

QU'EST-CE QU'UN ÉDITEUR ?

NAISSANCE DE LA FONCTION ÉDITORIALE

Pascal DURAND

à Yves Winkin

« Je n'avais jamais imaginé que le produit de ma pensée pût avoir une valeur vénale. Quel fut mon étonnement le jour où je vis entrer dans ma mansarde un homme à la physionomie intelligente et agréable, qui me fit compliment sur quelques articles que j'avais publiés et m'offrit à les réunir en volumes ! Un papier timbré qu'il avait apporté stipulait des conditions qui me parurent étonnamment généreuses ; si bien que, quand il me demanda si je voulais que tous les écrits que je ferais à l'avenir fussent compris dans le même contrat, je consentis. Il me vint un moment l'idée de faire quelques observations ; mais la vue du timbre m'interdit : l'idée que cette belle feuille de papier serait perdue m'arrêta. M. Michel Lévy avait dû être créé par un décret spécial de la Providence pour être mon éditeur. »
Ernest Renan¹

IL en va des problématiques comme des rôles ou des institutions : leur légitimité ainsi que le poids d'autorité qu'elles confèrent à ceux qui les endossent sont fort inégalement répartis des unes aux autres. Ainsi, de Kant à Barthes et de Barthes à Foucault, « Qu'est-ce qu'un livre ? », « Qu'est-ce qu'une œuvre ? » ou « Qu'est-ce qu'un auteur ? » représentent autant de questions intellectuellement légitimes, dignes d'être opposées aux évidences du sens commun (lequel croit dur comme fer que des « choses » telles que le livre ou des « personnes » telles que celle de l'auteur vont de soi). Il ne semble guère, en revanche, que cette autre question, « Qu'est-ce qu'un éditeur ? », ait été sérieusement posée jusqu'ici, soit que pour les extracteurs d'essences, réconciliés pour le coup avec l'appréhension naïve des phénomènes culturels, la figure de l'éditeur ne soulève aucune per-

1 E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (Paris, Garnier-Flammarion, 1973), p. 204.

plexité, soit — et plus vraisemblablement — que cette question leur paraisse médiocrement gratifiante.

Cette indifférence ne surprend qu'au premier abord. Deux raisons au moins, dont les effets se conjuguent, contribuent à l'expliquer, sinon à la justifier.

La première est que l'éditeur fait en règle générale les frais d'une vision réductrice qui le donne tantôt, au mieux, pour un simple exécutant aux ordres de l'auteur ; tantôt, au pire, et pas toujours à tort, pour un mercenaire de la chose imprimée, habité par d'impurs instincts mercantiles, et au total, d'un côté comme de l'autre, pour étranger ou à tout le moins extérieur à la production d'une œuvre dont on a tôt fait d'oublier qu'elle est aussi un livre ou, pour mieux dire, qu'elle n'a d'existence sociale que sous la forme d'un livre (ou d'une revue, ou d'une représentation quelconque, ou désormais d'un ensemble de pages sur un site Web). Dans cette optique, la plus convenue, l'éditeur est rarement perçu en tout cas comme le partenaire de l'auteur. Et quand bien même un tel partenariat semble susceptible d'être admis s'agissant par exemple des rapports de coproduction qui ont présidé à la publication chez Hetzel des romans de Jules Verne, reste qu'il l'est un peu moins s'agissant de la relation qu'ont entretenue de leur côté Zola et Charpentier, et moins encore s'agissant de Proust et Gallimard ou de Robbe-Grillet et Minuit, selon cette logique, aussi connue des sociologues de la culture que déniée par les sectateurs de la littérature pure, voulant que plus on s'élève dans la hiérarchie des légitimités littéraires, plus se distendent et s'ocultent les rapports entre d'une part la matérialité technique et commerciale (du moins ce qui passe pour tel) et d'autre part l'œuvre elle-même (du moins ce qu'il est convenu d'appeler de la sorte).

À cette dénégation, qui participe des illusions (et de l'*illusio*)² consubstantielles à la structure du champ culturel moderne, répond le facteur aggravant que l'édition est sans doute l'une des instances du système de production de biens symboliques sur laquelle s'exerce avec le plus de force la vision anhistorique, toute scolaire, qui s'est imposée dans l'approche ordinaire des phénomènes de culture (et plus largement des

2 Par « *illusio* » (ou « croyance »), concept élaboré par Pierre Bourdieu, on entend l'incorporation préreflexive par tout agent social des « règles » implicites, des régularités et des lois constitutives de l'univers social dans lequel il est inscrit autant que celui-ci est inscrit en lui sous la forme d'un « *habitus* » particulier. Cette « *illusio* », adhésion à un « *nomos* » spécifique, « être » conféré ou « seconde nature » reçue par le simple fait d'être engagé dans le jeu, de participer au jeu, est particulièrement active dans le cas des champs à forte autonomie et faiblement institutionnalisés comme le sont les champs culturels. Voir par exemple P. BOURDIEU, *Méditations pascaliennes* (Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997), pp. 122-3, et *passim*.

institutions sociales, dont Patrick Champagne a fait utilement remarquer que « *l'amnésie de [leur] genèse [...], c'est-à-dire cette sorte d'oubli des origines qui sont comme refoulées dans l'inconscient collectif, est inscrite dans le fonctionnement même du corps social* »³). L'histoire du livre abonde certes en ouvrages de première importance, depuis les travaux fondateurs de Lucien Febvre et Henri-Jean Martin jusqu'aux contributions remarquables de Roger Chartier, Robert Darnton ou Jean-Yves Mollier. Mais cette histoire demeure peu diffusée au-delà du cercle des spécialistes, si bien qu'en dehors de ce cercle, dans les ouvrages de grande vulgarisation, c'est une histoire peu construite qui tend à l'emporter, fort détaillée le plus souvent quant aux transformations techniques des processus de publication, mais assez peu attentive, pour ce qui concerne l'éditeur, à deux aspects qui paraissent autrement déterminants : d'un côté, la fonction sociale remplie par cette instance au sein du champ de production littéraire ou intellectuel et, de l'autre, la genèse historique de cette fonction.

C'est à la reconstruction de cette genèse et à la définition de cette fonction qu'on voudrait ici procéder à grands traits. Précisons d'emblée que par « fonction », en l'occurrence éditoriale, il conviendra d'entendre non pas seulement le rôle pratique assumé par l'éditeur dans la publication d'un ouvrage, mais bien plutôt son rôle social au sein du système de production du livre (et, par conséquent, de la littérature⁴), autrement dit la figure symbolique à laquelle, sous certaines conditions historiques et morphologiques, l'agent éditorial a été amené à s'identifier. Précisons encore que cette « figure » est générale dans un état donné du système de production du livre, en soulignant par là que si telles maisons identifiables sont susceptibles d'y adhérer de façon exemplaire, la fonction éditoriale constitue plus largement un statut et une valeur professionnelle tous deux col-

3 P. CHAMPAGNE, *Faire l'opinion : le nouveau jeu politique* (Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1990), p. 38.

4 Littérature au sens large, s'entend. La réduction de l'édition à l'édition littéraire dans les représentations communes — qui est sans doute un fait propre aux aires francophones, témoignant avec d'autres traits du pouvoir d'attraction mais aussi de définition et d'imposition des modèles légitimes exercé par ce que Priscilla P. Ferguson a appelé *La France, nation littéraire* (Bruxelles, Labor, 1991) — constitue à la fois l'un des obstacles à une approche intégrée du système éditorial et l'un des signes révélateurs de ce que, pour la France du moins, la fonction éditoriale moderne s'est drapée, en émergeant, dans un *éthos* artiste. Nous y reviendrons plus loin. Sur « La construction du système éditorial français et son expansion dans le monde du XVIIIe au XXe siècle », voir la contribution de J.-Y. Mollier, sous ce titre, au Colloque international de Sherbrooke sur *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000* (Québec, Presses de l'Université Laval/Paris, L'Harmattan, 2001), pp. 47-72.

lectifs : une sorte de case vide, mais aux contours assez nettement définis, au sein de laquelle différents types de maisons pourront venir se loger.

Reste enfin à s'entendre sur les termes à utiliser. Le mot d'*éditeur*, pour désigner l'agent qui assure le montage financier, la supervision technique et la publication d'un ouvrage à son enseigne, sinon même, en amont, la conception de cet ouvrage, n'apparaît guère avant les débuts du XIXe siècle, son emploi étant demeuré confiné, jusque-là, dans une stricte acception philologique, par référence à celui qui, savant ou érudit, s'attache à établir la lettre d'une œuvre, soit par la mise en forme du texte conformément à son manuscrit, soit par collation critique des différentes versions connues. Dans les siècles précédents, l'office éditorial s'est trouvé tour à tour recouvert par les appellations d'*imprimeur*, de *libraire* ou encore de *libraire-imprimeur*. Ainsi, lorsque Diderot rédige sur commande en octobre 1763 sa fameuse *Lettre sur le commerce de la librairie* à l'intention de Sartine, successeur de Malesherbes à la Direction de la librairie, ce n'est pas de la vente en détail qu'il s'agit, mais de l'activité éditoriale (ne disons pas encore d'édition), dont il tente de définir la spécificité économique afin de suggérer, au-delà, le cadre juridique propice aux intérêts communs de la corporation des « libraires » et des « gens de lettres ».

Contrairement aux apparences, ce n'est pas là qu'une affaire de mots. D'abord, qu'on le nomme *imprimeur*, ou *libraire*, ou *libraire-imprimeur*, l'agent éditorial sous l'Ancien Régime assume, dans la production du livre comme œuvre de l'esprit, une activité et une responsabilité sur lesquelles la fonction d'*éditeur* au sens moderne ne peut pas être rabattue sans autre forme de procès. L'office symbolique que l'éditeur moderne remplira à partir de la première moitié du XIXe siècle, le statut qu'il va revêtir, le pouvoir dont il va être crédité n'ont pas en effet d'équivalents structurels dans l'appareil antérieur de production du livre.

D'autre part, en particulier lorsqu'il s'agit de désigner des figures, des instances, des acteurs, des institutions, les mots ne sont pas de simples enveloppes, de purs outils au service d'une référence qui pourrait, moyennant détour, en utiliser d'autres : en eux des représentations sont stockées, qui en disent plus long qu'il n'y paraît sur les structures des systèmes symboliques dont relèvent les « réalités » auxquelles ils renvoient et sur la manière dont ces structures s'inscrivent ou se voient impartir leur position dans l'espace social. Les appellations successives ou concurrentes d'*imprimeur*, de *libraire* et de *libraire-imprimeur* renvoient, ainsi, à des représentations distinctes du métier et, au-delà, du livre lui-même (et dans le même sens ce sera une représentation nouvelle qui en émergera avec la notion d'*éditeur* à l'époque contemporaine). En résumant très fort, là où le terme d'*imprimeur* valorisait, au XVIe siècle, le savoir-faire technique et la maîtrise d'une technologie de pointe, ceux de *libraire* ou de *libraire-*

imprimeur, qui se généralisent du XVIIe au XVIIIe siècles, accentueront davantage le rôle d'agents à la fois culturels et économiques, articulant une offre à une demande et mettant en communication l'homme de lettres et son lecteur par le biais du livre proposé à la vente ou à la souscription. La montée en puissance du terme de *libraire*, aux dépens de celui d'*imprimeur*, ne peut pas, dans ce cadre, être séparée, d'un côté, de la valorisation du négoce à laquelle la génération des Lumières va procéder ni, de l'autre, des stratégies particulières que cette génération va déployer, en régime de censure, pour faire de son public non seulement un ensemble de lecteurs à éclairer, mais aussi un réseau d'alliés potentiels (dont les besoins, tels qu'ils s'expriment dans l'acte de la souscription, et l'investissement économique, dans le paiement anticipé de l'ouvrage, pourront faire valoir, face au pouvoir, leur droit à être respectés). L'image du livre s'en trouvera modifiée à mesure, d'abord objet typographique élégant dans sa forme et exact dans sa lettre, ensuite produit voué à la propagation sociale et à l'éclaircissement des consciences, avant de devenir œuvre offerte à la jouissance esthétique individuelle⁵.

