicain et hispanique, les ressorts et les ressources de l'édition belge d'expression française. La pente est escarpée. Mais je suis encouragé à la gravir d'avoir appris hier, ici même, que Mexico est situé entre Londres et Bruxelles. Nous voici donc voisins et même frontaliers, donc embarqués dans le même bateau sur l'Atlantique.

Introduction

La force des faibles : mon intention n'est pas de donner dans le nihilisme débilisant que Nietzsche a déconstruit à grands coups de marteau ; elle est plutôt de montrer comment,

au cours des siècles et dans des configurations politiques et culturelles changeantes, les acteurs du livre imprimé, à l'intérieur du périmètre géographique qui forme la Belgique, ont vécu leur condition en termes de position misérable par rapport à leurs puissants voisins – la France, la Hollande, l'Allemagne, l'Angleterre – mais ont su, en même temps, dans certains cas récurrents, tirer de cet inégal rapport de forces des ressources de créativité éditoriale, le plus souvent en se développant soit dans les failles du système européen du livre et de l'édition – en tirant profit, en quelque sorte, de lacunes structurales de ce système –, soit dans des genres et des segments dévalués au sein de ce système.

Comment éditer dans ces conditions et dans cette misère de position ? Comment y exister et en tirer parti dans une relative durée ? Telle est la double question. Je commencerai, non pas déjà pour y répondre, par deux affirmations assez provocantes, propres à simplement mettre en relief certaines données du problème.

La première affirmation vient de moi, elle m'est venue à l'esprit pas plus tard qu'avant-hier et elle pourrait servir de résumé abrupt de l'histoire du livre en Belgique du XVI^e au XIX^e siècles.

La voici : la production du livre en Belgique, à son sommet, va de 12 000 florins à 600 000 francs.

12 000 florins, c'est le crédit que l'éditeur anversois Christophe Plantin a reçu de la couronne d'Espagne pour mettre en chantier et procurer une grande bible polyglotte en cinq langues anciennes, chef d'œuvre d'érudition et de typographie en même temps qu'arme de guerre au service de la contre-réforme. 600 000 francs : c'est la somme, astronomique pour l'époque, que l'éditeur Albert Lacroix, venu de Bruxelles, est allé déposer sur la table de Victor Hugo à Guernesey pour s'assurer l'exclusivité des *Misérables*. Ce qu'on a appelé le « contrat du siècle » aurait donc pour répondant, trois siècles plus tôt, le pont d'or fait à Plantin pour conforter son rôle et son monopole dans la diffusion de livre religieux dans l'empire espagnol. Évidemment, de telles apothéoses peuvent éblouir : l'ombre portée par le géant Plantin va s'étendre sur plusieurs siècles sans rencontrer aucune figure de même grandeur ; quant à la maison Lacroix & Verboeckhoven, elle restera – nous le verrons tout à l'heure – une des grandes occasions, à la fois réussies et manquées, de l'édition littéraire en terre belge. Nous aurions pu avoir un Hachette à Bruxelles ; nous aurons plutôt de petites officines aussi précaires que courageuses.

La deuxième affirmation transporte presque à l'autre pôle. Elle est de Roger Avermaete en 1929 : « L'édition est inexistante en Belgique ».

Elle figure dans un essai intitulé *Petite fresque des arts et des lettres*. Roger Avermaete n'est pas n'importe qui. Écrivain anversois d'expression française, proche des avant-gardes, membre fondateur du groupe *Lumière* en 1919 et de l'École des Métiers d'Art d'Anvers en 1926, sa voix est celle de la modernité, et elle vient de très haut. « N'est-il pas navrant, continue-t-il, de devoir constater la carence d'une industrie aussi indispensable à un peuple cultivé ? [...] Partout règnent l'amateurisme et le fameux "compte d'auteur". [...] Il faudrait toutefois que la valeur de l'œuvre justifiât toujours son édition. C'est pour n'avoir pas observé ces principes de bon sens que l'édition est inexistante en Belgique. Trop de livres ineptes ont été lancés aux frais de leurs naïfs auteurs. »

Laissons un instant de côté l'affirmation à l'emporte-pièce. Le profil type qui ressort d'un tel tableau est celui d'un éditeur belge peu expérimenté, frileux en fait de prise de risque et dénué de toute réelle sensibilité esthétique. Ce tableau doit moins retenir l'attention par la situation qu'il décrit que par le point de vue pris sur un marché du livre réduit pour la cause au seul secteur de la grande littérature. C'est dire que cette petite fresque est assez étriquée et qu'elle présente des couleurs trop sombres. À la date qui est la sienne, 1929, elle laisse hors cadre l'émergence de nouvelles structures en matière d'édition répondant aux coordonnées politiques et esthétiques locales. Inspirée par le modèle français, elle est d'autre part assez caractéristique du complexe qui

incite, depuis longtemps, et qui continue à inciter jusqu'à nos jours, nombre d'auteurs belges à noircir le tableau où ils figurent en s'aveuglant sur la réalité des choses qui les entourent.

Inexistante, l'édition en Belgique ? Ce propos est à la fois faux et significatif et peut-être significatif parce que faux. Les Français ont de l'esprit : leur pointe est toujours tournée vers autrui et vers d'autres qu'eux ; les Belges ont de l'humour, leur pointe se retourne plus volontiers vers eux-mêmes. L'impatience des artistes les porte en outre à des radicalités et des dénégations qui peuvent virer à l'auto-négation, de la même façon que le confort peut virer à l'abnégation chez des esprits moins rebelles.

On pourrait prendre pour axe directeur d'une reconstruction historique de l'édition en Belgique cette espèce d'insécurité culturelle qui s'exprimait, chez Roger Avermaete, en 1929, par une posture de hauteur désenchantée autant qu'elle se résolvait chez d'autres dans une résignation au sort. Terre de fous des mots et des bons mots, la Belgique est ainsi, à la fois, une pépinière de grammairiens et d'irréguliers du langage. Dans la rectitude ou dans le carnavalesque, c'est un même complexe d'insécurité linguistique et plus largement culturelle qui s'exprime, pour le meilleur le plus souvent (des deux côtés) et parfois pour le pire (la chasse aux belgicisms, l'aphorisme bâclé). J'en donnerai quelques spécimens dans ce qui suit, sans jouer au psychanalyste mais avec le souci, socio-analytique si l'on veut, de relier la poussée d'un tel complexe aux structures qui en font une sorte de réflexe conditionné très révélateur.

