

Tanguy Habrand

\*\*\*\*\*

## L'ÉDITION CONTEMPORAINE EN BELGIQUE FRANCOPHONE. QUELQUES GRANDES LIGNES DE FORCE

\*\*\*\*\*

**S**i l'on veut bien considérer l'histoire des pratiques d'édition en Belgique francophone comme une succession d'apparitions et de disparitions, de naissances et de déclin, la question mérite d'être posée en des termes identiques pour la période la plus contemporaine, soit à ce qu'il serait convenu d'appeler « l'après-Marabout ». Se demander, en d'autres termes, si les années 1970 et au-delà ont vu l'édition belge renaître de ses cendres, ou si celle-ci cherche sans la trouver la reconversion qui la doterait d'une plus grande légitimité – fût-ce de manière provisoire, fût-ce par le biais de quelques acteurs. La tâche n'est pas aisée, prise entre le risque de surévaluer des phénomènes qui se révéleront tout à fait secondaires avec le temps et celui de manquer des signes trop ténus encore de mutations en marche. On ne saurait trop insister non plus sur ce que la mise en relief de grandes tendances du champ éditorial contemporain se fera ici au détriment de tout un pan de l'édition belge, non que celui-ci ne mérite guère l'attention (on pense ici à la littérature régionaliste, au livre d'artiste ou encore à l'essai politique), mais que l'objet de la présente intervention se limitera à poser quelques aspects du cadre macrostructurel au sein duquel l'édition francophone belge des trois ou quatre dernières décennies s'est élaborée.

### D'UNE INTERNATIONALISATION, L'AUTRE

\*\*\*\*\*

On connaît l'incroyable accélération de la concentration du champ de l'édition française, depuis la symbolique adoption, en 1919, par la société en nom collectif Louis Hachette & Cie des statuts de société anonyme, fait régulièrement cité, à la situation de monopole provisoire, mais sans

précédent, du même éditeur en 2002. Moins médiatisées, étudiées et spectaculaires sont les mutations de l'édition francophone belge. À un règne d'industries familiales caractérisées par une grande permanence s'est pourtant substituée une époque de mouvements et transferts qui ont largement contribué à refaçonner le paysage dans son ensemble.

Mutations moins spectaculaires dans la mesure où les restructurations de l'édition belge ont avant tout consisté en une implantation progressive et discrète d'acteurs étrangers. Processus spectaculaire dans la mesure où il en allait simultanément de la perte d'une identité belge des maisons concernées, et parmi les plus prestigieuses d'entre elles, mais très peu *spectacularisé* pour les raisons qui ont été identifiées par ailleurs, soit la non-conscience d'une culture nationale à protéger à défaut de la valoriser<sup>1</sup>. Parallèlement à cet élargissement, bon nombre de restructurations, au niveau national cette fois, pour cause de fusions, de cessions de parties de catalogue ou de faillites ont favorisé la concentration du secteur. Processus assez peu spectaculaire ici, étant donné la faible ampleur des regroupements, dispersés sur le territoire en autant de petites grappes éditoriales, en rien comparables à la constitution d'un monopole comme l'avait été celui d'Hachette.

En matière d'implantation, l'ancrage international d'une enseigne francophone belge n'est pas neuf. En 1857, Casterman dépasse les carcans belges en se dotant d'une succursale à Paris, puis en 1962 aux Pays-Bas. Même combat pour Dupuis aux Pays-Bas en 1934, puis à Paris en 1950. Idem pour Desclée et ses bureaux à Rome, Marseille, Lille, Paris et New York, ou ses missions de repérage en Europe et en Amérique du Nord, ou encore pour Hemma qui développe une filiale française dans les années 1950. Et que fait symboliquement Marabout, avec son « Club international des chercheurs », sinon tenter de s'imposer, tout virtuellement, au-delà des frontières ? Si les exemples d'une internationalisation des structures éditoriales belges ne manquent pas avant les années 1970, et parfois bien avant, un renversement des stratégies à l'œuvre s'accomplit ensuite : l'expansion ne passe plus par l'implantation d'une maison par-delà les frontières mais par sa subordination, par son incorporation dans des groupes étrangers.

1. Pascal Durand et Yves Winkin, « Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 130, « Édition, Éditeurs (2) », 1999, pp. 48-65.