S'il importe, enfin, de réserver le terme d'*éditeur* à ce personnage singulier dont nous fixons l'émergence, sur la scène française, aux débuts du XIXe siècle et plus exactement la Monarchie de Juillet, c'est que, dans le chef de ceux qui concouraient à la production du livre, régnait auparavant une large indifférenciation de fonctions. L'imprimeur du XVIe siècle, le libraire du XVIIIe siècle cumulaient en règle générale les trois fonctions d'édition, de fabrication et de diffusion du livre. L'imprimeur du type Plantin ou Alde Manuce est, en amont, éditeur (il choisit les textes à publier) et, en aval, libraire (il écoule dans la boutique associée à son atelier sa production éditoriale). Le libraire du XVIIIe siècle du type Le Breton, s'il n'a plus nécessairement son propre atelier d'imprimeur, n'en continue pas moins de combiner les deux fonctions d'éditeur et de vendeur⁶.

5 Voir sur ce point, ainsi que sur les effets que de tels glissements ont pu exercer sur la représentation sociale du livre et les prédictions concernant son « avenir », P. DURAND, « “Quant au Livre” : Prophéties et pouvoirs » in J. MICHON, éd., *Édition et pouvoirs* (Québec, Presses de l'Université Laval, 1995), pp. 285-304.

6 Des boutiques de simple vente au détail existent bien évidemment en grand nombre sous l'Ancien Régime avec une relative indépendance professionnelle, allant des commerçants établis sous les galeries du Palais-Royal — dont la réputation était d'ailleurs assez trouble, les « libraresses » faisant aussi, disait-on, office d'entremetteuses — aux zones marginales du circuit de l'imprimé occupées par les commerçants-étalants (sur les foires et marchés) et les commerçants-ambulants (*i. e.* les colporteurs), écoulant du reste une production elle aussi marginale, quoique placée sous haute surveillance (livres bleus, almanachs, libelles, canards, etc.).

Ces glissements lexicaux et la refonte des représentations dont ils sont l'expression suggèrent que l'émergence du terme d'*éditeur*, à côté de ceux de *libraire* ou d'*imprimeur*, constitue le signe de ce que les trois fonctions de fabrication, d'édition et de diffusion, jadis confondues, en viennent, au seuil du XIX^e siècle, à se différencier, à la faveur d'une rupture ou d'un changement de paradigme dans l'organisation du circuit de l'imprimé. Car, dans l'acception que nous lui connaissons désormais, le mot d'*éditeur* ne va pas se substituer à celui de *libraire* comme celui-ci s'était substitué (ou associé), pour désigner l'agent social de production du livre, à celui d'*imprimeur*, ni même référer à une instance qui viendrait simplement s'ajouter aux deux autres, mais plutôt figurer avec celles-ci au sein d'un système profondément remanié et dans lequel *éditeur*, *libraire* et *imprimeur* répondront à des fonctions spécifiques, irréductibles les unes aux autres. Indice sans doute d'une complexification croissante du système de production de l'imprimé, dans une logique de division croissante du travail. Indice aussi, de façon plus diffuse, d'un basculement moderne des représentations touchant aux producteurs de biens culturels et des représentations qu'ils sont par conséquent portés à se faire d'eux-mêmes, ainsi que des rapports qu'ils entretiendront désormais avec les biens qu'ils produisent.

Force en effet est de constater que l'apparition de l'*éditeur*, avec les prérogatives qui seront les siennes et les valeurs qui s'y attacheront, est contemporaine de l'apparition, sur la scène culturelle, de la notion d'*auteur*, qui elle aussi ne viendra pas simplement remplacer celle d'*homme de lettres*. Auteur et éditeur, fonction auctoriale et fonction éditoriale émergent conjointement, corrélativement, comme les deux faces d'une même médaille, les deux acteurs d'un même jeu, les deux composantes d'une même structure, et c'est bien cette dualité qu'un Elias Régnauld enregistre à sa manière, ironique et lyrique, lorsqu'il proclame, au détour du portrait qu'il dresse de « L'Éditeur » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, que « la véritable puissance de la littérature est dans l'accord de l'écrivain et de l'éditeur ». « Les séparer », dit-il encore, « c'est mettre en opposition l'âme et le corps, l'esprit et la matière »⁷. Nous tenons là bien plus que le signe, au second degré, de l'alliance objective, au sein de l'appareil littéraire moderne, de l'auteur et de l'éditeur : l'indissolubilité de ce couple, l'apparition synchrone des deux figures qui le composent indiquent qu'il faut chercher en amont, dans leur commune généalogie, les divers facteurs qui, en articulant leurs forces de détermination, ont présidé à la recompo-

7 É. REGNAULD, « L'Éditeur » in *Les Français peints par eux-mêmes* (1841-1842), recueilli dans *Mélanges impertinents* (Grenoble, Université Stendhal, Éditions ELLUG, 1998), p. 52.

sition du système éditorial et, de là, à l'élaboration puis à l'imposition, sous le nom d'*éditeur*, d'une fonction sociale et symbolique sans précédent.

1. *d'un régime à l'autre*

La figure de l'*auteur* n'est pas plus transhistorique en effet que celle de l'*éditeur*, si l'on entend par là un sujet créateur individuel, inspiré par un génie tout intérieur et apposant sur chacune de ses œuvres, à l'aide d'un style identifiable, le sceau de son irréductible singularité. Non seulement l'individualisme possessif, en matière littéraire ou intellectuelle, n'est guère de mise avant le XVI^e siècle (c'est-à-dire qu'il n'est pas encore un droit, non plus qu'une valeur reçue), mais l'idéologie charismatique dont nous avons coutume d'envelopper la figure de l'auteur ne se répand pas, comme posture collective et forme légitime de prestige, avant le début du XIX^e siècle. Elizabeth Eisenstein a relevé, en ce sens, que ce n'est que très tardivement, à la Renaissance, que s'est profilée une vision individualiste de l'auteur, selon une évolution dont témoignent les portraits en frontispice. Si Erasme ou Luther y sont, les premiers, crédités d'un visage personnel, reconnaissable entre tous, la représentation des philosophes ou des savants était auparavant toute symbolique, faite de figures interchangeables d'une édition à l'autre : « *De copie en copie* », écrit-elle, « *le portrait de l'un finissait par illustrer le texte de l'autre, tandis que ses traits particuliers s'affadissaient ou s'estompaient. Au fil des siècles, le personnage à son pupitre ou l'érudit en toge, un livre à la main, devenaient simplement un symbole impersonnel de l'auteur en général* »⁸. Michel Foucault a fait remarquer, d'autre part, qu'entre le Moyen Âge et le XVIII^e siècle s'est opéré un singulier renversement en chiasme du principe d'autorité : au Moyen Âge, les textes littéraires sont anonymes là où les textes scientifiques sont quant à eux référés à des auteurs comme à une instance générale de crédibilité, de preuve, de scientificité ; du XVII^e au XVIII^e siècle, le discours scientifique tend, en revanche, à s'anonymiser, là où les textes littéraires « [...] *ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur* »⁹. Quant au « sceau » par lequel l'unité d'un style dépose sur l'œuvre la marque de l'individualité

8 E. L. EISENSTEIN, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes* (Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », Série « Anthropologie des sciences et des techniques », 1991), pp. 164-5.

9 M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) in *Dits et écrits* (Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001), t. I, p. 828.

créatrice de son auteur, il suffit de lire telle déclaration de Buffon pour s'assurer qu'à la fin du XVIIIe siècle, ce n'est pas là encore une propriété légitime ni une catégorie pertinente de l'activité d'écriture : « *Un écrivain ne doit pas avoir de cachet : l'impression d'un même sceau sur des productions diverses décèle le manque de génie* »¹⁰. Comprenons que le talent tient encore pour Buffon à la variété des styles et à la dextérité avec laquelle l'écrivain s'adapte aux prescriptions des genres divers qu'il emprunte, non à la production spontanée d'un style unitaire. Comprenons surtout que son autorité, l'écrivain pré-moderne la détient de sa maîtrise des codes et de son respect des convenances génériques, bref de sa capacité à s'inscrire dans l'horizon d'une collectivité d'écriture(s), mais non encore de quelque *auctoritas* originale dont il serait la source et dont lui seul détiendrait l'indicible secret.

Au XIXe siècle, l'auteur sera une figure et un mythe incarné, l'expression tout individuelle, incorporée, et presque mise en abîme, de l'autonomie conquise par son champ d'appartenance. Pas d'auteur cependant sans nom d'auteur. Aussi est-ce d'abord comme nom, comme signature, comme signe d'appropriation que la fonction auctoriale a dû faire son apparition dans l'espace culturel, en vertu d'une détermination inscrite sans doute, au plus général, sur le fond de la montée en puissance des valeurs individualistes dont la bourgeoisie ascendante fut porteuse, mais qui relève aussi bien, ponctuellement, du cadre juridique à l'intérieur duquel l'exercice de l'écriture et de la publication, toujours en quelque manière suspecte, s'est vu placé sous l'œil du pouvoir. Michel Foucault l'a fortement indiqué : l'assignation d'un écrit à un producteur individuel, identifié par un nom, procède pour l'essentiel, disait-il, du « [...] *système juridique et institutionnel qui censure [...] et articule l'univers des discours* ». Ainsi, « *les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs* »¹¹. L'appropriation de l'œuvre à un auteur individuel correspond dès lors à un dispositif de censure, par lequel la surveillance d'État s'exerce en amont sur la production de l'œuvre en faisant entrevoir, à celui qui devra la signer pour en assumer la signature, la possibilité de poursuites pénales à son encontre. C'est de cette même logique de surveillance que devait procéder la mention obligatoire de l'imprimeur et du lieu d'impression (dont on sait comment elle pourra, dans les faits, être contournée). Et c'est dans cette même logique

10 BUFFON, *Fragment sur l'art d'écrire*, cité par A. Soreil in *Entretiens sur l'art d'écrire* (Bruxelles, Baude, 1946), p. 19.

11 M. FOUCAULT, *op.cit.*, p. 827.

encore que Napoléon fera inscrire dans la loi, par décret du 5 février 1810, l'impératif du brevet pour les libraires-éditeurs comme pour les imprimeurs et l'obligation de porter sur toute publication la mention de l'*éditeur responsable* : première forme et première détermination, toute juridique, de l'éditeur comme nom — et peut-être de l'*éditeur* tout court, non seulement en tant que personne responsable, mais aussi en tant que désignation générique appelée au seuil du siècle, d'abord par décret, à remplacer dans cet emploi celle d'*imprimeur* ou de *libraire*.