1

Le temps des imprimeurs

L'histoire du livre imprimé en Belgique commence à Alost, dans le comté de Flandre, en 1473, lorsque Thierry Martens, natif de la ville, fait sortir de la presse de son premier atelier trois ouvrages imprimés en collaboration – on le sait à présent – avec l'Allemand Jean de Westphalie. Ils se sont sans doute rencontrés à Venise et tous deux ont transporté leur matériel et leur jeune expertise non loin de Bruges, c'est-à-dire du pouvoir bourguignon, et de l'université de Louvain, c'est-à-dire d'un public captif d'auteurs et de lecteurs. C'est de la belle ouvrage, un peu composite, avec cette originalité de procurer le premier ouvrage italien imprimé en dehors de la péninsule, un roman sentimental composé par Aenæa Piccolomini, futur pape Pie II. Martens fait bientôt cavalier seul après que son associé s'est installé pour son seul compte à Louvain. Il n'est pas sans ambition : en 1474, il sort *De vita beata* de Battiste Spagnoli en faisant valoir, sur la page du colophon, qu'il entend apporter aux Flamands « l'élégance vénitienne » (« *Qui Venetum scita Flandrensibus affero cuncta* »). Mais l'atelier ferme bientôt et Martens, sans doute, voyage en Espagne. Il en revient dix ans plus tard, ouvre un nouvel atelier et y publie, parmi le tout-venant de l'imprimerie de labeur et des bréviaires, la lettre de Christophe Colomb relatant la découverte des Indes occidentales, texte obtenu sans doute par la valise diplomatique. Il rachète des fonds d'imprimeurs partis la retraite, se déplace à Anvers, revient à Alost, puis s'installe à Louvain, sans doute lorsque son ancien associé lui remet les clés de son affaire et de son pactole universitaire. La chance de sa longue carrière est de croiser le chemin d'Érasme, qui lui confie une partie de son abondante production et lui obtient le privilège de faire paraître, en 1516, la première édition continentale de *L'Utopie* de Thomas More. Pas mal pour un petit Flamand d'Alost et pour une industrie typographique belge alors à ses débuts. Le catalogue de Martens, à cheval sur le XVe et le XVIe siècle, sorti du berceau des incunables pour entrer dans l'âge du livre imprimé moderne, montre une production en deux temps et selon deux régimes d'ambition : le tout-venant, avant 1500 ; après quoi, les productions de l'humanisme local et européen. Martens ne fermera son atelier qu'en 1529, et il s'éteindra, octogénaire, en 1534, comme le plus grand des petits imprimeurs belges. Pas un humaniste imprimeur comme Estienne à Paris, par exemple : Martens n'a rien d'un intellectuel ; plutôt un imprimeur

humaniste, au service d'une cause qui sert sa boutique et qui le dépasse. Érasme l'appelait tantôt « Theodoricus noster », tantôt « pauperculus ». Son visage ne nous est pas connu. Mais on peut entendre sa voix. Voici ce qu'on lit sous sa plume dans une lettre adressée au lecteur à la fin d'une de ses éditions d'Érasme :

« J'ai souvent remarqué que les hommes en général ne font pas que de ce qu'on leur présente comme venant de l'étranger et importé de fort loin. [...] Les savants du moins devraient être exempts de ce préjugé ; et cependant parmi eux encore il s'en trouve qui ne louent un auteur et ne paient bien son livre que lorsqu'il est imprimé dans un pays lointain. [...] L'université de Bâle, si peu fréquentée, si morte, en comparaison de celle de Louvain, nourrit une foule d'imprimeurs ; et la nôtre, qui n'a de rivale que celle de Paris, fait difficulté d'en nourrir un seul ! *Tous les pays du monde entretiennent leurs industriels*, le nôtre seul fait exception. En vérité, cela ne peut continuer ainsi ; il faut qu'on s'entraide. Un auteur ne cherche dans ceux qui le lisent que des admirateurs ; moi j'y cherche des acheteurs. »

Les adresses au lecteur sont monnaie courante à l'époque, les imprimeurs aimant à souligner, dans leurs colophons, la haute idée qu'ils se font de leur métier et de leur rôle dans la diffusion soignée des bons textes. Il faut se garder de surévaluer le lamento de Martens, qui témoigne, soit dit en passant, que la dénégation du profit commercial n'est pas encore une composante de l'éthos lettré. L'idée d'une supériorité attribuée aux produits importés sur les produits de l'industrie nationale est un lieu commun que l'on retrouvera, sous une forme plus fine, chez Montaigne. Il est difficile pourtant de ne pas apercevoir, à travers les préjugés locaux que l'imprimeur déplore, dans le sentiment qui est le sien de lutter à armes inégales sur le marché international, une préfiguration de la position dans laquelle se verront et se diront placés tant d'éditeurs en Belgique. La lamentation de Martens entre ainsi en lointaine résonance avec une antienne prolongée jusqu'à nos jours, voulant que le public belge semble prêter plus grand crédit à ce qui vient d'ailleurs – soit le plus souvent de Paris – qu'à ce qui émane de son propre territoire.

Avec Christophe Plantin, venu de sa Touraine natale pour s'installer à Anvers, en 1548, c'est un tout autre régime de production qui s'amorce en termes de force de frappe, bien sûr – pas moins de seize presses avec cent cinquante employés en 1574 –, mais surtout en fait d'habitus. L'enseigne au compas d'or rassemblera sous sa marque tout ce que le monde savant de la seconde moitié du XVI^e siècle compte de plus prestigieux dans les disciplines les plus diverses, tels que Juste Lipse, Vésale, Ortelius, Goltzius ; Plantin aura parmi ses illustrateurs son grand voisin, Pierre-Paul Rubens ; il sera architypographe de Philippe II pour les Pays-Bas méridionaux, autrement dit censé jouer un rôle de pilote et de censeur ; il aura à son actif une grande *Bible polyglotte*, avec un monopole pour l'impression de livres religieux dans tout l'empire espagnol, sur lequel, comme vous êtes bien placés pour le savoir, le soleil ne se couche jamais. C'est un marchand avisé, le premier capitaliste de l'édition européenne ; un homme aussi très prudent et rusé, comme il vaut mieux l'être dans une ville telle qu'Anvers, où peut faire rage la soldatesque impayée et qui oscille, au cours des années d'activité de l'*officina plantiniana*, entre contrôle espagnol et prise de contrôle par les Pays-Bas septentrionaux. Aussi ce catholique à tête de huguenot se rangera-t-il au concile de Trente par intérêt et pour la montre, tout en demeurant protestant, sans doute, pour ce qui ne regarde que lui, c'est-à-dire ses convictions les plus intimes. « *Labore et Constantia* » : telle est sa devise, bien caractéristique de ce double esprit du capitalisme et du protestantisme qu'a fait ressortir le sociologue Max Weber.

On le voit ainsi imprimer en 1579 le brûlot de Las Casas contre les *Cruautés des espagnols* aux Indes occidentales tout en continuant de correspondre avec la couronne d'Espagne et d'assurer ses maîtres qu'il est bien obligé, pour sauver son officine, de composer un temps avec le pouvoir en place ; au reste, une filiale à Leyde assurera les arrières et il suffira, de temps en temps, de prétendre que certains apprentis ont imprimé tel ou tel ouvrage sans le consulter. Personne, sans doute, n'y croit ; mais tout le monde, en tout cas, semble faire comme si : c'est peut-être là une preuve de plus du prestige qu'il détient, en ce que celui-ci semble le mettre à

l'abri des répressions qui menacent en permanence le monde des imprimeurs au siècle d'airain du très catholique Philippe II – lequel n'a jamais mis un pied en Belgique, mais y a volontiers dépêché, en temps de troubles, quelques cavaliers de l'Apocalypse tels que le sinistre sanglant duc d'Albe ; à Anvers, sous Charles-Quint, on avait fait monter sur le bûcher un premier imprimeur soupçonné de luthéranisme et, sous Philippe II, on décapite allègrement sur la grand place de Bruxelles. Il ne fait pas bon être des gueux révolutionnaires sous le joug espagnol.