À ce titre, Marabout inaugure sans doute lui-même, mieux que tout autre, le lancement de cette ère de l'après-Marabout : en 1973, la société privée à responsabilité limitée (SPRL) Gérard & Cie (du nom du cofondateur de la maison, avec Jean-Jacques Schellens, André Gérard) devient la société anonyme (SA) Marabout afin d'engranger des capitaux extérieurs. La Compagnie Bruxelles Lambert y fait son entrée en 1975, suivie de peu en 1976 par Hachette, spécialisé comme Marabout dans le livre de poche – ce qui n'a pas manqué de faire observer que ce rapprochement, par-delà tout caractère aléatoire, tendait à maîtriser un concurrent de taille ; et Hachette renforcera effectivement, au fil des ans, son influence sur la maison verviétoise. À l'époque de cette prise de contrôle, Marabout figure parmi les fleurons de l'édition belge, dans son acception la plus industrielle. En tant qu'entreprise dont la force de frappe n'est plus à démontrer, dotée d'un haut niveau de professionnalisation et de technicité, la maison dispose d'un capital de légitimité qui la rend, aux yeux des groupes étrangers, d'autant plus performante, lucrative, et donc aussi plus séduisante. Cet intérêt pour les industries éditoriales, par opposition à une édition menée et pensée comme un artisanat, ne se démentira pas par la suite. Les secteurs de la bande dessinée et du livre de jeunesse, économiquement les plus porteurs de l'édition belge, en fournissent bon nombre d'exemples – *a contrario*, l'édition littéraire, peu développée en Belgique francophone, ne suscitera pas la moindre spéculation.

En matière de bande dessinée, les maisons qui avaient fait et font encore les beaux jours de l'édition belge, Casterman, Dupuis et Le Lombard se trouvent peu à peu et sans exception, dès les années 1980, absorbés par des groupes étrangers. En octobre 1984, Dupuis passe sous la tutelle de Hachette et du Groupe Bruxelles Lambert. En 1986, ce sont les éditions du Lombard qui sont rachetées par la société Media Participations. Casterman rejoint Flammarion en 1999, lequel est repris lui-même en 2000 par l'italien Rizzoli Corriere della Sera. Et l'année 2004 de voir enfin le groupe Media Participations s'emparer des éditions Dupuis. En quelques années seulement, l'édition de bande dessinée francophone belge échappe à l'édition belge. Un scénario à peu près identique pour le livre de jeunesse, touché pareillement par une internationalisation doublée de restructurations sur le plan national. Au tout début des années 1970, une « bande des cinq » – dont certains déjà cités : Casterman, Desclée, Hemma, Marabout et Duculot – offre un portrait plutôt représentatif de ce qu'est alors l'édition belge pour la jeunesse : un ensemble d'éditeurs à l'habitus techniciste, diffusion ou ancrage international, activité d'imprimeur et optique

industrielle. La reprise de Marabout ouvre le bal, nous l'avons vu, dans les années 1970. Suit le rachat du capital de Desclée de Brouwer par le Groupe des publications de *La Vie catholique* en 1982 – groupe de presse lui-même absorbé par Le Monde en 2003, qui se sépare des éditions Desclée de Brouwer en 2006, vendues à la maison suisse Parole et Silence. Pour poursuivre son activité, Hemma fait entrer de nouveaux actionnaires, Albert Frère et le Groupe de la Cité, à raison de 40 % l'un et l'autre. En 1994, la participation du Groupe de la Cité est portée à 80% puis le même, devenu Vivendi Universal entre-temps, devient propriétaire d'Hemma en 2000. Après l'explosion du groupe, Hemma passe aux mains d'Editis en 2004. Simultanément, des remous voient le jour au niveau national. En 1993, les actionnaires des éditions Duculot cèdent la totalité de leur participation aux groupes De Boeck (ouvrages linguistiques et scientifiques), spécialisé dans le scolaire, l'enseignement supérieur, universitaire et professionnel, et le juridique et Casterman (livre de jeunesse et beaux livres), associés en vue de renforcer leurs catalogues. Jean Verougstraete, administrateur délégué des éditions Duculot, confie alors : « *L'avenir de l'édition est en France. Nous nous épuisons à conquérir seuls ce marché ! Par contre, la renommée de Casterman en France est grande. Le triumvirat que nous avons formé résistera mieux à la compétition du marché tout en conservant un ancrage belge.* »<sup>2</sup> Quinze ans plus tard, l'ancrage belge évoqué semble désuet à bien des égards : De Boeck appartient à Editis (2007) et Casterman, on l'a dit, à un groupe français puis italien.