À cette première détermination pénale du principe d'attribution de l'ouvrage à un producteur ou à un reproducteur individuel, qu'il s'agisse de l'homme de lettres ou du libraire qui le publie, se conjugue un complexe de déterminismes d'ordre économique et social. La seconde moitié du XVIIIe siècle est traversée, on le sait, par un double débat touchant à la lutte contre les pratiques de contrefaçon et à l'établissement d'un régime de propriété pour les œuvres de l'esprit. L'âpre concurrence que se livrent les libraires parisiens sur le fond menaçant de la contrefaçon qui les guette en province comme hors des frontières du royaume n'y est pas étrangère. Elle les détermine en tout cas à dégager les moyens d'une protection de leurs droits et à mettre en discussion, sous la plume d'un Diderot (comme ailleurs d'un Kant), la question de la propriété des ouvrages de l'esprit et, partant, à définir les conditions de possibilité d'une reconnaissance du droit individuel de possession du libraire sur l'ouvrage qu'il fait paraître à son enseigne. En s'articulant, non sans frictions, à la croisade des gens de lettres en vue d'une reconnaissance du droit d'auteur, croisade dont Jacques Boncompain a reconstruit l'itinéraire dans le détail¹², leur revendication va contribuer non seulement à définir sur de nouvelles bases le rapport entretenu par ses producteurs avec l'objet de leur production, mais encore altérer la perception des propriétés symboliques de cet objet même. On sait que cette revendication a d'abord pris la forme, quelque peu régressive et dilatoire, d'un appel à un renforcement du système du privilège (instauré par Charles IX, Ordonnance de Moulins, 1566), et c'est en ce sens d'ailleurs que Diderot, pourtant libre-échangiste convaincu, argumente dans sa *Lettre sur le commerce de la librairie*. Mais le plus intéressant pour notre propos est que dans le cours de son argumentation, Diderot, dévoilant par là la détermination respective s'exerçant entre protection des droits du libraire et redéfinition commune du rôle de ce dernier et de l'objet qu'il produit, soit porté à créditer au passage le libraire-imprimeur d'une disposition proprement littéraire et artistique (« *imprimeurs de pro-*

12 J. BONCOMPAIN, *La Révolution des auteurs : naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)* (Paris, Fayard, 2001).

fession, mais gens d'une littérature profonde »¹³) et à préciser sur des bases étonnamment modernes non seulement la relation proportionnelle qui s'établit entre tirage et prix de l'exemplaire, mais encore le statut du livre, qu'il donne pour irréductible à sa matérialité sensible comme à toute valeur simplement marchande, autrement dit comme relevant d'une « économie » spécifique, où la prise de risques s'effectue sur un double terrain, inséparablement culturel et commercial, et où la valeur commerciale de l'objet dépend pour l'essentiel de son « cours » sur le marché culturel :

Une bévue que je vois commettre sans cesse à ceux qui se laissent mener par des maximes générales, c'est d'appliquer les principes d'une manufacture d'étoffe à l'édition d'un livre. Ils raisonnent comme si le libraire pouvait ne fabriquer qu'à proportion de son débit et qu'il n'eût de risques à courir que la bizarrerie du goût et le caprice de la mode ; ils oublient ou ignorent ce qui pourrait bien être au moins, qu'il serait impossible de débiter un ouvrage à un prix raisonnable sans le tirer à un certain nombre. Ce qui reste d'une étoffe surannée dans les magasins de soierie a quelque valeur. Ce qui reste d'un mauvais ouvrage dans un magasin de librairie n'en a nulle.¹⁴

Ce dont témoigne incidemment la *Lettre* de Diderot — à savoir la double corrélation entre la menace qu'a fait peser la contrefaçon sur l'économie de la librairie à la fin de l'Ancien Régime, l'élaboration du cadre juridique de la propriété éditoriale et la redéfinition symbolique du livre et de ses producteurs —, un bref texte de Kant inséré en 1796 dans sa *Doctrine du droit* sous un titre en forme de question d'essence, « Qu'est-ce qu'un livre ? »¹⁵, en fait la démonstration pour en tirer toutes les conséquences. Avec la plus grande radicalité, Kant porte le fer à la racine du problème : pour contrer efficacement les contrefacteurs, lesquels protestent abusivement de la légitimité de leurs pratiques de reproduction, encore faut-il démontrer en quoi celles-ci constituent une infraction et, en amont, indiquer quelle règle elles enfreignent. Kant opère, à cette fin, en deux temps, qui sont aussi deux démarcations.

13 D. DIDEROT, *Lettre sur le commerce de la librairie* (1763) in *Œuvres*, L. VERSINI, éd. (Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1995), t. III, p. 62. On lui doit également la première définition rigoureuse du « fonds de librairie » et du principe de rotation sur lequel ce « fonds » repose : « Un fonds de librairie est [...] la possession d'un nombre plus ou moins considérable de livres [...] assorti de manière que la vente sûre mais lente des uns, compensée avec avantage par la vente aussi sûre mais plus rapide des autres, favorise l'accroissement de la première possession. » (*ibid.*, p. 61).

14 *Ibid.*, pp. 85-6.

15 E. KANT, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, éd. et trad. J. BENOIST (Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995), pp. 133-5.

Démarcation, d'abord, entre l'éditeur légitime et l'éditeur illégitime (c'est-à-dire le contrefacteur) : le premier a reçu mandat de l'auteur pour parler au public en son nom, le second se passe de cette permission. Plus que cette frontière, qui est la frontière même de la légalité, importe le fait que Kant, pour l'établir, s'emploie en même temps à définir trois acteurs : « l'écrivain », qu'il désigne comme l'« *AUTOR* » ou « l'auteur », lequel « parle au public en son nom propre » ; « l'éditeur », « qui tient un discours public dans un écrit au nom d'un autre (l'auteur) »¹⁶, et, moins marqué, quoique pièce capitale du dispositif, le « public », auquel la double parole de l'auteur et de l'éditeur mandaté par celui-ci s'adresse. Davantage encore qu'un « écrit », le livre est donc pour Kant « un discours » ou, pour le dire moins abruptement, à la fois le support et le message d'une machinerie discursive, dont le fonctionnement légitime exige un juste rapport contractuel entre les trois agents qu'elle met en jeu. Retenons cette dimension discursive du livre selon Kant : non seulement elle fait valoir que le livre est inséparable d'un circuit de communication, mais encore elle donne à entrevoir, à l'horizon du livre moderne, et essentielle à la définition de celui-ci (comme, on le verra, à celles de l'auteur et de l'éditeur), l'instance générale d'un public anonyme, élargi au-delà des seuls cercles lettrés et aristocratiques. Retenons d'autre part, plus sensible que chez Diderot, l'entrée commune sur la scène de la démonstration kantienne des deux personnages, fonctionnellement et stratégiquement solidaires, de l'auteur et de l'éditeur.

La contrefaçon, dit Kant, est une pratique illégitime, illégale, en ce qu'elle s'arroge un mandat qu'on ne lui a pas octroyé : dans le livre contrefait, l'auteur parle certes au public en son propre nom, mais sa parole passe par une tierce instance avec laquelle il n'a pas passé contrat. Encore faut-il cerner les raisons pour lesquelles un tel scandale passe inaperçu, tout enrobé qu'il est dans les prétextes des contrefacteurs, arguant de leur libre disposition de l'ouvrage qu'ils possèdent au même titre à leurs yeux que chacun de ses acheteurs et de leur rôle de propagandistes actifs des « bons livres », qui appartiennent en droit à l'humanité entière et à la bonne circulation desquels ils contribuent dans les faits en déjouant, par la bande et la contrebande, les dispositifs de censure¹⁷. De là une seconde démarcation,

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷ Voici ce que l'un d'entre eux, Dom Felice, déclarait en 1770 : « *Les bons livres appartiennent non aux libraires, mais à l'humanité qui demande d'être éclairée et formée à la vertu [...]. Les imprimeurs et les librairies ne sont que les intermédiaires de cet ouvrage salutaire. Tout libraire donc ou imprimeur, qui par des contrefaçons procure de répandre plus abondamment et plus promptement les bons livres, mérite beaucoup de l'humanité et je crois même qu'en conscience il y est obligé.* » (cité par A. Labarre in *Histoire du livre* [Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1970], p. 100).

décisive elle aussi : le livre, argumente Kant, est « *d'un côté un produit de l'art (opus mechanicum) matériel (körperlich), qui peut être reproduit (par celui qui se trouve dans la possession légitime d'un de ses exemplaires)* » et, comme tel, il relève « *d'un droit réel (Sachenrecht)* »¹⁸, mais de l'autre, ainsi qu'on l'a vu déjà, il s'agit d'un « *pur et simple discours de l'éditeur au public, que celui-ci n'a pas le droit de reprendre publiquement [...] sans avoir reçu le pouvoir de l'auteur* » et, sous cet aspect, s'applique non plus un « *droit réel* », mais un « *droit personnel* », « *l'erreur* » de conception qui fait passer pour légitime la pratique illégitime de la contrefaçon « *ne tenant* », conclut Kant, « *qu'à la confusion entre ces deux points* »¹⁹. Laissons de côté la portée juridique du propos kantien : l'essentiel, du point de vue où nous situons, est que celui-ci, en distinguant à deux niveaux aussi bien entre ensemble des exemplaires et édition qu'entre exemplaire et livre, établit une séparation fondamentale, ontologique, entre le livre comme chose matérielle (que je puis posséder et dont je puis disposer à ma guise) et le livre comme œuvre de l'esprit ou, dans le vocabulaire kantien, comme « discours » (dont je suis l'un des destinataires, mais que je ne peux en aucun cas faire mien : je n'en suis ni la source ni le détenteur)²⁰. Ce n'est pas seulement, au-delà du droit de propriété, le droit moral de l'auteur qui se dessine ici, avec l'impératif de respecter et la lettre et le sens du texte, mais implicitement, à travers la définition du livre à la fois comme objet et comme œuvre, comme bien matériel et immatériel, c'est-à-dire comme *bien symbolique*, une différenciation théorique des fonctions d'impression et d'édition, distinguant et hiérarchisant, dans l'acte de publication d'un ouvrage, la démarche matérielle de la fabrication, pur office mécanique, et la démarche intellectuelle de l'édition, tout se passant comme si le pouvoir que l'auteur cède à l'éditeur était non seulement de « discourir » légitimement en son nom — pouvoir en l'occurrence tout contractuel et encadrable par le droit —, mais aussi d'intervenir dans la chaîne du discours avec une part du pouvoir, du capital d'autorité dont l'auteur est détenteur — pouvoir symbolique en l'occurrence.

Texte majeur, à retenir ici moins pour sa force fondatrice et sa rigueur

18 KANT, *op. cit.*, p. 134. Kant souligne.

19 *Ibid.*, p. 135.