On sait qui est Plantin et de quel bois il se chauffe : sa correspondance est abondante et méticuleuse. Mais quel est-il ? Il est, incontestablement, le plus gros producteur du livre avant la révolution industrielle du XIX^e siècle, avec une réputation d'excellence qui traversera les siècles jusqu'à nous. Quand il s'éteint en 1589, sa production compte 2500 ouvrages, à une cadence moyenne de 72 titres par an. Mais il est surtout, du point de vue où je me place, un des rares qui dans, l'activité typographique du XVI^e, voire du XVII^e siècle, montre certaines des dispositions qui seront au cœur de la fonction éditoriale moderne : non pas seulement tenir ses comptes, mais planifier la production dans la durée ; payer les auteurs – en solide ou en liquide – en fonction de la valeur qui est la leur sur le marché intellectuel ; recevoir et abriter chez lui de beaux et grands esprits, bref déjà tenir sa maison et tenir maison. Est-il déjà porteur, au-delà d'un solide capital économique et d'un capital professionnel indiscuté, d'un capital symbolique spécifique ? Autrement dit, celui qu'on pourrait appeler, en plaisantant un peu, « le Cid au compas d'or » était-il capable, comme le feront les grands couturiers, de « griffer » un livre à sa marque, d'y ajouter de la valeur par une sorte de transsubstantiation ? Et, mieux encore, était-il, à son époque, en condition d'être reconnu comme porteur d'un tel pouvoir ? Certains, prudents, en doutent. Pour moi, intrépide, la réponse est oui, si j'en juge par tel paragraphe des *Essais* de Montaigne, curieusement passé inaperçu des historiens du livre et dont la découverte a été, pour moi, un de ces moments de joie – *Eurêka* ! – que peut réserver la carrière de chercheur. Au Livre III des *Essais*, plaider pour l'expérience contre les vérités reçues et pour la rationalité en acte contre les arguments d'autorité, Montaigne trouve aussi regrettable de tenir spontanément pour fiable une « vérité » venant de loin ou venant des temps anciens que d'attribuer une valeur en soi à un livre sorti des presses de Plantin (ou de Vascosan) plutôt que d'une officine quelconque. C'est faire ressortir par le contraire, avec la réputation de Plantin, son « aura », c'est-à-dire quelque chose qui ressemble déjà à un effet de « griffe ».

2

Le temps des ré-imprimeurs

Les gendres de Plantin, François Raphelengien et Jan Moretus, lui succéderont à Leyde (en Hollande) et à Anvers (en Belgique), confortablement protégés par les puissants contrats garantis par la couronne espagnole et avec le concours continué d'un Rubens, ami de la famille. L'entreprise, pourtant, va s'affaïsser de génération en génération ; non d'abord en volume de production ni en qualité typographique, mais bientôt en ambition et en valeur intellectuelles. Cet affaïssement accompagne le déclin plus général de l'imprimerie, qui, à partir de la fin du XVI^e siècle, voit son prestige s'éroder – ce prestige avait été, en partie, celui de la nouveauté technologique – et verra bientôt les cercles érudits et intellectuels se déplacer vers bibliothèques princières, salons et académies. Le nouvel appareillage institutionnel de la chose littéraire, bien étudié par Alain Viala, n'est pas sans effet sur l'organisation symbolique de la production du livre lui-même. L'imprimeur, homme de plomb, tombe au rang d'un simple fabricant ; les fonctions qu'il pouvait jusque-là cumuler lui échappent l'une après l'autre, et c'est à présent un homme d'argent, le libraire – lequel peut être imprimeur ou céder à un imprimeur la fabrication des livres à sa marque –, qui passe à l'avant de la scène avec des prérogatives nouvelles. Le mot change de sens : « librairie » chez Montaigne signifiait encore bibliothèque privée ou publique ;

aux XVII^e et au XVIII^e siècles, le mot recouvre l'activité de production du livre, de mise en communication des auteurs et des lecteurs avec, chez les plus ambitieux et les plus intrépides, des procédés de souscription qui permettent de mettre en chantier des ouvrages de grande envergure, telle que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, avec la double protection d'une Direction de la librairie, souvent assez bienveillante, et des lecteurs qui, ayant souscrit, sont en droit d'obtenir ce dont ils ont avancé les fonds.

Ces libraires, dont les plus puissants ont bénéficié de la protection de Colbert et qui sont de toute engeance – parisienne ou provinciale, officielle ou clandestine, ambitieuse ou routinière – n'ont pas réellement d'équivalents en terre belge, où les imprimeurs restent très nombreux – ils le resteront jusqu'aux années 1960 –, mais où surtout la fonction de fabrication tourne pour l'essentiel au profit soit d'une production officielle (celle des édits et des lois), soit d'une production clandestine (pornographie, philosophie des Lumières), soit et le plus souvent d'une réimpression d'ouvrages étrangers dont ils ne détiennent pas les droits. En Principauté de Liège, un climat de faible censure favorise le développement de l'édition philosophique ou pornographique. Mais c'est aussi un pays de franchise : on peut y reproduire en toute légalité ou plus exactement mettre autrement en livre des ouvrages parus hors des frontières des pays où les ouvrages concernés bénéficient éventuellement du privilège, sans évidemment passer d'accord avec les confrères ni de contrat avec les auteurs. C'est le cas et c'est l'activité principale de Jean-François Bassompierre, très officiel imprimeur du Prince-Évêque, que l'écrivain français Marmontel rencontre à Liège en rentrant de Spa, où il est allé prendre les eaux et se baigner dans l'aristocratie européenne :

« À Liège, où nous avons 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. [...] – 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 privilèges ne s'étendent point jusqu'ici : Liège est un pays de franchise. Nous avons droit d'imprimer 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 exécutés." »

La suite immédiate montre que la stupeur de Marmontel semble avoir faiblement résisté au charme des filles Bassompierre. L'imprimerie liégeoise est puissante et bien équipée : elle compte plusieurs ateliers performants, qu'un Jean-François Rousseau, à Liège pour l'impression de son *Journal encyclopédique* à diffusion européenne, met en contact avec les auteurs parisiens. Bassompierre édite Voltaire et contre Voltaire, on édite Helvétius qui sent le fagot, mais aussi les sucreries du Marquis de Caraccioli ou les délices de la *Fanny Hill* de John Cleland. Cette force typographique vaut aux Liégeois un accord passé avec Charles-Joseph Panckoucke pour l'impression d'une monumentale *Encyclopédie méthodique*, classée par thèmes. À la tête de la puissante Société typographique de Neuchâtel, directeur des principaux journaux européens, Panckoucke a donc vu dans ces Liégeois des associés aux reins solides. L'accord se défera après quelques volumes, mais un constat s'impose, qui est lourd de signification : les imprimeurs de la Principauté travaillent vite, fort et bien, mais aucun auteur liégeois ou belge ne figure parmi les rédacteurs de l'ouvrage. La part intellectuelle de l'*Encyclopédie* leur échappe.