## L'IMPRIMERIE AU SECOND PLAN

\*\*\*\*\*

Au milieu des années 1970, Yves Winkin, jeune chercheur liégeois à l'initiative des premières analyses socio-économiques du marché éditorial belge, mettait en relief la part prépondérante d'éditeurs restés les imprimeurs qu'ils étaient à l'origine. Sur 123 professionnels en activité en 1973<sup>3</sup> (55 en Flandre, 68 à Bruxelles et en Wallonie), un tiers environ joue sur les deux tableaux – contre 5 % en France à la même époque. Ajoutons que parmi la septantaine d'éditeurs de la Communauté francophone, une moitié se compose d'éditeurs petits ou occasionnels (publiant moins de

2. Marc Vanesse, « De Boeck et Casterman ont Duculot », *Le Soir*, 22 juin 1993.

3. Yves Winkin, « L'édition du livre », Commission Art et Société, *L'avenir culturel de la Communauté française de Belgique*, université de Liège, 1976, p. 59.

vingt titres par an), une trentaine d'éditeurs moyens et six éditeurs sont estimés importants (représentant 70 % du chiffre d'affaire total de l'édition belge). Bien que les chiffres de la proportion d'éditeurs-imprimeurs parmi les professionnels soient absents pour les années ultérieures, les mutations que nous venons d'évoquer apportent, à les regarder de près, des éléments décisifs dans la compréhension de l'évolution du paysage éditorial dans ses liens à l'imprimerie. Considérant les acteurs industriels suivis jusqu'ici, acteurs de taille importante ou moyenne adossés à une activité d'imprimerie, apparaît nettement une tendance à l'abandon des travaux d'impression intégrés.

Illustration symptomatique de cette évolution, les conditions de vente de la société Casterman au groupe Flammarion en 1999<sup>4</sup> : alors que la société se composait de deux pôles complémentaires, l'édition à Bruxelles et l'imprimerie à Tournai, et face au désintérêt des Français pour le second, les entités sont dissociées. Flammarion acquiert Casterman Éditions, vente qui permet à l'actionnariat familial de réinvestir dans Casterman Imprimerie. Malgré un plan de redéploiement, malgré l'engagement de Flammarion à conserver de façon dégressive les affaires avec l'imprimerie Casterman, après des signes de redressement (avec l'extension notamment de sa clientèle à Dargaud, Le Lombard, Lucky Productions et Marsu Productions), celle-ci sombre en 2002 dans la faillite et se voit reprise, sous le nom de Casterman Printing, par la holding Evadix.

Par-delà Casterman, dans la plupart des rachats évoqués, le prestige du nom, le fonds ou des aptitudes diverses (numériques dans le cas de De Boeck, repris par Editis, mais aussi géographico-linguistiques, s'agissant de conquérir le marché néerlandophone) sont au centre de la négociation. Bien moins attrayante est l'activité d'imprimerie des maisons courtisées avec, pour conséquence, la remise en cause du binôme imprimerie/édition sur lequel s'étaient constitués bien des grands noms de l'édition belge. Scission dont la responsabilité ne doit cependant pas être imputée

4. Sur les principales étapes de l'affaire, voir Stéphane Detaille, « Casterman : imprimerie et édition font sécession », *Le Soir*, 2 septembre 1999 ; « Le groupe tournaisien change son fusil d'épaule. Casterman ne vendrait que son seul pôle édition », *Le Soir*, 18 octobre 1999 ; « Les parties ont conclu mercredi soir. C'est signé : Casterman Édition passe chez Flammarion », *Le Soir*, 26 novembre 1999 ; « L'édition vendue, l'entreprise repart avec une situation bilantairé assainie. Casterman Imprimerie sonne le redéploiement », *Le Soir*, 22 décembre 1999 ; « L'entreprise tournaisienne récolterait déjà les fruits du plan de redéploiement lancé en janvier », *Le Soir*, 6 septembre 2000 ; Bruno Deheneffe, « Casterman dépose son bilan », *Le Soir*, 28 juin 2002 ; Françoise Zonemberg, « Mais pourquoi la faillite, mille sabords ? », *Le Soir*, 2 juillet 2002 ; Alexandre Vallée, « Casterman Printing a engagé et veut investir 12 millions », *Le Soir*, 2 février 2005.