20 Dans un autre texte daté de 1785, « De l'illégitimité de la reproduction des livres », qui développe sur un mode moins dense et dans une forme moins aboutie la même argumentation, Kant insistait déjà sur le fait qu'« *[u]n livre est l'instrument de la diffusion d'un discours au public [...], à savoir qu'il n'est pas une chose (Sache) [...], mais une opera, précisément un discours, et dans sa lettre même* » (*op. cit.*, p. 123 ; Kant souligne).

propre²¹ — dont Jocelyn Benoist souligne, en introduction, qu'elle fournit des armes pour rendre raison de l'illégitimité de cette autre forme de contrefaçon que constitue le « photocopillage », sinon, ajouterait-il aujourd'hui, le « copier/coller » des sites électroniques — que pour sa valeur d'emblème, et d'index en direction du double contexte économique et social qui l'informe avec quelques autres (tels ceux de Fichte ou de Diderot) : d'une part la contrefaçon, ainsi qu'on y a suffisamment insisté, et d'autre part la reconfiguration générale des rapports entre les trois instances en interaction que sont l'auteur, l'éditeur et leur public. Jocelyn Benoist a raison de faire observer que le livre, tel que Kant en construit la logique, « est un objet qui renvoie à la constitution problématique et extrêmement récente de ce sujet de droit particulier, figure paroxystique de la « subjectivité », que l'on nomme un auteur »²² et l'on a vu en effet que de cet auteur et de ses prérogatives inaliénables, jusque dans ce qu'il en aliène au profit de son éditeur légitime, le texte kantien marque fortement la place et l'étendue dans le processus de la publication. Encore est-ce au yeux de Kant ce processus qui importe plus que tel de ses acteurs. Pour le dire autrement, l'auteur de la *Doctrine du droit* articule dynamiquement les trois acteurs en jeu ; par là, quelque abstrait que soit son propos et interne la logique qui l'anime, il s'avère comptable des nouveaux rapports de force et d'alliance stratégique tels qu'ils se nouent, à la fin du XVIIIe siècle, entre la corporation des libraires et les gens de lettres à l'intérieur d'un contexte social qui voit en particulier émerger en force une nouvelle catégorie de prétendants à la carrière littéraire et, avec elle, une nouvelle représentation de la littérature et des différents systèmes à la fois techniques et symboliques dont celle-ci procède ou relève. Comme à un autre niveau d'abstraction celles de Kant ou de Fichte, ou sous d'autres aspects celle de Beaumarchais, l'implication d'un Diderot dans le débat sur le *Commerce de*

21 Dans son introduction aux textes de Kant et de Fichte qu'il a réunis et traduits, Jocelyn Benoist souligne que la force et l'originalité de la démarche kantienne se mesurent à la perplexité du discours juridique à l'égard des « biens immatériels » et à l'incapacité du système du privilège à prendre en compte l'« immatérialité » de l'œuvre dont le livre est le support : « *Le droit* », écrit-il, « a eu le plus grand mal à prendre en compte la spécificité de ce phénomène, qui exigeait de sa part un saut théorique d'une ampleur considérable : inscrire des "biens immatériels" supposait en effet rien de moins qu'une réforme même de la notion et du statut du "sujet" dans son rapport au droit, en tant que source et garantie de cette « immatérialité ». De ce point de vue le système classique du privilège [...] ne représente qu'une solution extrêmement imparfaite, en ce qu'il se fixe sur la face matérielle du livre envisagé comme "manuscrit" livré à l'éditeur, dans la persistance du fétichisme juridique de l'objet réel, alors même que l'existence "spirituelle" du livre la déjoue pourtant. » (KANT, *op. cit.*, pp. 32-3).

22 *Ibid.*, p. 22.

la librairie, qui le porte paradoxalement, en porte-à-faux avec ses propres convictions libérales, à réclamer une extension du système du privilège, illustre en effet, comme l'a fait remarquer Roger Chartier, « *l'apparition d'un nouveau type de littérateur : l'auteur qui espère tirer sa subsistance de la valeur commerçante de ses productions, donc des traités qu'il passe avec le libraire et des rémunérations qu'il en reçoit* »²³. À l'écrivain amateur et aux yeux duquel son amateurisme constituait même un insigne de distinction aristocratique, attendant du mécénat soutien financier en amont et reconnaissance sociale, dédaigneux, en réalité ou pour la montre, des profits proprement économiques qu'il pourrait tirer, après parution, de son travail d'écriture, tend ainsi à se substituer une nouvelle classe, nombreuse, bientôt débordante, d'écrivains en voie de professionnalisation, d'extraction bourgeoise le plus souvent et dans l'esprit desquels le besoin de vivre de sa plume et l'honorabilité des rétributions financières rejoignent toute une propagande idéologique en faveur du négoce, de l'initiative individuelle et de l'esprit d'entreprise. Entre ces écrivains dont la subsistance dépend de leur productivité et des profits qu'ils estiment légitime d'en obtenir et la corporation des libraires, le bras de fer va se résoudre en une sorte de contrat au bénéfice des deux parties, dont portent témoignage, à suivre Chartier, « *les termes mêmes des contrats d'édition* », lesquels changent après 1760 : « *Aux clauses anciennes, qui souvent rémunéraient l'auteur par l'octroi d'un certain nombre d'exemplaires de son œuvre, dont il pouvait faire hommage à ses protecteurs [...], succède la règle d'une rétribution en argent, qui est le prix payé par le libraire pour l'achat du manuscrit.* »²⁴. Indicateurs d'une structure en formation, ces divers signes l'attestent : les intérêts croisés qu'ont été amenés à se reconnaître les libraires et les écrivains en voie de professionnalisation sont venus appuyer à la fin du XVIIIe siècle, en en déplaçant la portée, le principe juridique d'appropriation individuelle des œuvres par les seconds et des livres par les uns et les autres, selon un « *dispositif* », note Jocelyn Benoist, qui « *s'accomplira au XIXe siècle avec le système du pourcentage* » et dans un contexte voulant que « *la défense de l'éditeur [devienne] une nécessité absolue, ses intérêts économiques et ceux de l'auteur se trouvant dès lors noués par les liens du profit capitaliste* »²⁵.

Ce dispositif resterait incomplet et serait même, dans les faits, resté à l'état latent si l'on n'y introduisait pas le troisième acteur auquel Kant fait

23 R. CHARTIER, « Régime de la librairie et champ littéraire » in *Les Origines culturelles de la Révolution française* (Paris, Seuil, coll. « Points », 2000), p. 86.

24 *Ibid.*, p. 89.

25 In KANT, *op. cit.*, p. 49.

implicitement place dans sa définition discursive du livre en tant que bien immatériel : le public. Ce n'est pas tant qu'il ne saurait y avoir d'auteur que *pour* un public, ou plus exactement pour un ensemble de lecteurs communiant dans une identique représentation de l'écrivain (en vérité, le fonctionnement de l'espace littéraire moderne montrera plutôt, à la source de cette représentation partagée par les lecteurs et largement appuyée par l'institution scolaire, qu'il n'y aura d'abord d'auteur que pour d'autres auteurs, que l'auctorialité sera un paraphe social, un signe d'accréditation réciproque qu'en régime d'autonomie les écrivains s'apposeront au fil de leurs débats, de leurs alliances esthétiques, de leurs combats, de leurs oppositions mêmes, et par leur présence commune dans tels cénacles, telles revues, ou à l'enseigne de telles maisons d'édition, etc.). C'est plus simplement que l'accroissement de la population des producteurs émanant des classes bourgeoises, leur ambition même de « faire carrière » dans les lettres et d'en percevoir la juste rémunération sont l'un et l'autre inséparables, comme de leurs conditions mêmes de possibilité et de pertinence, de l'extension et de la diversification sociale du public, bref de ce vaste marché de la lecture en train de se dessiner et dont les industries de la contrefaçon, qui connaissent leur âge d'or à la charnière des deux siècles, constituent l'indice le plus flagrant autant que la conséquence. Sans cet horizon élargi, aucune professionnalisation possible du statut d'écrivain, ni bien évidemment les révolutions techniques que connaîtront sous peu les processus de publication et de diffusion, base technologique non seulement de l'industrie du livre à venir, mais elle aussi de la professionnalisation des écrivains et, par effet de *feed-back* positif, de leur augmentation démographique presque constante au fil du siècle qui s'annonce. Sans cet horizon, nul moyen pour l'homme de lettres de dissoudre sa relation de dépendance à l'égard des élites aristocratiques et religieuses, ni de conquérir par là l'autonomie collective dont, au siècle suivant, la figure de l'auteur sera l'enseigne en même temps que la forme faite posture. Le public vient ainsi, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, fermer la base du triangle qu'il formera avec l'écrivain et son libraire. Le pouvoir que va exercer ce lectorat élargi, à la fois public et espace public, à la fois marché à conquérir et partenaire diffus d'une alliance à conclure afin de faire front commun face au pouvoir (un pouvoir qui cependant, avec Malesherbes, s'est assoupli dans les faits), il le tient certes de la force que lui confère le nombre, mais encore de l'extraction sociale qui est la sienne, cette classe du négoce et de l'artisanat proto-industriel, aux attentes de laquelle on doit, presque autant qu'à un Diderot, un Le Breton, un Voltaire ou un Panckoucke, un monument de bibliothèque tel que l'*Encyclopédie* ou la portativité du *Dictionnaire philosophique*, annonçant la première révolution des formats réduits à la fin de la période. Arnold Hauser résumait d'un trait cette évo-

lution, transition d'un régime de publication et d'accréditation sociale des textes publiés vers un autre : « *Au mécénat se substitue l'édition* ». Et il ajoutait :

La souscription que l'on a fort justement définie comme un mécénat collectif marque le passage de l'un à l'autre système. Le patronage est la forme purement aristocratique de la relation entre l'individu et son public. La souscription apporte un relâchement de cette relation de dépendance, mais conserve encore certains traits de caractère personnel propre à un tel rapport. C'est seulement la publication de livres à destination d'un public totalement inconnu des auteurs qui correspond à la structure de la société bourgeoise reposant sur un échange anonyme de marchandises.²⁶

Ce dernier point est en effet essentiel, et permet d'isoler un facteur supplémentaire de l'invention sociale de l'éditeur moderne et des insignes symboliques inédits dont celui-ci va être lesté. L'expansion du public potentiel, de même que l'augmentation corrélative des deux corps des producteurs culturels (les écrivains) et des reproducteurs (les libraires), installe pour le livre comme pour les textes un vaste marché à l'intérieur duquel les rapports entre les instances qui le constituent vont se faire de plus en plus anonymes. Le clientélisme et le mécénat sous-tendaient par le jeu des protections et des louanges, entre les écrivains et leurs lecteurs privilégiés, un réseau sinon de familiarité, du moins de connivence et de convenance interpersonnelles fortement réglées par toute une étiquette et tout un rituel, sur le fond d'un système culturel encore rudimentaire dans lequel la valeur de l'œuvre produite et peut-être même sa signification dépendaient dans une mesure non négligeable de la reconnaissance et de l'intelligence mutuelles dont se créditaient les uns et les autres. Avec l'explosion démographique des différents corps qui contribuent à la production et à la reproduction des œuvres²⁷, le circuit culturel se complexifie

26 A. HAUSER, *Sozialgeschichte des Kunst und Literatur* (Munich, 1953), t. II, p. 53, cité par J. Habermas in *L'Espace public* (Paris, Payot, 1978), p. 268.