Comme semble aussi leur échapper le mouvement qui, en Europe, commence, sur fond de professionnalisation des auteurs, à jeter difficilement les bases d'une législation contre la contrefaçon qui demande de définir ce que c'est qu'un livre, ce que c'est qu'un auteur et ce que c'est qu'un éditeur. Le rouennais Corneille, d'esprit très roturier, déjà avait protesté contre le traitement réservé aux auteurs de théâtre, non rémunérés lorsque leur pièce connaissait une reprise ou une seconde saison. Diderot avait ouvert plus résolument la marche, dès 1763, avec

une longue *Lettre sur le Commerce de la Librairie*, rédigée à l'intention de la Direction de la Librairie, sous l'impulsion du libraire Lebreton. Diderot y plaide pour un renforcement du système du privilège, c'est-à-dire essentiellement du droit de propriété du libraire sur les ouvrages qu'il produit. Et de distinguer entre un stock de soieries et un stock de livres : celles-là gardent leur valeur même invendues, ceux-là n'en ont plus aucune ; de formuler le principe de péréquation d'un catalogue : des livres à rotation rapide pour compenser la rotation lente des livres plus exigeants ; et de distinguer l'économie de ce que Bourdieu appellera des « biens symboliques » de l'économie des denrées ordinaires. Viendra bientôt Beaumarchais pour demander que soit étendu aux auteurs de théâtre puis à tous les autres les droits impartis aux libraires et aux directeurs de théâtre.

L'affaire est européenne : Kant, en 1793, donne, en deux pages, un texte lumineux sous une question d'apparence banale : « Qu'est-ce qu'un livre ? » C'est que la définition de cet objet ne va pas de soi et qu'il s'agit d'établir l'illégitimité de la contrefaçon, alors que les contrefacteurs se disent propriétaires de l'objet et libres d'en disposer à leur guise. Or, un livre, explique Kant, est un objet à deux faces ou à deux dimensions : une face matérielle (écrite, typographique ou autre), une face immatérielle (qui est celle du texte comme contenu significatif) ; ce texte, un auteur l'adresse à un lecteur par l'intermédiaire d'un mandataire, qui est l'éditeur. Le livre est donc à la fois une chose – dont le lecteur peut se rendre propriétaire – et un ensemble de significations, dont il ne peut être que le destinataire ; un *opus mechanicum*, d'une part, le produit d'une technique et d'un artisanat, auquel doit s'appliquer un « droit des choses », et un « discours » d'autre part, auquel doit s'appliquer un « droit personnel ». La contrefaçon est donc interdite par le droit, car elle consiste à s'arroger un pouvoir qu'on n'a pas reçu et à se rendre propriétaire, au-delà de l'objet matériel, du contenu spirituel et discursif. Ces distinctions sont décisives : elles montrent le triple cheminement de la notion d'auteur, de la notion d'éditeur et de la notion de lecteur, soit la formation d'un triangle entre des instances dont les prérogatives seront réciproques mais distinctes.

Apparaît donc peu à peu l'idée que si le livre est un produit de l'éditeur, le texte en tant que discours est un produit de l'auteur, comme tel inaliénable. La métaphore de la maison, qui va s'imposer dans le vocabulaire de l'édition, mérite d'être filée. « Maison » ne renverra pas seulement à un catalogue qui accumule et qui recueille, ni à des murs qui quelquefois accueillent, ni au paternalisme éditorial qui sera bien souvent, à la fois, le joug et la protection de l'auteur. « Maison » renverra d'une part à un architecte – ce sera l'éditeur – ; d'autre part, à des maîtres d'œuvre, ce seront ceux qui concourent à la fabrication du livre ; et, enfin, à deux types de propriétaires : pour le livre objet, la bibliothèque ou le lecteur qui l'a acheté ; pour le texte lui-même, l'auteur seul. Et cette architecture portera trois signatures ou trois noms : le titre de l'œuvre, le nom de l'auteur et le nom de l'éditeur, avec les droits et les devoirs qui leur sont impartis.

L'avancée de ces principes, la formation de ces catégories juridico-économiques ne touchent guère les professionnels belges de la réimpression. Protégés par leur extra-territorialité, confortablement installés derrière leurs presses, ils réimpriment tout ce qui passe et s'ils usent quelquefois du sophisme caractéristique des contrefacteurs – si votre œuvre est bonne, pourquoi trouvez-vous indigne que je contribue à sa diffusion et que j'ajoute à votre gloire ? –, c'est essentiellement leur boutique qu'ils protègent sans s'inquiéter des retombées, non tant sur les auteurs et les libraires spoliés que sur les auteurs locaux et nouveaux. Un véritable éditeur sera un producteur de producteurs ; les imprimeurs de la contrefaçon reproduisent, ils ne produisent pas : ni de nouveaux textes, ni de nouveaux auteurs. Bruxelles, Liège sont à la tête de cette industrie qui appelle, le plus souvent, chez les historiens du livre, une sorte de réprobation morale et qui a, il est vrai, entaché pour longtemps, aux yeux des Français, une Belgique qui pille mais qui ne crée pas. Pourtant, à la fin du XVIII^e siècle, un voyageur dans les Pays-Bas, constatant la puissance des imprimeurs belges et la concurrence féroce qu'ils se livrent, voit d'un

œil favorable qu'ils puissent arriver à se coaliser pour mettre en coupe réglée toute l'édition européenne. Voilà une belle utopie, propre à faire frémir les esprits pudiques.

L'annexion de la Belgique à la France, au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, va évidemment sonner un premier glas de la contrefaçon. La zone de franchise est fermée et on voit, au reste, la plupart des fonderies de caractères disparaître à Bruxelles entre 1800 et 1815. Les affaires reprennent toutefois de plus belle sous le régime de la Belgique hollandaise – les Pays-Bas protègent l'industrie du livre – et plus encore avec l'indépendance belge, conquise en 1830. La librairie parisienne tente de réagir, maladroitement, en élevant le prix du livre et en tronçonnant les œuvres en plusieurs volumes à gros caractères. C'est contre-productif : les Belges produisent à moindre frais, à plus petits formats et vendent à bas prix. L'industrie de la réimpression bat son plein. Elle a perdu, toutefois, le parfum de clandestinité qui pouvait l'entourer au siècle des Lumières. Elle n'est plus guère qu'une industrie à flux tendu propre à attirer les foudres de tout ce que Paris et la France compte d'écrivains (Balzac est du nombre). Les uns protestent d'être contrefaits : ce sont les auteurs à succès ; les autres protestent de n'être pas contrefaits : la contrefaçon est un insigne de valeur sur le marché de l'imprimerie ; quelques-uns s'en réjouissent, tels Hugo et Dumas, en ce qu'elle leur permet de conquérir un public populaire et de contourner la censure néo-impériale. Jules Janin, qui vient d'avoir une mauvaise critique dans un journal belge, sort de ses gonds :

« [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 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 ! »

Plus nuancé sera Jules Michelet, en 1846, à partir d'un même constat :

« [Les négociants étrangers] achètent... des modèles, qu'ils vont, tant bien que mal, copier chez eux. Tel Anglais déclare dans une enquête qu'il a une maison à Paris, *pour avoir des modèles*. Quelques pièces achetées à Paris, à Lyon, en Alsace, puis copiées là-bas, suffisent au contrefacteur anglais, allemand, pour inonder le monde. C'est comme en librairie : la France écrit, et la Belgique vend. »

La prédiction du voyageur dans les Pays-Bas semble près de se réaliser lorsqu'à partir de 1836 les imprimeurs belges se partagent le marché et forment des groupes avec le soutien de grandes banques. Papeterie, imprimerie, typographie, librairie, fonderie de caractères. Aucune mention de l'édition ou d'un éditeur et au reste, dans le catalogue de ces grandes sociétés, qui comptent des centaines de titres, les auteurs belges se comptent sur les doigts d'une main.