totalément à la dénationalisation du secteur éditorial : dans certains cas, le rejet de l'imprimerie lui est antérieur (ainsi de Hemma) ; dans d'autres (Casterman, Dupuis ou Marabout), la rupture est certes simultanée mais relève aussi de facteurs propres au secteur de l'imprimerie. La réorganisation de Casterman offre ici, à nouveau, des éléments de compréhension. Malgré l'effort de recapitalisation de l'imprimerie mené par l'actionnariat familial lors de la cession de Casterman Éditions, celui-ci s'avère insuffisant : « même si l'outil de travail était, aux dires des spécialistes, encore correct, le retard d'investissement, écornant la compétitivité, s'est accumulé par rapport aux concurrents. Le handicap s'est révélé d'autant plus lourd qu'il intervient dans un secteur très capitalistique où il est difficile de lutter, pour cause d'évolutions technologiques rapides, lorsqu'on n'a pas la taille critique. »<sup>5</sup> Signe de la concurrence accrue au sein du secteur, la lutte pour des marchés particulièrement lucratifs : seul imprimeur des annuaires téléphoniques nationaux dès les lendemains de la Première Guerre mondiale, situation qui se maintient au milieu des années 1990 (avec les annuaires de Belgacom et de ITT Promedia) mais se délite au cours de la même décennie dès lors que le marché de l'imprimerie s'internationalise et entraîne avec lui un effondrement des prix, Casterman ne doit que partiellement la perte de son pôle imprimerie à son rachat par Flammarion, dont le rôle est sans doute moins celui d'un accélérateur que d'un déclencheur. L'essentiel, quelles qu'en soient les causes, reste que le repli de l'imprimerie tend à revoir à la baisse, pour la période la plus récente, le caractère central de l'éditeur-imprimeur dans le paysage éditorial belge, d'un modèle économique industriel donc, basé sur l'équilibre entre ces deux activités – trait néanmoins constitutif jusque dans les années 1970 au moins. Bien entendu, tant structurellement qu'en termes de dispositions, la figure se raréfie mais ne disparaît pas pour autant. Structurellement, de petites et moyennes maisons restent le pôle éditorial également actif dans le domaine de l'imprimerie. Sur le plan des dispositions, se donneront encore à voir des résurgences d'un habitus techniciste, caractéristique de l'édition belge mais aussi, plus largement, de l'édition en province, attention portée à la fabrication, à la qualité matérielle de l'objet-livre.

En somme, l'histoire du secteur d'un large pan de l'édition belge de cette fin de xx<sup>e</sup> siècle est celle d'une double perte identitaire : diminution drastique, d'un côté, du pôle imprimerie parmi ses poids lourds (identité

5. Françoise Zonemberg, art. cité.

économique) et dénationalisation, de l'autre, de la majorité de ses acteurs industriels (identité culturelle). Progressivement dépossédée de ses enseignes historiques, moins liée à l'imprimerie que par le passé, l'édition belge voit vaciller, en quelques années, bon nombre de références autour desquelles, et sur lesquelles avait tenté de se construire une profession. Et à moins de n'être qu'une antenne de l'édition internationale, et plus particulièrement française, elle doit mettre au point de nouvelles stratégies.