27 De cette croissance démographique, Jean-Yves Mollier donne, quant aux éditeurs, un signe éclairant lorsque, d'un autre point de vue, il fait valoir « *un bouleversement historique à Paris* » dans le fait qu'« *un nouveau type de marchand de livres franchit les ponts de la Seine vers 1780, quitte l'Université, et s'installe rive droite au Palais-Royal, où il fera bientôt naître le personnage de l'éditeur, typique du siècle suivant* » (J.-Y. MOLLIER, art. cité, p. 49). Autant qu'une translation symbolique d'un type à un autre et qu'une forme ostentatoire de libération, on peut voir en effet dans ce franchissement des ponts (qui fixaient auparavant l'une des limites du périmètre où pouvaient s'installer les officines des libraires-imprimeurs), le signe d'un essaimage occasionné par l'augmentation du nombre des professionnels de la librairie.

et dans ce circuit, non seulement les rapports de dépendance se relâchent, mais encore se trouve profondément modifiée, sinon refondée à neuf, la logique présidant à la reconnaissance de la valeur commune des œuvres et des livres. Au patronage aristocratique, qui leur conférait une sorte de valeur extrinsèque, non spécifique, dépendant du rang social et de la générosité dont leurs destinataires faisaient preuve — liaison dont les préfaces à fonction d'hommage constituaient, au seuil du livre, une sorte de marqueur opérationnel —, tend à se substituer une sorte de patronage à la fois impersonnel et cependant profondément relié à un mythe personnel (dont se soutiendront les deux figures charismatiques de l'auteur et de l'éditeur) qui affectera au livre et à l'œuvre non plus une valeur en tant que telle, mais bien plutôt des signes de valeur, dont les noms de l'écrivain et du libraire-éditeur seront le double support et dont l'efficace correspondra au poids d'autorité proprement symbolique détenu par eux à l'intérieur de leur champ d'appartenance. Autrement dit, dans un contexte où l'anonymisation des rapports entre les agents de la production intellectuelle et leur lectorat semble aller de conserve avec l'autonomisation de la sphère intellectuelle, la valeur de l'œuvre et du livre va tendre à se *fiduciariser* : elle dépendra toujours davantage du crédit, de la confiance, du capital de consécration dont seront reconnus porteurs ceux qui l'émettent. À la préface, à la dédicace, expressions d'un régime périmé, vont se substituer d'autres marques, celles des deux noms de l'auteur et de l'éditeur : d'un côté une signature, de l'autre un label ou une « griffe », assurant en régime d'autonomie la transsubstantiation symbolique de l'ouvrage livré au public. D'une certaine manière, la valeur intellectuelle tend désormais à devenir immatérielle. Sans doute l'était-elle déjà, mais autrement, liée qu'elle était en partie au poids social ou plutôt à la place occupée dans la pyramide de l'État par le destinataire singulier de l'œuvre et du livre et, plus largement, à la qualité des postes, sinécures et gratifications que l'écrivain, en retour, pouvait en escompter : dans ce cadre, la valeur, du moins, restait visible, mesurable, situable. À la fin du XVIIIe siècle s'annonce, en revanche, une valeur toute symbolique venant s'ajouter, si elle ne la remplace pas complètement, à la valeur antérieure (car jusqu'à nous se maintiendront, comme autant de résidus ou d'héritages, les postes et gratifications, fauteuils d'académie, directions de revues ou de collections, prix littéraires, missions culturelles diverses, responsabilités dans des comités éditoriaux, etc., encore que leur prestige, en certains cas fort évaporé, s'exercera surtout sur les fractions du public les plus extérieures à la sphère intellectuelle et littéraire). Immatérielle, la valeur tiendra à des signes, à des noms-signes, ceux de l'auteur et de l'éditeur, qui concentreront sur l'œuvre publiée les forces de consécration que leurs émetteurs recevront de la position occupée par eux dans la hiérarchie des légitimités

propre à leur sphère d'appartenance. Immatérielle, cette valeur le sera dans la mesure où elle proviendra moins de ces positions mêmes que du système de différences et de distinction(s) qui les distribuent et les qualifient. Autrement dit encore, suivant la logique de la valeur fiduciaire, c'est l'univers social de la production intellectuelle et de l'édition qui, à travers l'auteur et son éditeur et à proportion de leur capital d'autorité au sein de ces univers, signera l'ouvrage : la figure de l'auteur et la figure de l'éditeur, la fonction auctoriale et la fonction éditoriale s'avèrent, en ce sens, consubstantielles au champ autonome avec lequel elles émergent et dont elles sont le produit. Notons encore que l'immatérialisation de la valeur, sa conversion en valeur fiduciaire dégage d'autre part un élément d'explication relatif au déclasserement culturel dont vont faire l'objet, au cours de la période suivante, l'imprimeur et le libraire (identifié au détaillant) : effet, certes, d'une division croissante du travail éditorial, dans un système qui se complexifie — notamment du fait de l'explosion démographique des agents qui y contribuent, sinon de la complexification même des processus techniques de la fabrication et de la mise en circulation des ouvrages —, mais signe aussi de ce que, bientôt relégués dans les représentations autant que dans les faits à de simples fonctions de production matérielle et de diffusion commerciale, ils vont très vite tomber hors du champ où se performe et se décerne la valeur proprement littéraire et intellectuelle, que l'auteur et l'éditeur endosseront à leur compte commun et sous leurs deux noms.

Une parenthèse avant de poursuivre, pour donner, quant à l'auteur et quant à l'éditeur, deux signes locaux de cette reconfiguration globale. L'auteur, on l'a rappelé plus haut, est une fiction tardive, un rôle qui, pour cela même qu'il est social, suppose en amont la transformation de l'univers social duquel il procédera. Parmi ses traits, tels qu'ils seront fixés et articulés par la mythologie littéraire moderne, se rangent la singularité solitaire d'un génie créateur, l'autorité d'un expert du langage, la mise en œuvre d'un style original et reconnaissable entre tous, à la fois sous l'impulsion spontanée, irrépessible, d'une force intérieure — cette poussée verticale, quasi biologique, dont parlera Barthes²⁸ — et dans une sorte

28 Distinguant entre *langue*, *écriture* et *style*, Barthes donnait celui-ci, on s'en souvient, pour « *presque au-delà* [de la Littérature] : *des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole [...]. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non*

d'affrontement jamais apaisé avec les forces externes de la langue commune et les concrétions de discours que sont les stéréotypes, les poncifs, les clichés. Passons vite sur le fait, quand bien même a-t-il valeur d'emblème, que le code de la propriété littéraire, tel qu'il s'élabore avec les difficultés que l'on sait à la charnière des deux siècles, disposera que le droit de paternité d'une œuvre de l'esprit s'exerce sur les formes, la structure du discours, et non sur ses contenus (relevant, eux, d'une sorte de collectivité du dicible et du pensable, dont nul ne peut se rendre propriétaire)²⁹. On n'insistera pas davantage sur le renversement qui, de l'âge classique au XIXe siècle, affecte les énoncés doxiques, le « sens commun », l'opinion reçue, et voulant que ce qui était naguère reçu comme signe de vraisemblance et d'adhésion sociale à un fonds commun de représentations, de normes, de valeurs va se trouver désormais frappé de la marque infamante d'une soumission idéologique à l'empire de l'Opinion et des « idées reçues » (avec Flaubert et Bloy, en attendant le Barthes des *Mythologies*, l'ordre littéraire des discours, en rupture avec l'ordre discursif socialement dominant, va ainsi retrouver, contre la *doxa* aristotélicienne, la *doxa* platonicienne)³⁰. Épinglons plutôt le « cas » Rousseau. L'isolement et la singularité de cet *outsider* au sein du champ intellectuel des Lumières ne sont peut-être pas simplement dus à sa rupture à l'égard des conceptions anthropo-sociales des philosophes ses pairs, ils tiennent aussi à ce que, dans son isolement, il est l'un des premiers, en France, à affirmer et à exhiber sa singularité, sa différence, son individualité d'auteur et la particularité stylistique de son travail d'écriture, avec tous les efforts, les difficultés, les repentirs que ce travail mobilise ou fait surgir. Ne prend-il pas le risque, dans ses *Confessions*, de confier, de manière impudique et encore absurde pour l'époque, les ratures dont il couvre ses manuscrits, les transports d'enthousiasme ou d'insatisfaction qui s'emparent de lui à composer ses ouvrages à grand-peine avouée et sous l'emprise d'un démon intérieur balbutiant ses périodes en communion avec la nature sauvage³¹ ?

d'une Histoire : il est la "chose" de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude » (R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* in *Œuvres complètes* [Paris, Seuil, 1993], t. I, pp. 145-6).

29 Les imprimeurs de la contrefaçon, on l'a vu, pouvaient tirer prétexte et justification de cette collectivité des idées, des connaissances et de la raison.

30 Voir, sur ce point, P. DURAND, « Lieu commun et communication : concepts et application critique », sous presse dans un recueil collectif, sous la dir. de L. SFEZ, aux Publications de la Sorbonne.

31 « *Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables attestent la peine qu'ils m'ont coûtée. Il n'y en a pas un qu'il ne m'ait fallu transcrire quatre ou cinq fois avant de le donner à la presse. Je n'ai jamais rien pu faire la plume à la main vis-à-vis d'une table et de mon*

Grande solitude de Rousseau : elle est celle d'un exhibitionniste affichant sa propre différence au moment où différence et exhibition de soi (et de soi-même souffrant dans l'acte de création) ne sont pas encore à l'ordre du jour, parce que le système littéraire qui autorisera et demandera même ces sortes d'exhibitions plaintives n'est pas encore pleinement constitué (il ne le sera que sous le Second Empire³²). Voltaire, Diderot, Laclos ont sans doute connu eux aussi par moments les affres de l'écriture, la résistance du langage. Jamais cependant ils n'en ont fait montre, préférant donner l'illusion, au contraire, d'une tranquille facilité. Rousseau vient donc trop tôt, ou plutôt son geste répond à des transformations profondes en cours, mais encore souterraines, et qui vont tirer à pleine conséquence après 1848 : par là, il témoigne de ce que la catégorie mythologique de l'auteur, si elle n'est pas encore reçue, n'en est pas moins en voie de formation à l'approche de la Révolution, par une inflexion respective des sensibilités et des structures sociales qui les encadrent.

Preuve à son tour qu'un système alternatif se profile, Charles-Joseph Panckoucke mérite quant à lui d'être tenu et retenu, dans cette même fin du XVIIIe siècle, pour une préfiguration de l'éditeur moderne (comme dans une moindre mesure, deux siècles plus tôt, Christophe Plantin³³). Jean-Yves Mollier a remarquablement synthétisé sa trajectoire au seuil de son *Histoire du capitalisme d'édition*³⁴. Par une stratégie de conversion et tout un *forcing* qui le conduit à racheter les fonds de ses confrères en difficulté, à démarcher les grands auteurs (Voltaire, Rousseau) et à courtiser les directeurs de la Librairie (Malesherbes, Sartine), Panckoucke, ayant

papier. C'est à la promenade au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies que j'écris dans mon cerveau, l'on peut juger avec quelle lenteur [...]. Il y a telle de mes périodes que j'ai tournée et retournée cinq ou six nuits dans ma tête avant qu'elle fût en état d'être mise sur le papier. » (J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions* in *Œuvres autobiographiques* [Lausanne, La Guilde du Livre, 1962], p. 135).