Au tournant des années 1840, la librairie parisienne trouve la parade : Charpentier, qui invente la collection, invente aussi le livre standardisé à bas prix ; tous ses concurrents l'imitent et bientôt le prix du livre s'effondre, compensé par l'envol des ventes. Commencent pour les ré-imprimeurs belges des années difficiles : l'État belge s'inquiète de la léthargie littéraire du pays ; les libéraux protègent les contrefacteurs mais les catholiques y voient des vecteurs de diffusion du romantisme et du roman-feuilleton ; des négociations en coulisses se développent entre Bruxelles et Paris (un Gérard de Nerval, expert en livres et en bibliophilie, y prête un temps la main). Et en 1852 un grand accord commercial entre la France de Napoléon III et la Belgique de Léopold I^{er} est l'occasion d'une extension du droit de la librairie et des auteurs d'un pays à

l'autre, mettant *de facto* fin, avec deux années de latence pour liquider les stocks, à l'empire et à l'emprise de la contrefaçon.

L'immense majorité des ateliers ferment. Ne subsistent, en province, que de vieilles et puissantes entreprises familiales – telles que Casterman à Tournai – ou des maisons appuyées sur des institutions solides comme l'Académie, l'École et les Tribunaux. Logiquement, la production nationale aurait dû s'effondrer, mais tel n'est pas le cas, curieusement. C'est notamment que le livre religieux – dont Casterman est le leader – a le vent en poupe et qu'il stabilise la balance commerciale de l'édition belge, tout se passant comme si, miraculeusement, l'édition religieuse avait sauvé l'édition belge. Mais c'est aussi qu'il faut introduire deux autres paramètres : d'abord, que les ouvriers typographes des entreprises qui ont fermé ont pu être recrutés, fort de leur expertise, par les plus grosses entreprises typographiques ; et ensuite que les dispositions à l'action inculquées par la contrefaçon, notamment en termes de dextérité typographique et de commerce international, se sont trouvées converties – le mot sonne juste – du côté de l'édition religieuse (avec ses best-sellers et son marché international en latin), en attendant que celle-ci se convertisse à son tour, comme Casterman à Tournai, à l'édition pour la jeunesse et à l'album de bande dessinée. On copiait Paris, on écrira désormais sous la dictée de Rome et, du moins, plus durablement, pour la saine éducation des jeunes têtes lectrices. La famille Casterman, active à Tournai depuis la fin du XVIII^e siècle, va construire, sur ces bases, la grande maison qui, dans les années 1930, publiera les aventures de Tintin et ouvrira, avec d'autres, l'âge d'or de la bande dessinée belge.

3

Le temps des éditeurs

L'industrie de la contrefaçon a durablement enfoncé les imprimeurs belges dans des routines de pure reproduction. Elle a surtout inhibé leur conversion à la modernité éditoriale et à la division du travail dont celle-ci procède et sur laquelle celle-ci repose.

Dès les années 1840, avec Gustave Charpentier et Léon Curmer, adepte pour l'un du livre standardisé et pour l'autre du beau livre, s'est imposé peu à peu, en France, l'image de l'éditeur comme créateur à part entière, à la tête d'un triangle dont les bases sont respectivement l'imprimerie et la librairie. Curmer définit la fonction éditoriale dans une lettre adressée en 1839 au jury de l'exposition industrielle de Paris : ce n'est pas seulement un métier (c'est-à-dire une compétence technique), ni seulement une profession (c'est-à-dire un statut civil autant qu'un moyen de gagner sa vie), c'est aussi, dit-il, un « art », qui demande d'orienter par des « concessions graduées » les attentes du public vers des auteurs dont il ne sait pas encore qu'il les aimera – l'éditeur selon Curmer est donc un éditeur-pour-les-auteurs là où Hachette sera un éditeur-pour-les-lecteurs. Et cet art, conclut-il, compense les soucis de l'éditeur et la lourdeur de ses tâches par des jouissances intellectuelles intenses. Bref, l'éditeur curmérien est un intellectuel, un artiste, un esthète et, en tout cas, un cocréateur de l'œuvre, en tant qu'il met en livre le texte de l'auteur.

La définition est toute romantique, mais elle est opératoire. La Belgique, pendant ce temps, prend un retard de trente ou quarante ans sur cette émergence de la fonction éditoriale moderne. L'abolition de la contrefaçon a pour effet assez rapide de stimuler la créativité littéraire en Belgique ; un maillage de revues apparaît et de premiers éditeurs se manifestent porteurs d'une image exigeante du livre comme bien culturel et comme participation au mouvement esthétique général. Ce qui ne s'effectue pas par effet d'une simple désinhibition de la fonction éditoriale ni l'application d'un principe juridique qui, en interdisant la contrefaçon, stimulerait mécaniquement la création et l'apparition d'éditeurs en tant que producteurs de producteurs, c'est-à-dire d'auteurs. L'espace éditorial belge va en réalité bénéficier coup sur

coup, entre 1850 et 1890, de trois successifs renversements des flux d'auteurs entre la France et la Belgique ; Bruxelles, en particulier, devient, en même temps que la plaque tournante du marxisme, un foyer de proscrits et d'exilés, qui stimulent les controverses, les publications, la vie de l'esprit. D'abord, les exilés du Second Empire, au premier rang desquels Victor Hugo et, pour des raisons moins politiques, Alexandre Dumas, qui y fuit ses nombreux créanciers ; ensuite, la Commune qui grossit de journalistes, de publicistes et d'écrivains les rangs des proscrits à Bruxelles ; enfin, la crise d'inflation que connaît l'édition parisienne autour de l'année 1890, krach de l'édition qui porte un certain nombre d'auteurs se vendant mal à se tourner vers des éditeurs bruxellois. Sans aller dans le détail des structures qui se développent – revues, libraires éditeurs, maisons plus ambitieuses –, on peut faire correspondre à chacune de ces étapes une grande enseigne emblématique.

Dans les années 1860, c'est la maison Lacroix & Verboeckhoven, installée à Bruxelles pour l'imprimerie et à Paris pour les bureaux éditoriaux, qui signe, en 1862, le contrat du siècle pour la publication des *Misérables* ; un banquet est organisé pour les soixante ans de Victor Hugo et la sortie du roman. Lacroix devient l'éditeur en titre du plus grand écrivain français, auréolé par son génie et par sa résistance à l'Empire ; plusieurs volumes suivront, jusqu'à *L'Homme qui rit*, source d'une brouille entre l'auteur et l'éditeur. Lacroix, dont les quatrièmes de couverture font figurer les livres de Victor Hugo comme une catégorie en soi, publie, dans la foulée, le jeune Zola et les premiers Rougon-Macquart, Proudhon et Michelet ; surtout, il publie, avec *La Légende d'Ulenspiegel* de son ami Charles de Coster, en 1867, le livre fondateur de la littérature belge. Et il donne *in extremis* sa chance au jeune Isidore Ducasse qui, appâté par l'effigie de Hugo, a poussé la porte de la librairie Lacroix, sise à Paris au coin de la rue Vivienne et du Faubourg Montmartre, pour proposer ses *Chants de Maldoror* : Verboeckhoven imprimera à Bruxelles, mais l'ouvrage ne sera ni broché ni diffusé à ce stade : les auteurs de *La Jeune Belgique*, en découvrant le stock dans les caves d'un libraire bruxellois, en publieront de bonnes pages et enverront des exemplaires à Bloy, Huysmans, Remy de Gourmont : la diffusion sera d'abord clandestine, mais ce sera sans Lacroix, entre-temps, parti en liquidation judiciaire. La maison Lacroix a été un feu de paille, lumineux, éclatant, mais éphémère en effet : la brouille avec Hugo – *L'Homme qui rit* offert au lecteur pour l'achat pour cent francs de livres du catalogue –, l'échec du *Paris-Guide* de l'Exposition universelle de 1867, interdit d'entrée en France, de mauvaises affaires immobilières, le surdimensionnement des ateliers d'imprimerie à Bruxelles, la guerre franco-prussienne alors que Lacroix vient d'ouvrir des comptoirs en Allemagne, tout cela précipite la faillite. En 1873, celui qui aurait pu être le Hachette belge disparaît des radars.