### GENRES MINEURS : UNE LÉGITIMATION MANQUÉE

Dans les secteurs de la bande dessinée et du livre pour la jeunesse, les grandes mutations de l'édition belge coïncident avec une réévaluation pour le moins radicale des créneaux éditoriaux dits « mineurs », dans lesquels elle s'était particulièrement illustrée, créneaux qui se trouvent investis de valeurs inédites jusqu'alors, avec l'essor d'une bande dessinée et d'une production pour la jeunesse de plus en plus préoccupées par des questions de légitimation culturelle. En 1975 déjà, pour la bande dessinée, Luc Boltanski posait ainsi l'apparition d'une nouvelle génération de dessinateurs et scénaristes représentatifs d'une transformation du champ<sup>6</sup>. Nés entre 1935 et 1940, des auteurs comme Gotlib, Mandrika, Claire Brétécher, Philippe Druillet ou Jean Giraud présentaient une nouvelle forme de relation à la bande dessinée, conçue non plus sur le mode de la distance un peu honteuse, mais d'une exigence artistique. Mutation lente et progressive, elle conquiert la chaîne du livre dans son ensemble.

Illustrée tout particulièrement en France avec une enseigne comme Futuropolis (1972), puis par la relève desdits « indépendants » dans les années 1990, à l'instar de L'Association ou de Cornélius, elle ne trouve d'abord un accueil que très mitigé parmi les leaders du genre que sont Casterman, Dupuis et Le Lombard. Empêtrées dans une tradition catholique et soumises à des exigences de rentabilité, les maisons ne saisissent pas la balle au bond. Dupuis annexe un supplément audacieux et néanmoins éphémère, *Le Trombone illustré*, au magazine *Spirou*. Plus convainquants sont sa collection « Aire Libre » (1988), et la revue (*À Suivre*) de Casterman (1978), mais le succès ne sera, du moins pour le second, que de courte durée.

6. Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Les Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, Paris, Seuil, 1975, pp. 37-59.

Une génération d'éditeurs<sup>7</sup> ayant vu le jour entre 1976 et 1984 aurait pu prendre le relais. Localisées pour la plupart à Bruxelles, ces maisons réussissent à s'affranchir de la double tutelle de l'église et de l'imprimerie, mais sans incarner tout à fait l'essor d'une bande dessinée en voie de légitimation. À l'imprimerie, deux tiers de ces éditeurs substituent le commerce du livre, généralisant ainsi la figure du libraire-éditeur. Et à la valorisation d'une bande dessinée de création, nombre d'entre eux opposent souvent la nostalgie en rééditant des planches issues d'illustrés d'avant-guerre. À la fin des années 1980, toutes ces maisons (Ansaldi, Bédéscope, Magic-Strip, pour ne citer qu'elles) disparaissent sans exception. Avec des noms comme Fréon et La Cinquième Couche, la génération suivante saura mieux porter le renouveau du genre, tout en demeurant confrontée aux mêmes difficultés de maintien et de développement – au premier rang desquelles, celle de l'accès à la diffusion/distribution, en France principalement.

Scénario à peu près identique en littérature pour la jeunesse, où l'on retrouvera la même incapacité à saisir la légitimation du genre tout d'abord – ainsi des éditions Ananké (ex-éditions Lefrancq), fondées par Claude Lefrancq et Henri Vernes en 2000, qui rejoueront les succès antérieurs de l'édition belge en se consacrant à la réédition des *Bob Morane* (Henri Vernes) et des *Harry Dickson* (Jean Ray), parmi d'autres textes fantastiques et de science-fiction pour adultes. Où l'on retrouvera, aussi, les mêmes conditions précaires : parmi les trois éditeurs spécialisés en livres de jeunesse de création récente en subsistent un et demi : tandis que Le Pépin (1999) a cessé ses activités, Mijade (1993) semble parti pour durer. Quant à Pastel (1988), antenne belge de L'École des Loisirs, les règles ne sont pas les mêmes.

Façonnées elles aussi par les traits dominants de l'édition belge, les politiques du livre ont éprouvé les plus grandes difficultés à s'adapter à la reconversion du secteur. La diminution progressive de l'ancrage belge des enseignes historiques, la concentration, la perte de vitesse d'un double pôle imprimerie et édition, le tout sur fond de légitimation par Paris des genres dits mineurs (bande dessinée, littérature de jeunesse) qui avaient assuré jusque-là le succès d'une édition francophone belge, autant de mutations pouvant apparaître, après coup, comme des signes avant-coureurs dont la prise en compte, sur le vif, n'allait pas forcément de soi.

7. Florianne Philippe, « Les éditeurs de bande dessinées à Bruxelles dans les années quatre-vingts. Positions et prises de positions », *Textyles*, n° 30, 2007, pp. 100-116.