- 32 Pour toute sorte de raisons, qu'il serait trop long de détailler ici, les grands romantiques restent en effet largement comptables de l'affectation de facilité prolifique de la génération précédente. C'est dans les années 1850, au moment où s'imposent avec l'esthétique de l'Art pour l'Art toute une morale de l'effort et tout un martyrologue de l'écriture — songeons à Flaubert par exemple — que le mythe moderne de l'auteur prendra sa forme complète dans un espace littéraire désormais autonomisé.
- 33 Voir sur ce point et les nuances à y apporter P. DURAND et Y. WINKIN, « Des éditeurs sans édition ? Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 130, déc. 1999, pp. 49-51.
- 34 J.-Y. MOLLIER, *L'Argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition* (Paris, Fayard, 1988), pp. 20-30. Sur Charles-Joseph Panckoucke, voir aussi R. DARNTON, *L'Aventure de l'Encyclopédie* (Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1992) et sa biographie par S. TUCOO-CHALA, *Charles-Joseph Panckoucke et la librairie française* (Paris, Marrimponney jeune/Jean Touzot, 1977).

renoncé à sa première vocation d'ingénieur, se jette dans l'entreprise éditoriale, à laquelle il semble s'être d'abord résigné, avec l'ambition, bientôt satisfaite, d'édifier un véritable « empire » :

Baron de l'édition, Panckoucke devient, à partir de 1772, le premier bâtisseur d'un empire médiatique qui répond à la demande croissante du public. Les journaux de *Genève*, de *Bruxelles*, le *Mercur de France*, la *Gazette de France* attirent autour d'eux plus de vingt mille abonnés, et les journalistes les plus prestigieux sont aspirés par le tourbillon que provoque celui qu'on a pu qualifier de véritable « secrétaire d'État à l'Information ».³⁵

Bien plus cependant qu'à l'envergure internationale et transmédiate que qu'il va assurer à son entreprise, Panckoucke doit sa modernité à deux dispositions d'éditeur avant la lettre, combinant sens des affaires et sens du coup, capacités à anticiper les goûts du public et à doter son enseigne d'une image proprement culturelle. Diffuseur de l'*Encyclopédie*, d'abord sous format *in-folio*, Panckoucke, d'un côté, se lance avec ses concurrents, notamment lyonnais, dans une guerre des formats réduits³⁶ et entreprend, avec succès, d'éditer la bible des Lumières sous format *in-quarto*, avant de prolonger le mouvement dans la mise en circulation d'autres séries fondées sur le même principe, dont une pyramidale *Encyclopédie méthodique* pour l'édition de laquelle il s'entoure d'un nombre considérable de savants, auprès desquels il jouera le rôle d'une sorte de rédacteur en chef (et pour la coédition de laquelle, par ailleurs, il démarche tous azimuts, notamment en direction de libraires-imprimeurs liégeois)³⁷. C'est sans doute qu'il s'agit pour lui de ne pas laisser le champ libre à ses rivaux, mais aussi qu'il a su sentir le vent tourner et adapter sa production aux attentes d'une classe nouvelle de lecteurs à l'égard d'ouvrages pratiques, maniabiles et susceptibles de répandre dans l'ensemble élargi du public potentiel — à peu de frais pour l'acheteur mais à grand profit pour l'éditeur — les gloires de la littérature et les lumières de la raison instrumentale : « [...] l'heure [...] est à la diffusion massive de petits ouvrages de qualité typographique médiocre, et gagnera la bataille future celui qui aura le courage de pousser jusqu'au bout cette logique du développement de l'économie marchande. »³⁸. D'autre part, là où ses confrères continuent pour la plupart de travailler au coup par coup, Panckoucke s'attache à fidéliser « ses » auteurs, non seulement par des contrats proportionnés à leur talent, mais encore en faisant de son salon

35 J.-Y. MOLLIER, *op. cit.*, p. 24.

36 Sur cette guerre, voir R. DARNTON, *op. cit.*, pp. 160-207.

37 Voir R. DARNTON, *op. cit.*, pp. 423-91.

38 J.-Y. MOLLIER, *op. cit.*, p. 24.

parisien un lieu de sociabilité littéraire et intellectuelle. Par là, le premier, il tient *maison*. Le libraire-imprimeur n'est pas, avec lui, un pur exécutant ni un simple technicien de la chose imprimée : il prend stature de protecteur des lettres et se drape de cet *éthos* à la fois artiste et intellectuel, vaguement paternaliste, qui décidera au siècle suivant de la posture du grand éditeur (Balzac, par opposition aux libraires « *ignares* » de son temps, donnera Panckoucke, avec Didot, pour le modèle du « *libraire instruit* »³⁹). Les dés sont-ils pour autant jetés, et acquis les traits constitutifs de la maison d'édition moderne ? Précurseur, Panckoucke n'en reste pas moins isolé ; sa singularité n'a de force préfiguratrice qu'à se détacher sur le fond d'un système où persistent en règle très générale les formes archaïques de la pratique éditoriale. L'exception, en l'espèce également, confirme la règle. Et en ce sens l'on ne peut qu'approuver, comme saine préoccupation de méthode et droit fait non seulement à l'historicité des phénomènes culturels mais aussi à leur perception sociale, le propos tenu ailleurs à ce même sujet par Jean-Yves Mollier :

Si le «Foyer» de Panckoucke a précédé de plusieurs décennies celui de Charles Gosselin, si sa table a su réunir les gloires du XVIII^e siècle avant que celles de Louis Hachette, au château de Plessis-Piquet, de Michel Lévy, place Vendôme ou d'Edouard Dentu, rue de Boulainvilliers, ne remplissent le même office, la comparaison s'arrête là. En effet, le phénomène avant-coureur se signale par sa singularité tandis que l'extension d'une pratique traduit une nécessité socio-professionnelle ainsi perçue par les intéressés.⁴⁰

Car en matière culturelle comme en d'autres, *être c'est être perçu comme étant* — et par ceux-là, d'abord, qui sont habilités et qui ont intérêt à le faire. La figure de l'éditeur ne sera complètement constituée, en effet, que lorsqu'elle sera revêtue comme forme légitime, ou à tout le moins idéale, de l'exercice éditorial par la majorité de ses agents. Et lorsqu'elle exercera son emprise, au-delà de ceux-ci, sur l'ensemble des acteurs du système culturel, au premier rang desquels, jusque dans leurs récriminations rituelles, les écrivains eux-mêmes et, en aval, les lecteurs appartenant aux fractions les plus lettrées du public, capables de déchiffrer à même les livres présentés sur l'étal des libraires ou recensés dans les rubriques critiques des jour-

39 Honoré DE BALZAC, « L'état actuel de la librairie », *Le Feuilleton*, 3-10 mars 1830, cité par O. et H.-J. Martin in « Le monde des éditeurs » in *Histoire de l'édition française*, H.-J. MARTIN, R. CHARTIER et J.-P. VIVET, eds. (Paris, Promodis, 1984), t. III, p. 167.

40 J.-Y. MOLLIER, « Le comité de lecture. Bis », *Revue des sciences humaines*, n° 219, 1990, p. 112.

naux les signes qui les relient, par une concaténation de capillarités socio-culturelles, à un catalogue, à un esprit maison et, différenciellement, à la totalité virtuelle mais ordonnée des livres en circulation dans tel état donné d'une sphère culturelle à l'intérieur de laquelle la production littéraire et intellectuelle sera devenue inséparable de sa prise en relais symbolique par l'édition.

2. *l'empire de l'éditeur*

On a parlé pour désigner l'envol de la productivité éditoriale au cours du XIXe siècle d'une « seconde révolution du livre », en insistant par là sur la croissance vertigineuse du nombre d'imprimés produits et propagés à cadence industrielle, *grosso modo* à partir de la fin des années 1830, la presse prenant dans cette croissance la part prépondérante et une grande force d'impulsion générale⁴¹. Encore est-ce aussi bien d'une révolution du « lire » qu'il s'est agi, à considérer à la fois l'expansion constante du public, du fait de l'alphabétisation des classes populaires et des politiques de lecture qui lui feront escorte, et les transformations affectant les pratiques de lecture et les usages de l'imprimé. D'un point de vue sociologique, plus que l'essor de la production et que les innovations techniques qui l'ont rendu possible, c'est la mise en place d'un immense marché de la lecture qui importe en effet : non seulement le livre circule plus nombreux et sous des habillages moins coûteux (modifiant du coup les représentations dont il fait l'objet : le livre rare et précieux, réservé à une élite sociale, va céder la place à un produit médiatique parmi d'autres, à un médium de masse, auquel réagiront, à travers le siècle, toutes sortes de fétichismes bibliophiliques), mais encore il se répand et se ventile en ses formes et ses contenus, à mesure que le siècle avance, en fonction d'un public socialement stratifié, aux différentes couches duquel répondront différentes classes de livres, réparties entre différentes maisons d'édition, par un partage entre celles-ci du marché, ou, dans le cas Hachette par exemple, entre différentes collec-

41 R. Chartier et H.-J. Martin estiment ainsi qu'entre 1840 et 1910, le nombre d'objets imprimés mis en circulation — livres, catalogues, prospectus, textes administratifs — a été multiplié par 5,5 (dans *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, p. 22). Ajoutons, pour s'en tenir aux seuls livres et à la première moitié du siècle, que le nombre des nouveautés (à l'exclusion des republications ou des éditions de « classiques ») a doublé : 5 442 en 1812 pour 11 753 en 1862 (d'après les données de la *Bibliographie de la France* reproduites par J. Lough, *L'écrivain et son public* [Paris, Le Chemin vert, 1987], p. 249).

tions et sous-collections à l'enseigne d'un même éditeur. Comme il invente d'autre part le livre broché sous couverture illustrée, par quoi l'ouvrage devient sa propre vitrine, le XIXe siècle invente en effet la *collection*⁴², soit la mise en série au sein d'un même catalogue d'un ensemble de livres dont chacun vaudra autant par lui-même, sinon moins, que par l'ensemble dont il relève : c'est là un indice éloquent, qui à lui seul atteste que l'explosion numérique de la librairie n'est que l'enveloppe tout extérieure de nouveaux principes d'organisation chevillés à de nouveaux rapports entre livres et lecteurs, entre système de production du livre et champ de sa réception.

La seconde révolution du livre n'est donc pas simplement quantitative ; elle est plus encore qualitative, en ce qu'elle affecte aussi bien l'image du livre standard et sa perception sociale (réduction du format, grisaille d'une typographie resserrée, couvertures illustrées à fonction incitative, abaissement du prix, etc.) que celles des acteurs qui contribuent à sa production. C'est dans ce contexte en effet, tel qu'il se met en place des années 1830 aux années 1850, que se forment et viennent conjointement au jour les deux figures de l'auteur et de l'éditeur, à la fois dans la suite logique des évolutions qui ont été schématisées ci-dessus et à la faveur d'une rupture instauratrice, dont il nous faut à présent repérer le tracé.