Le romantisme social et politique était la ligne principale d'Albert Lacroix ; le socialisme révolutionnaire et le naturalisme radical sera celui d'Henri Kistemaekers, libraire converti à l'édition afin de publier l'*Histoire de la Commune* de Prosper Lissagaray et une collection socialiste qui comptera Jules Guesde à son catalogue. La « Petite bibliothèque socialiste » est un échec et, à côté de publications érotiques sous le manteau, Kistemaekers – dont la devise d'éditeur est « *In naturabilis veritas* » – se lance dans l'édition proprement littéraire, en promouvant l'œuvre de Camille Lemonnier, Zola belge en plus radical et en plus hirsute, dont *Un Mâle*, en 1881, fait scandale. Lemonnier se fera chasseur de textes, ramenant avec lui de jeunes auteurs et aussi, venus de France, des naturalistes radicaux tels que Francis Poictevin, Jules Guérin ou Paul Bonnetain. Le scénario Lacroix cependant se reproduit, avec d'autres paramètres : Lemonnier se brouille avec Kistemaekers, les jeunes naturalistes le quittent, les procès se succèdent pour immoralité et, en 1903, écœuré, l'éditeur – que Félix Fénéon avait présenté comme le « Fournisseur breveté des Tribunaux de France et de l'Étranger » –, met la clé sous la porte et part en France, où il s'éteindra en 1934.

Enfin Edmond Deman vint. Libraire pour bibliophiles – avec quelques autres un peu négligés, sur ce même terrain, tel Émile Lacomblez –, il passe à l'édition, à Bruxelles, porté par l'essor de l'art nouveau et du symbolisme international. En 1887, il devient, avec *Les Soirs*, où sa marque figure au centre de la page de titre, l'éditeur attitré d'Émile Verhaeren. Celui-ci, suivi

tout du long, sera auprès de Deman ce que Lemonnier avait été auprès de Kistemaekers : un auteur d'appel et un chasseur de textes. Deman publie sur beau papier, avec des illustrateurs de renom, des poètes et des prosateurs belges, mais attire aussi à lui des auteurs tels que Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, René Ghil, Gustave Kahn ou encore Léon Bloy, bref beaucoup des laissés-pour-compte d'une édition française inflationniste qui relègue la littérature exigeante du côté de la librairie à compte d'auteur. Ces auteurs en déshérence trouvent, en Deman, non seulement un éditeur artiste, mais un éditeur qui paie. Son morceau de bravoure, Deman le joue sûrement en devenant l'éditeur de Mallarmé, trois volumes couronnés, en 1899, par l'édition originale définitive des *Poésies*, avec un frontispice de Rops. Une cinquantaine de titres de haut luxe, payés rubis sur l'ongle : l'affaire est lente mais elle est ruineuse. « L'édition, c'est ma danseuse », déclare Deman. L'affaire est d'autant plus ruineuse que l'embellie a été brève : dès que l'édition parisienne se désengorge, au début du XX^e siècle, les flux en direction de la Belgique se tarissent en même temps que prend force et vigueur le tropisme parisien des écrivains belges les plus ambitieux. L'aventure de la maison Deman sera brève elle aussi – désargenté, l'éditeur se retire à la veille de la Première Guerre mondiale dans le Var, où il s'éteindra en 1918. Mais l'aura associée à Deman survivra à la disparition prématurée de son enseigne. Cette survie tient à un catalogue prestigieux, plus efficace en concentration de capital symbolique que de capital commercial. Grande est l'amertume qu'il confie à Verharen en 1900 :

« Mon vieil ami, oui, en effet, je suis un peu découragé. Trois causes : dépression produite par une santé pas très bonne [...] ; – Constatation qu'après 20 ans (1880-1900) d'efforts, d'un travail souvent exagéré, aucune active vitalité d'esprit n'a pu surgir en notre Laponie – intellectuellement aussi gelée qu'autrefois ; – [Se voir] harcelé de jugements de pharisiens souvent peu nets, qui n'en seraient certes pas aussi bien sortis. Tout cela mène à la tentation de dire Zut à ses contemporains & de plier bagage vers quelque Thébaidé moins exposée à leur sale et agaçant contact. »

Le désenchantement d'Edmond Deman a quelque chose de tragique. Il est indicateur, en réalité, d'une structure et d'une récurrence. Il dit l'aporie et l'utopie de l'édition littéraire artiste en Belgique. Lacroix, Kistemaekers, Deman ont brûlé comme des feux de paille dans le courant d'air soufflant entre Bruxelles et Paris. Éditeurs artistes, éditeurs de combat, leur apport est grand à une littérature nationale innovante qui répond aux appels de la modernité parisienne et recueille ce que celle-ci ne parvient pas à digérer. C'est dire que la structure de répétition en question est celle d'une édition qui semble conditionnée par Paris même lorsque le tropisme parisien s'affaiblit. L'affirmation périphérique serait-elle encore une confirmation de la centralité ? En tout cas, au lendemain de la seconde guerre mondiale, le tropisme dominant en Belgique sera orienté vers la France, la plupart des auteurs ambitieux se tournant vers Paris et ses éditeurs tout en recherchant, dans la culture française, une illusion universaliste à caresser. C'est ce constat, au fond déjà rétrospectif, qu'Avermaete, sans trop le savoir, fera en 1929 : la littérature de Belgique va être, en ce qui concerne les genres dominants, ceux du roman et de l'essai, une littérature éditorialement déterritorialisée.

4

Le temps des industriels du livre pour tous

Ce qu'un tel constat pourrait avoir d'amer doit être sérieusement corrigé au regard de l'essor considérable – et réactif à sa manière – que connaît, dans l'entre-deux-guerres et dans les années 1940-1950, le secteur de l'édition pour la jeunesse et principalement celui de la bande dessinée. Le paysage des publications pour la jeunesse est dominé en France au début du siècle

d'un côté par la presse bien-pensante, de l'autre par une presse volontiers anarchisante et frondeuse et, d'un autre côté encore, par des importations américaines. La Belgique, au lendemain de la première guerre, développe une première riposte. Le rôle de l'Église, déclaré, est déterminant en ce sens : il s'agit d'évangéliser et d'encadrer la jeunesse dès les bancs de l'école et des premières lectures balbutiantes. Ainsi, il est frappant que deux des principaux éditeurs dans le domaine, Casterman et Dupuis, sont des éditeurs ou bien religieux ou bien imprégnés de ferveur catholique et missionnaire. Hergé est lancé par l'abbé Norbert Wallez, directeur d'un journal, *Le Vingtième Siècle*, dont le dessinateur dirigera le supplément jeunesse, *Le Petit Vingtième*, pour lequel il crée le personnage de Tintin reporter : d'abord en Russie, puis au Congo, puis en Amérique, dans l'esprit de la troisième voie à la fois œcuménique et para-fasciste qui prévaut dans les rangs des catholiques les plus conservateurs. Les premiers albums, imprimés par Casterman, sont édités à l'enseigne du *Vingtième siècle* ; après trois albums, Hergé, qui continue de feuilletonner dans le *Vingtième Siècle* puis, sous l'Occupation, dans le journal *Le Soir* sous contrôle allemand, devient l'auteur en titre des éditions Casterman, à la tête d'un studio où s'invente le classicisme de ce qu'on appellera la « ligne claire », mélange de scénario limpide et de traits économes de moyens. Le visage en simple ovale de Tintin est à la fois un autoportrait d'Hergé et le visage d'un quidam avec lequel chaque lecteur peut s'identifier. Une galerie de personnages hauts en couleurs viendront bientôt enrichir la palette et le registre d'Hergé. En 1942, les albums de Tintin passeront à la couleur sans objection de l'Occupant, ni contre Hergé, ni contre Casterman.