Et l'on prophétiserait en vain, à rebours, que des mesures plus décisives auraient pu être prises. Favoriser le développement sur le territoire d'une nouvelle figure de l'éditeur, plus légère, moins industrielle, faciliter l'intégration au renouveau des genres mineurs (dont la dimension créative risquait, précisément, d'exclure les éditeurs belges au profit des éditeurs français), voilà bien deux objectifs cruciaux et néanmoins complexes à mettre en œuvre. Sans doute le seront-ils, au tout début du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans l'intervalle, les générations intermédiaires, celles des années 1980 et 1990, qui expérimentaient à tâtons les nouvelles formes d'une édition *dématérialisée*, apparaîtront comme autant de laissés pour compte. Sans politique du livre préventive, tournée vers l'avenir, mais sans masse critique aussi de producteurs, l'édition belge manquera, à de rares exceptions près, le développement d'une édition proprement « indépendante », légitime et pérenne, entendue comme fédération d'éditeurs de création consciente d'elle-même.

## LES ANNÉES LUC PIRE

En marge du destin de ces genres et de ces éditeurs, un acteur d'un genre nouveau allait voir le jour au milieu des années 1990 et renouer avec la créativité positionnelle d'un éditeur comme Marabout, tout en bouleversant l'équilibre du champ à son tour. En 1994, Luc Pire, administrateur délégué de la société anonyme Tournesol Conseils depuis 1991 fonde une maison d'édition à son nom<sup>8</sup>. Avec un passé de journaliste à l'hebdomadaire d'extrême-gauche *Pour*, de directeur national d'Infor-Jeunes, de créateur de la Carte Jeunes et d'expert à la Commission européenne, le fondateur est doté d'un capital social journalistique et politique non négligeable, et l'exploite en investissant le créneau du livre d'actualité et plus encore du livre-événement. Quelques maisons d'édition s'y illustrent certes déjà plus ou moins (EPO, Le Cerisier, Labor et bientôt Aden), mais de façon ponctuelle, moins événementielle et plus idéologiquement marquée. Les éditions Luc Pire créent un raz-de-marée en se focalisant sur les sujets

8. La plupart des éléments factuels mentionnés ici synthétisent des recherches que nous avons menées pour *Le Carnet et les Instants*, revue de La Promotion des Lettres. Voir « Politique éditoriale et communication en Belgique francophone », n° 138, juin-septembre 2005 ; « Tour du monde de l'édition belge », n° 140, décembre-janvier 2005-2006 ; « Labor et Complexe, c'est fini », n° 149, décembre-janvier 2007-2008 ; « Labor, c'est confirmé », n° 150, février-mars 2008 ; « Luc Pire sans Luc Pire », n° 156, avril-mai 2009.

brûlants, sans revendication de quelconque affiliation politique à l'exception du refus de l'extrême-droite. Après cinq titres publiés la première année, l'éditeur passe à quarante titres en 1998, et plus de cinquante en 1999. Une fine stratégie de rapprochement avec la presse est menée la même année, avec l'entrée à 50 % dans le capital de la société Tournesol des groupes Vlan-Rossel et Grenz-Écho. S'ensuit une stratégie de diversification avec le rachat en 2004 de la Renaissance du Livre (beau livre) et du Grand Miroir (littérature), toutes deux en liquidation judiciaire. Et après dix ans d'activité seulement, l'éditeur rejoint le panthéon des éditeurs industriels historiques, à l'ampleur pouvant séduire des grands groupes : en 2005, Luc Pire cède 76 % des parts de la société de communication Tournesol Conseils au groupe RTL-TVI, de l'empire allemand Bertelsmann. Sur le plan éditorial, le rapprochement des deux entités donne le jour à un nouveau label, qui accueille dès lors des livres conçus comme le prolongement d'émissions grand public de la chaîne.