D'un côté, bien évidemment, l'irruption et la montée en puissance de l'éditeur, avec les prérogatives qui seront les siennes, ne peuvent pas être dissociées de l'économie (aux deux sens du terme) d'un secteur qui connaît, dans la première moitié du siècle, l'explosion qu'on a rappelée. Dans cette perspective et au plus simple, la fonction d'éditeur procède d'une logique de division professionnelle du travail appelée par l'augmentation générale du volume de production et par la complexification de ses processus techniques, tant sous le rapport de la fabrication que sous celui de la diffusion. Entre imprimeur, libraire et éditeur les fonctions se répartissent du fait qu'il n'est plus désormais possible pour un seul homme, une seule équipe ou une seule entreprise, lorsque celle-ci atteint une certaine taille, d'assumer l'ensemble des responsabilités requises (en témoigne, par le

42 Isabelle Olivero fait commencer le principe de collection avec la « Bibliothèque Charpentier » lancée en 1838 (*L'Invention de la collection* [Paris, Éditions de l'IMEC/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999], p. 23). Historiquement elle a raison, comme aussi de relier ce principe, par delà l'économie interne de l'espace éditorial, aux différents mouvements de pensée, cléricaux, laïques, politiques, qui vont au cours du siècle canaliser en directions diverses l'instruction populaire. Reste que le principe de collection atteindra à plein rendement et résonance sociale dans les années 1850 avec la « Bibliothèque des Chemins de fer » lancée par Louis Hachette, fonctionnant selon une série de séries d'ouvrages distingués par un système de couleurs.

contraire, la débâcle éditoriale d'un Balzac, tentative régressive de maîtriser toute la chaîne de production, y compris la fonderie de caractères). Un tel facteur ne suffit pas cependant à rendre compte du pouvoir proprement symbolique dont l'éditeur va se trouver crédité. Il y a, autrement dit, solution de continuité du partage professionnel des fonctions à leur distribution hiérarchique, comme de l'office technique ou commercial dans lequel vont se voir relégués l'imprimeur et le libraire à l'office intellectuel et artistique que l'éditeur va exercer, ou auquel il va du moins prétendre. Il faut relire à cet égard avec la plus grande attention l'article souvent cité que l'éditeur Henri-Léon Curmer adresse au jury de l'Exposition universelle de 1839 :

Le commerce de la librairie, comme on le comprend en général, ne consiste en rien autre chose qu'en un échange d'argent contre des feuilles imprimées que le brocheur livre ensuite en volumes. La librairie prise de ce point de vue avait perdu le caractère intellectuel que nos devanciers avaient su lui donner... La librairie a acquis aujourd'hui une autre importance, et elle le doit à la profession d'*Éditeur* qui lui est venue s'implanter chez elle depuis l'introduction des livres illustrés : nous croyons donc juste et convenable dans notre intérêt, dans celui de nos confrères, de la librairie elle-même, et pour l'honneur de la France, qui a toujours marché à la tête de l'Europe dans la voie intellectuelle et progressive, de mettre au jour tous les efforts tentés pour élever la typographie au rang qu'elle doit occuper comme interprète de la pensée, et pour opérer son alliance avec tous les arts susceptibles de se grouper autour d'elle. [...]

En résumé, l'éditeur, intermédiaire intelligent entre le public et tous les travailleurs qui concourent à la confection d'un livre, ne doit être étranger à aucun des détails du travail de chacune de ces personnes ; maître d'un goût sûr, attentif aux préférences du public, il doit sacrifier quelquefois son propre sentiment à celui du plus grand nombre, pour arriver insensiblement et par des concessions graduées à faire accepter ce que les vrais artistes d'un goût plus éprouvé approuvent et désirent.

Cette profession est plus qu'un métier, elle est devenue un art difficile à exercer, mais qui compense largement ses ennuis par des jouissances intellectuelles de chaque instant.⁴³

Si être c'est être perçu, c'est aussi bien *se* percevoir comme étant. Curmer en 1839 signe comme l'acte officiel de naissance de la fonction éditoriale. C'est un véritable portrait de l'éditeur, autant qu'une sorte de manifeste, qu'il livre en effet, prenant acte d'abord de la différenciation des fonctions et de leur distribution hiérarchique, qui le distingue, esprit éclairé, « *maître d'un goût sûr* », des « travailleurs qui concourent à la confection d'un livre ». À l'imprimeur de fabriquer le livre, au libraire

43 L. CURMER, cité par O. et H.-J. Martin in « Le monde des éditeurs », p. 182.

d'assurer sa commercialisation et de tenir son livre de commandes⁴⁴ ; à lui, dictant ses consignes aux uns et aux autres, d'assurer à l'acte éditorial sa dignité culturelle. À eux, la matérialité paisible de la dextérité technique ou de l'efficacité commerciale ; à lui, les « ennuis » sans fin compensés « *par des jouissances intellectuelles* » sans nombre. Hommes de plomb et d'argent, l'imprimeur et le libraire exercent un « *métier* » ; alchimiste de la chose imprimée, transmuant le texte en livre et l'objet livre lui-même en or symbolique⁴⁵ (c'est-à-dire en bien ordonné à la logique de l'espace culturel), l'éditeur exerce, quant à lui, « *plus qu'un métier* » : « *un art* ». À l'heure où il s'écrit, le propos de Curmer, certes, reste encore confus, hésitant entre deux registres lexicaux qui se superposent dans un significatif porte-à-faux, où les mots de « *libraire* » et de « *librairie* » ou de « *typographie* » demeurent tributaires de leur définition antérieure et renvoient même, comme à un âge d'or rétrospectif, aux pratiques prestigieuses de l'ancien régime finissant (« *la librairie [...] avait perdu le caractère intellectuel que nos devanciers avaient su lui donner* »). Mais le registre des représentations, lui, est unitaire, sans partage, tout nouvellement axé qu'il est autour de cette « *profession d'Éditeur* » (avec sa majuscule et son soulignement) à laquelle Curmer attribue la dignité retrouvée du « *commerce de la librairie* ». Sans doute aussi Curmer prêche-t-il pour sa chapelle — celle d'un éditeur spécialisé dans le livre illustré de grand luxe, par ailleurs saint-simonien —, mais non sans marquer que son propre « *intérêt* » rejoint, par paliers, ceux de toute la profession et de la France entière menant l'Europe « *dans la voie intellectuelle et progressive* ». Le ton, l'éloquence, l'emphase valent ici autant que le contenu de pensée qu'ils enveloppent, signes surajoutés d'une fierté orgueilleuse, jalousement imbue des prérogatives qui en sont la cause, et exprimant la prééminence d'un statut récemment conquis. La définition de l'éditeur à laquelle procède Curmer ne porte pas seulement, ainsi, sur le rôle spécifique qu'il assume dans le système de la librairie (entendue comme système de production du livre), mais sur le rang qu'il

44 VoirÉ. Regnault, mandaté par Curmer pour dresser le portrait différentiel de l'Éditeur : « *Le libraire est un négociant en boutique, payant patente, montant la garde et fort peu disposé à faire de l'art pour l'art. Il se vante surtout d'être un homme positif, n'estime que les réalités de la vie, et soutient que la poésie, chose assez méritoire dans un livre, doit être écartée des réalités sociales. Toutes les puissances de son imagination se concentrent dans une balance de compte, et analysant la littérature par le Droit et l'Avoir, il juge le mérite par son livre de commandes, et mesure les réputations à l'écoulement de ses ballots.* » (« L'Éditeur », p. 58.)

45 Nous reprenons ici la belle métaphore d'Y. Winkin (*L'Or et le plomb ou l'édition belge d'expression française : contribution à la sociologie des modes de production des biens symboliques* [Université de Liège, Mémoire de licence en Information et arts de diffusion, 1976]).

occupe — à la fois au sommet et aux commandes de ce système. Tout un implicite la complète, de trois traits essentiels cernant au plus près la dimension symbolique de la fonction éditoriale moderne : 1° le pouvoir charismatique prêté à l'éditeur, pouvoir inné du savoir et de l'intelligence ; 2° l'*éthos* paternaliste dont il est porteur et que Curmer laisse percer lorsqu'il souligne que l'éditeur doit n'être « *attentif aux préférences du public* » que pour faire accéder celui-ci, « *par des concessions graduées* », aux valeurs littéraires les plus hautes⁴⁶ — *éthos* dont le mot de « maison », qui va s'imposer pour désigner l'édifice symbolique des entreprises éditoriales, sera particulièrement représentatif, en étendant le paternalisme de l'éditeur aux auteurs qu'il publie et dont il encadre la carrière (sinon, en certains cas, le train de vie)⁴⁷ ; 3° l'*habitus* artiste dont il se montre porteur, non seulement en tant qu'expert du livre objet, aux ordres duquel se rangeront les imprimeurs, mais plus encore par la communion de goût et de jouissance qu'il affiche avec l'élite des « *vrais artistes* », dont il s'attache à faire connaître et reconnaître le travail.

Naissance d'une fonction en effet et, avec elle, redistribution complète du système dans lequel cette fonction prend place : plus qu'une personne dotée d'une puissance économique et d'un savoir-faire pratique, l'éditeur, tel qu'il apparaît dans les années 1830-1840, est un personnage investi d'un pouvoir spécifique, celui que lui prête, non la détermination ni l'ambition de ceux qui vont en endosser empiriquement le rôle, mais la morphologie même du champ culturel dans lequel il s'inscrit et dont les

46 C'est dans cet esprit que Curmer, comme éditeur et comme saint-simonien, endossera en 1846 le rôle de conseiller du Prince dans les politiques de lecture publique, en publiant un rapport sur les bibliothèques communales dans lequel il en appellera, comme tant d'autres, à la responsabilité de l'Etat dans le choix des livres qu'elles proposent à la lecture : « *Nous croyons* », écrira-t-il, « *que la bibliothèque communale doit être un sanctuaire dont le gouvernement doit avoir la clé pour n'en ouvrir l'accès qu'aux ouvrages reconnus et approuvés comme devant y obtenir droit de cité.* » Partant de quoi, il suggérera l'établissement d'un comité de sélection dont le rôle eût consisté, également, à passer commande auprès des écrivains et des éditeurs d'ouvrages répondant aux besoins d'un assainissement moral du public. Voir, sur ce point, N. RICHTER, *La Lecture & ses institutions, 1700-1918* (Bibliothèque de l'Université du Maine et Éditions Plein Chant, 1987), p. 161.