Casterman, ceci est important, n'a pas – et pour longtemps encore – de périodique à sa marque ; c'est un éditeur de livres à part entière, d'une très grande force commerciale, appuyée sur une des imprimeries les plus performantes du pays. Dupuis, imprimeur à Marcinelle, lui, vient du monde du périodique – *Bonnes soirées* et *Le Moustique*, journal de programmes de radio –, édite quelques collections de livres d'évasion, mais lance surtout, en 1938, le journal hebdomadaire de *Spirou*, immense succès de kiosque et d'abonnement, encore publié de nos jours, et qui va être le creuset d'une autre école de la bande dessinée belge, celle de Marcinelle, marquée par le baroquisme d'un Jijé ou d'un Franquin. Viendront, après-guerre, les albums Dupuis avec une série de héros récurrents, qui en feront le principal concurrent de Casterman. Tous deux diffusent à l'international et y imposent l'image et l'empire d'une « école belge de la bande dessinée », destinée à l'enfance, à l'éducation et au divertissement.

Au lendemain de la guerre apparaît un troisième grand acteur sur ce terrain : les Éditions du Lombard, fondées par Raymond Leblanc. Ancien résistant, responsable des stocks de papier, il donne un second souffle à la carrière d'Hergé, *persona non grata* dans les colonnes du *Soir* libéré, en lançant le journal *Tintin*, concurrent direct du journal *Spirou*. Hergé et son équipe y feuilletonnent : Hergé reste sous contrat chez Casterman pour ses albums ; le Lombard s'institue d'autre part éditeur des autres auteurs maison. Point important : Le Lombard – c'est un trait de modernité saillant – n'a pas d'imprimerie ; installée à Bruxelles, c'est une maison d'édition à part entière, libérée des infrastructures lourdes et, en même temps, du poids confessionnel qui continue de s'exercer sur Casterman et Dupuis.

La loi française de 1949 vouée à moraliser les publications pour la jeunesse sera de peu d'effets sur eux : la BD belge, hormis quelques revolvers qui traînent, est de bonne morale et de bonne composition ; elle n'aura donc aucun mal à s'adapter à la nouvelle situation juridique mise en place sur son principal marché extérieur. Le véritable choc viendra dans les années 1960, lorsqu'apparaîtront dans le paysage des périodiques et des maisons d'édition française une bande dessinée jouant réflexivement des codes sémiotiques du genre, affrontant toutes les censures, en direction d'un public à la fois décontracté et adulte : *Pilote*, *Charlie Hebdo*, *Hara-Kiri*, *Fluide Glacial*, Losfeld, Futuropolis, Glénat, Dargaud et quelques autres enseignes vont contribuer à une conversion vers le haut de la bande dessinée – le haut d'un public plus âgé et le haut d'un souci esthétique plus mûr – et, par conséquent, à une ringardisation déclarée de la bande dessinée belge qui connaît, à partir de là, la fin de son âge d'or.

La réaction viendra d'abord, en Belgique, des prudentes Éditions Dupuis : le magazine *Spirou* accueille en 1977 un supplément frondeur, moquant l'armée, l'église et la bonne santé morale : le supplément emmené par le Franquin des monstres et des « idées noires » fera cependant long feu, l'éditeur recueillant trop de protestations du côté des parents des jeunes lecteurs. L'arrivée de Gaston Lagaffe, héros sans emploi, au sein de la rédaction Dupuis, à la fin des années 1950, avait déjà, il est vrai, introduit, avec un humour désopilant, une réflexivité au sein de la représentation de l'entreprise, dont les gags de Gaston permettent de suivre les transformations : la montée en ambition, le développement international, les contrats De Mesmaecker et les perspectives de grands locaux ultra-modernes. Ce mouvement d'adaptation à un rapport de forces qui évolue et à des formes qui changent au sein de l'univers international de la bande dessinée s'embrasera plus résolument chez Casterman, avec le lancement de la revue (*À Suivre*) dès 1978. Repartant de quoi, la plus ancienne et la plus conservatrice des maisons d'édition belges spécialisées dans la bande dessinée ne va pas seulement secouer sa propre léthargie : elle va réellement révolutionner tout le secteur. Hugo Pratt, Tardi, Comès, Sokal, Schuiten et Peeters, entre bande dessinée conceptuelle ou *steam-punk*, proches du roman graphique, osant le noir et blanc autant que l'érotisme et la critique sociale, ouvrent la voie à une nouvelle esthétique et à une nouvelle politique du médium, montrant que la capacité d'adaptation du système de production de la bande dessinée belge est d'une plus haute performance que celui de l'édition littéraire, réduite à un marché restreint et sur laquelle s'exerce fortement l'attraction des grands éditeurs parisiens.

Affaire de tropisme et de tropisme inversé, c'est-à-dire encore de rapport entre centre et périphérie et de conversion de faiblesses acquises en des forces créatives. Encore ces maisons seront-elles – Dupuis, Casterman, Le Lombard – tour à tour absorbées par de grands groupes d'édition français à partir des années 1990. Et si Casterman est apparu, avec *À Suivre*, comme le Gallimard de la bande dessinée, il est à peine consolateur de signaler qu'aujourd'hui Casterman appartient – comme Futuropolis – au groupe Madrigal piloté par Gallimard.

Le tableau des industriels du livre en Belgique serait incomplet sans y introduire les collections Marabout, pionnières du livre de poche en général et du livre de poche pour la jeunesse en particulier. À la manœuvre, deux acteurs qui se rencontrent à la Libération : André Gérard, verviétois, est imprimeur ; Jean-Jacques Schellens, bruxellois, est éditeur des revues des scouts catholiques de Belgique. Accord est établi entre eux, sur fond de solidarité scout, et, en 1948, l'imprimeur passe d'autre part contrat avec un éditeur anglais, Nicholson & Watson, pour l'édition en format de poche, en langue française, de son catalogue de romans policiers. Gérard rachète des rotatives à Dupuis et fait ronfler ses presses : une première collection naît, « La Tour de Londres », suivie d'une autre, « Le Livre Plastic », collection de romans internationaux sous couvertures plastifiées. La machine s'enraie en 1949 : la France, en déficit commercial, décrète un embargo sur les importations et le marché que visait Nicholson & Watson lui est donc barré ; il rompt avec Gérard et passe contrat avec Brodard et Taupin, appartenant au groupe Hachette, futur imprimeur de la collection « Le Livre de poche », à partir de 1953. Suréquipés, ambitieux, Schellens et Gérard déposent alors la marque Marabout Collection. Ce seront, diffusés par le biais des messageries de la presse, des volumes au format de poche conjuguant romans sentimentaux, romans d'aventures, classiques de la littérature populaire ou classiques de la haute littérature popularisables. Suivront « Marabout Géant », gros volumes ; puis, en 1952, la collection « Marabout Service », collection de livres pratiques dont *J'éduque mon enfant*, du Dr Spock, déjà best-seller mondial, sera la locomotive.