Si le cas de Luc Pire est un signe encourageant du renouvellement du paysage éditorial belge, bien qu'il n'en fasse déjà plus tout à fait partie, ses diversifications ultérieures, par un jeu de chaise musicale inattendu, allaient venir interroger à leur tour la configuration de l'édition francophone belge. Alors que les options prises en matière d'aide aux genres mineurs laissent désormais entrevoir de belles perspectives d'avenir, les politiques centrées sur l'édition littéraire, plus spécifiquement patrimoniale, se sont trouvées menacées par leur propre imprécision. Initié d'une certaine façon dès 1967 par les éditions Marabout autour des récits fantastiques de Michel de Ghelderode, Jean Ray ou encore Thomas Owen, le souci du patrimoine littéraire national démarre véritablement aux éditions Jacques Antoine avec la réédition de revues des années 1920 (*Le Disque vert*, *Ça ira*, *Résurrection*), et dès 1976 dans le cadre d'un contrat passé avec les pouvoirs publics, avec le lancement de la collection « Passé Présent » chez le même éditeur, puis à l'enseigne des Éperonniers, où seront redécouverts des auteurs tels que Marie Gevers, André Baillon, Camille Lemonnier ou encore Émile Verhaeren. En 1983, une seconde collection patrimoniale, à vocation didactique celle-là par le biais d'un appareil critique et d'un prix plus accessible, voit le jour aux éditions Labor, éditeur scolaire fondé dans les années 1920 s'étant déjà largement illustré en littérature. En quelques années, « Passé Présent » et « Espace Nord » deviennent le Saint Graal de l'édition littéraire francophone belge, sa « bibliothèque de la Pléiade » en somme, portés par une volonté

d'autonomisation de la littérature francophone belge à l'égard de Paris et de reconnaissance.

En 2005, un premier événement modifie l'économie des collections. Repris par TXT Media, une société de packaging industriel, le désormais « Groupe » Labor fait l'acquisition des Éperonniers, tombés depuis peu en faillite. Et les deux collections patrimoniales, « Passé Présent » et « Espace Nord », de passer aux mains d'un seul acteur. Période noire pour « Espace Nord », dont tout un pan est cédé à un soldeur (pour un prix public dérisoire de 1 euro), dont les droits d'auteur ne sont pas toujours redistribués, dont l'encadrement scientifique ne semble plus convoqué selon les termes du contrat. Stratégies peu porteuses ou signes de panique en temps de crise, elles précèdent le placement sous concordat de Labor, en 2007, et la mise en vente par appartements qui s'ensuit. Après de longs mois de négociation, l'intégralité du secteur littéraire de Labor passe dans le giron de Luc Pire. Nouveau déménagement pour le Patrimoine. Nouvelle acquisition pour le Groupe Luc Pire qui accède par la même occasion à une surface absolument inédite jusqu'alors.

À la faveur de ces remaniements, le Groupe apparaît comme l'un des acteurs les plus puissants de l'édition belge. Parti du livre le plus éphémère qui soit (le livre-événement, dont l'existence n'a de durée que la durée de l'événement médiatique auquel il se rapporte), il acquiert en quelques années par une subtile politique de rachats la légitimité qui lui faisait initialement défaut – sans parvenir à la conquérir tout à fait non plus, l'ombre de sa stratégie du « coup éditorial » l'empêchant d'apparaître comme un éditeur aux choix pleinement désintéressés. Quoi qu'il en soit, ce nouvel acteur à cheval entre l'économique et le symbolique manifeste assurément une grande intelligence positionnelle. Et représente sans doute, au vu des lignes de force que nous avons mises en avant, l'une des adaptations les plus concluantes aux mutations récentes du champ éditorial. Rapidement racheté par un groupe étranger, le Groupe Luc Pire constitue sans doute le premier éditeur à avoir acquis une dimension industrielle sans être parti de l'imprimerie. Il a été racheté par d'autres, à l'étranger, et n'a pas bâti une maison autour d'une imprimerie. Quant aux difficultés rencontrées par l'édition belge suite à la légitimation des genres « mineurs », en optant pour un genre mineur dont le processus de légitimation n'était pas (et ne sera peut-être jamais) à l'ordre du jour, Luc Pire contournait tout risque de voir sa production déclassée par l'édition française. Le Groupe ne fera certes pas figure de pôle de référence internationale – comme le fut Casterman pour l'édition religieuse avant de l'être

pour la bande dessinée. Il n'en constituera pas moins l'une des figures de redéploiement du champ dans ses structures les plus contemporaines au prisme de l'histoire, de l'économie, des techniques, du symbolique et du social.