1953 est un premier grand tournant : averti du lancement prochain de la collection « Le Livre de Poche » chez Hachette, Marabout anticipe le choc en lançant la collection « Marabout Junior » fondé sur un héros récurrent, Bob Morane, et des biographies de personnages emblématiques à fort pouvoir d'identification. L'échassier à lunettes porte alors le duffel-coat de la jeunesse et entraîne celle-ci dans les aimables rouages d'une routine familière, jouant du goût collectionneur de l'adolescence, tout en procurant, à travers romans et biographies, un

savoir vulgarisé sur l'histoire, la géographie ou les sciences. Des suppléments figurent à la fin des volumes ainsi que le bulletin d'un Club des chercheurs Marabout, avec concours et chevrons à récolter. L'esprit est résolument scout, mais imité de l'édition anglo-américaine – Marabout s'inscrit dans le paradigme Penguin et Pocket Books –, joue de toutes les ressources du marketing et des gadgets et est un succès sans précédent dans l'industrie du livre belge.

« Marabout Flash », lancé en 1959, inscrit résolument l'éditeur dans la ligne de la société de consommation et des Golden Sixties et « Marabout université », ouvrages d'excellente vulgarisation, accompagne les lecteurs des « Marabout Junior » dans l'accès à l'université. La machine tourne à plein régime tout au long des années 1960, avec quelques signes de fléchissement en fin de décennie ; elle va être prise de hoquets et s'enrayer au cours des années 1970 : le marché du poche est saturé ; quant à Gérard, pris d'hubris technologique, il a doté ses ateliers d'une rotative permettant l'impression directe en quadrichromie mais demandant, pour être rentables, la production d'un livre par semaine : la technologie, en s'emballant, aura raison de la maison Marabout, rachetée par les éditions Hachette au tournant des années 1980. Des livres à cette enseigne continuent d'y paraître – livres de cuisine ou de voyages notamment – mais sans l'esprit d'invention qui régnait dans la maison quand elle procurait à ses lecteurs jeunes et moins jeunes l'impression de pouvoir mettre le monde entier dans sa poche. Marabout : une maison pour lecteurs plus que pour auteurs et qui, bien seule en ce cas dans le paysage de l'édition belge, reste présente à la mémoire collective et continue d'alimenter la nostalgie d'un temps heureux où l'on pouvait se livrer sans culpabilité au plaisir de consommer, maîtriser l'espagnol en vingt leçons, apprendre à nager sur une chaise dans son salon et posséder *Tout Simenon* en moins de cent pages.

5

Conclusion : situations actuelles

Éditer à la périphérie de l'empire hexagonal, pour les Belges plus que, curieusement, que pour les Suisses, ceux-ci étant peut-être protégés par des siècles d'insularité et d'indépendance montagnardes – merci à Guillaume Tell –, c'est tirer force d'une faiblesse, tout d'abord en investissant les genres littéraires dits mineurs davantage que les genres majeurs. Force des genres mineurs et faiblesse des genres majeurs, tel est le binôme, produit d'une histoire et d'une structure, qui gouverne jusqu'à nos jours les pratiques d'édition en Belgique. L'édition proprement littéraire n'est pas absente ni quelques officines qui continuent d'explorer le monde de l'essai de création dans les domaines de la philosophie, de l'esthétique, de la psychanalyse ou de la sociologie. Ces officines sont le plus souvent situées à Bruxelles tandis que les imprimeurs de longue date demeurent en province : Tournai, Charleroi et Liège. C'est le produit d'une histoire, en ce cas, mais aussi d'une contrainte foncière : le mètre carré est cher dans la capitale et les infrastructures de fabrication, comme de distribution, reste, par conséquent, localisée en province.

Cette petite édition littéraire a deux obstacles à affronter, deux casse-tête à résoudre : le premier est, du côté des auteurs, de capter de bonnes plumes et surtout de les fidéliser ; beaucoup en effet partent vers Paris ou ne se rabattent vers Bruxelles qu'après avoir échoué en France. C'est que Paris tient à la fois d'un trou noir et d'un astre rayonnant et qu'être publié sous la couverture blanche de Gallimard ou jaune de Grasset, c'est être un peu mieux assuré d'être sur les tables des libraires des deux côtés de la frontière et d'espérer capter l'attention des journalistes et des critiques littéraires. Le deuxième obstacle est du côté de la distribution : les gros distributeurs, groupes français ou membres de groupes français, sont efficaces mais demande un volume de production suffisant pour pouvoir prendre en charge la diffusion et la distribution des éditeurs : la plupart des petits éditeurs littéraires belges n'ont pas la voilure

suffisantes pour cingler sur ces eaux glacées ou bien, s'ils s'y risquent, c'est au prix d'une inflation des titres qui ne bénéficient pas nécessairement à la valeur et à la qualité des catalogues. Des formes alternatives, coopératives de diffusion et de distribution ont été mises en place, qui permettent à de petites structures de se maintenir et de rester en contact avec des communautés de lecteurs fidèles, qui parfois sont composées d'auteurs en communauté presque émotionnelle ; ceci vaut, par excellence, pour les éditeurs de poésie, très nombreux, s'adressant le plus souvent à des cercles d'admiration mutuelle.

L'édition en Belgique a enfin, au total, deux écueils entre lesquelles elle doit naviguer comme Ulysse entre Charybde et Scylla : quand elle est rentable, elle court le risque d'être rachetée par un groupe français ; cela a été le cas des grands éditeurs de bande dessinée, passés pour la plupart dans le groupe Médias-Participation ou dans le groupe Madrigal : la rentabilité attire les convoitises. Casterman est-il encore un éditeur belge ? D'autre part, la petite édition plus ou moins confidentielle peut survivre avec peu de moyens – la technologie s'est allégée – et les structures se multiplient depuis plusieurs années, depuis le tournant numérique et l'arrivée sur le marché professionnel d'étudiants diplômés dans des filières de formation à l'édition. Ces structures sont hélas peu viables : comme leurs aînées, elles risquent de disparaître très vite, par manque de moyens et d'énergie. La plupart, quand elles ont tenu une génération, disparaissent avec la retraite ou la mort du fondateur. Les renommées ne font pas sans des noms et une lignée. Chacune en remplaçant une autre ? Ce serait trop simple : dans la logique symbolique de l'édition, il faut introduire en effet une variante temporelle, en termes de durée. Il faut de la durée pour construire un catalogue, il en faut encore plus pour grossir un capital symbolique, épaissir une aura. Le symbolique demande un espace : celui d'un champ organisé avec ses régularités spécifiques ; il demande aussi une temporalité : celle où se construisent renommée, familiarité auprès des lecteurs et « aura » littéraire. Mais, en Belgique, petit pays, ce n'est pas le courage qui manque. Encore un effort, messieurs les Wallons et les Bruxellois, si vous voulez être de nouveaux Plantin.