47 Cette appellation de « maison » répond plus largement au paternalisme patronal et à l'esprit du « privé » qui s'imposent au XIXe siècle dans le monde des entreprises : les patrons vont estimer, remarque A. Prost, « *qu'ils sont chez eux dans leur usine : elle ne constitue pas un espace public, mais leur domaine privé. [...] Que [ces patrons] parlent de leur maison est d'ailleurs significatif : le même terme désigne le domicile et l'entreprise. Le paternalisme est donc pour eux une attitude naturelle.* » (« Frontières et espace du privé » in *Histoire de la vie privée*, Ph. ARIÈS et G. DUBY, eds. [Paris, Seuil, coll. "L'Univers historique", 1987], t. V, p. 47).

formes modèlent la représentation qu'il se fait de son office et des biens qu'il produit. Et davantage qu'un acteur jouant sa partie, c'est un agent qui participe d'un jeu général plus encore qu'il n'y participe. À la fois protagoniste et élément de ce jeu, à la fois acteur et facteur de ce jeu, sinon l'une de ses règles, l'éditeur en ce sens — et le texte de Curmer en témoigne — ne fera pas tant trio avec l'imprimeur et le libraire, gens de métier plus que d'art, extérieurs au circuit culturel, qu'ils alimentent mais auquel ils n'ont pas entrée⁴⁸, qu'il ne formera couple avec l'auteur, cette autre figure sociale produite en même temps par un système en voie accélérée d'autonomisation, tant à l'égard des pouvoirs politiques ou religieux qu'à celui des lois de l'économie *stricto sensu* (nous reviendrons sur cet aspect, paradoxal, de la structure qui se met en place). La disposition artistique et intellectuelle et le pouvoir de transsubstantiation culturelle dont il se trouve doté ne dépend pas ainsi, comme on serait tenté d'en faire l'hypothèse, d'une sorte de transfert de capital charismatique de l'auteur à l'éditeur. Pour qu'un tel transfert s'effectue, encore eût-il fallu que l'auteur précédât, et lesté d'un tel capital. Or, s'il est vrai que la mythologie de l'auteur s'élabore, au tournant du XVIIIe et du XIXe siècles, dans le creuset de la sensibilité préromantique et sous un complexe de déterminations sociales, politiques et économiques, elle ne prend pleine tournure et n'est reçue comme catégorie pertinente de l'exercice du génie littéraire qu'avec le triomphe du *credo* romantique, suivant de peu l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie libérale, au cours des années 1830⁴⁹, soit précisément au moment où de son côté émerge, après un long travail de façonnement historique, la figure de l'éditeur. Auteur et éditeur sont bien les produits simultanés d'une structure commune, les deux formes à la fois idéaltypiques et intériorisées d'une morphologie générale, celle du champ littéraire/éditorial moderne — et, à cet égard, il faut revenir, comme à un texte

48 Si jusqu'à nos jours certaines maisons d'édition conserveront l'appellation de Librairie — Librairie José Corti, Librairie philosophique Vrin, Librairie académique Perrin, etc. —, ce sera moins par quelque maintenance anachronique du prestige culturel de la « librairie » que par un effet recherché d'archaïsme distingué.

49 La création en 1838 de la *Société des gens de lettres* témoigne de cette conscience professionnelle collective dont les producteurs se sont pénétrés. La donnant pour irréductible à l'un comme à l'autre modèle, mais n'en indiquant pas moins, par là, la fracture qui sépare ceux-ci, Chateaubriand s'attachera à distinguer sa propre attitude des « *habitudes* » des gens de lettres du passé et des poses des « *nouveaux auteurs* » : « [...] je n'ai jamais eu l'air hébété ou suffisant, la gaucherie, les habitudes crasseuses des hommes de lettres d'autrefois, encore moins la morgue et l'assurance, l'envie et la vanité fanfaronne des nouveaux auteurs. » (CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, II, 7, M. LEVAILLANT et G. MOULINIER, eds. [Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951], t. I, p. 70.)

symptomatique, au portrait de l'éditeur qu'Elias Régnauld dresse sur commande de Curmer pour la série des *Français peints par eux-mêmes* :

La véritable puissance de la littérature est dans l'accord de l'écrivain et de l'éditeur. Les séparer, c'est mettre en opposition l'âme et le corps, l'esprit et la matière. [...] Que l'éditeur se vante d'être le banquier du talent, c'est un rôle dont on ne saurait lui contester la grandeur. Mais souvent aussi il en est l'usurier ; et comme dans ce genre d'escompte il ne peut y avoir de taux légal, il ne sait pas reculer devant les bonnes occasions. Qu'il ne s'étonne donc pas que de temps à autre ses victimes se révoltent. Que surtout il se persuade que si, dans la hiérarchie littéraire, il est quelque chose de moins qu'un écrivain, il doit être, dans la hiérarchie industrielle, quelque chose de plus qu'un commerçant.⁵⁰

Ce que traduit malgré l'ironie qui la nimbe l'emphase de Régnauld, c'est non seulement le caractère indissoluble et stratégique du couple auteur/éditeur, mais aussi le fait que la fonction éditoriale entre en jeu au moment où apparaît dans la sphère culturelle le nom-de-l'éditeur, attaché non tant à l'excellence typographique de ses productions ni à l'efficacité économique de ses stratégies de placement, de promotion et de diffusion, qu'à l'excellence de ses choix éditoriaux, tels qu'ils se trouvent consignés et symbolisés sous la forme d'un catalogue porteur d'une image esthétique définie et reconnue comme telle par ses pairs, par les auteurs qu'il s'attache et, au-delà, par la communauté des lecteurs détenteurs des critères d'appréciation légitime — bref, au moment où, suivant cette logique *fiduciaire* qu'on a définie plus haut et dans le contexte d'une production et d'une consommation élargies des produits éditoriaux, ce nom se met à valoir comme label, c'est-à-dire à fonctionner comme « griffe », pouvoir à la fois de signer le livre, comme de son côté l'auteur signe l'œuvre, et de désigner, dans le livre et dans l'œuvre, à la fois leur essence culturelle et leur appartenance à une esthétique autant qu'à une politique maison. L'éditeur, dit significativement Régnauld, est le « *banquier du talent* » ; autrement dit, pour reprendre une expression de Pierre Bourdieu, il est un « *banquier symbolique* »⁵¹ : « *banquier* », en ce qu'il investit du capital finan-

50 É. REGNAULD, « L'Éditeur », pp. 51-3.

51 « [La] seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, pour le marchand de tableaux comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre, consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer, des objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes (par la publication, l'exposition, etc.), donc de donner valeur, et de tirer profit de cette opération. [...] Le commerçant d'art n'est pas seulement celui qui procure à l'œuvre une valeur commerciale en la mettant en rapport avec un certain marché ; il n'est pas seulement le représentant, l'imprésario, qui "défend, comme on dit, les auteurs qu'il aime". Il est celui qui peut proclamer la valeur de l'auteur qu'il défend

cier, certes, dans l'édition plus ou moins risquée de telle œuvre et de tel auteur, et « *banquier symbolique* » en ceci que ce qu'il investit dans l'opération, c'est bien davantage encore le capital de consécration — et de confiance subséquente auprès des auteurs, de ses pairs et de ses lecteurs — qu'il a accumulé au fil de ses choix antérieurs, capital dont son fonds est l'expression et dont il crédite l'auteur qu'il fait paraître à son enseigne. En cela, l'éditeur digne de ce nom — et de « son » nom — est bien en effet « *quelque chose de plus qu'un commerçant* » « *dans la hiérarchie industrielle* ». Faisant commerce de ce dont il n'y a pas de commerce, tournant en valeur (symbolique) ce qui échappe au principe de la valeur (économique), il est peut-être bien « *quelque chose de moins qu'un écrivain* », comme dit encore Régnauld ; reste que, sorte d'« *agent double* »⁵², se tenant au point d'intersection du champ culturel et du champ économique, à mi-chemin du commerçant et de l'écrivain, de celui-ci il est à tout le moins le partenaire, engagé avec lui, quant à l'œuvre, dans un rapport de cocréation, dont la double signature sur la page de couverture et de titre constitue la marque et l'opérateur. Sous cet angle, la puissance signatrice de l'éditeur paraît même plus complexe que celle de l'auteur, du moins se dédouble-t-elle par rapport à cette dernière : l'auteur ne signe qu'un texte ; l'éditeur, lui, signe du même geste un livre et l'auteur et l'œuvre qu'il choisit d'accueillir dans son catalogue maison, sur la foi de son propre nom et du cours de celui-ci sur le marché culturel, c'est-à-dire de sa renommée⁵³. Par quoi il engage dans l'opération deux formes de légitimité acquises, sa légitimité spécifiquement culturelle, telle qu'elle est reconnue au premier chef par la communauté des auteurs, des critiques et des lecteurs avertis, et cette autre

[...] et surtout "engager, comme on dit, son prestige" en sa faveur, agissant en "banquier symbolique" qui offre en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé (et qu'il risque réellement de perdre en cas d'"erreur"). » (P. BOURDIEU, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, pp. 4-6.)

- 52 L'expression est d'Y. Winkin (« L'agent double : éléments pour une définition du producteur culturel » in *L'Art et l'argent, Cahiers JEB*, n° 4, 1977, pp. 43-50).
- 53 La signature de l'auteur peut en outre varier au besoin (par le jeu des pseudonymes), là où celle de l'éditeur et sa marque restent stables, garantes qu'elles sont de l'identité maison. Le cas de Huysmans imposant à Stock, après sa conversion, de substituer la médaille de saint Benoît à sa marque habituelle (une femme nue, de dos, maniant sous un arbre une faucille, avec à ses pieds une banderole déroulant la devise « Bon arbre bon fruit ») est, à ma connaissance, un cas unique. Huysmans justifiait en ces termes le coup de force exercé sur son éditeur : « *Je ne trompe personne : ceux dont la lecture d'un livre pourrait offenser la prudence n'ont qu'à regarder la couverture. Depuis En route, tous les romans que je publie sont ornés d'une médaille de saint Benoît, les autres portent un anagramme moins pieux.* » (déclaration au *Gil Blas*, 2 mai 1904). Merci à Jean-Marie Seilhan de m'avoir signalé cette bizarrerie inédite.

sorte de crédit et de crédibilité qu'Yves Winkin a proposé d'appeler « *légitimité professionnelle* », soit une légitimité spécifiquement éditoriale, telle qu'elle est reconnue par ses confrères, et reposant en l'espèce, non « *sur la position occupée par [lui] dans le champ culturel, mais sur sa position dans le champ économique, à partir de divers critères d'ordre économique (chiffre d'affaires, nombre de travailleurs, production annuelle) et professionnel (ancienneté, «sérieux», professionnalisation de l'appareil de production, promotion, distribution)* »⁵⁴.

On sera peut-être tenté de céder à cette sorte de pathologie pseudo-historique consistant à brandir, comme autant de contre-exemples, des attitudes ou des aptitudes, apparemment similaires aux dispositions générales décrites pour un état donné du système culturel, qui se seraient antérieurement manifestées en d'autres états. Le pouvoir transfigurateur imparti à l'éditeur moderne, Montaigne peut bien, au Livre III de ses *Essais*, en créditer des imprimeurs tels que Plantin ou Vascosan⁵⁵ ; Thomas Thorpe, l'imprimeur des *Sonnets* de Shakespeare, se présenter sur leur page de dédicace, dans un texte dont le sens est d'ailleurs fortement sujet à controverse, comme leur « *bienveillant aventureux divulgateur [well-wishing adventurer in setting forth]* »⁵⁶ ; Mathurin Régnier suggérer, dans l'une

54 Y. WINKIN, art. cité, p. 47. Précisons cependant que cette seconde forme de légitimité ne prendra sa pleine vigueur et sa pleine pertinence qu'à partir du Second Empire, lorsque se constitueront, avec Hachette et sur son modèle, de vastes entreprises éditoriales.

55 Montaigne met ainsi en garde contre l'aveugle crédit accordé aux textes sortis de bonnes presses et plus largement contre l'effet-de-vérité détenu par la parole imprimée : « *Que ferons-nous à ce peuple qui ne fait recette que de tesmoignages imprimez, qui ne croit les hommes s'ils ne sont en livre, ny la vérité elle n'est d'aage competant ? Nous mettons en dignité nos bestises quand nous les mettons en moule [quand nous les imprimons]. [...] Je dis souvent que c'est pure sottise qui nous fait courir après les exemples estrangers et scholastiques. Leur fertilité est pareille à cette heure à celle du temps d'Homère et de Platon. Mais n'est-ce pas que nous cherchons plus l'honneur de l'allegation que la verité du discours ? comme si c'estoit plus d'emprunter de la boutique de Vascosan ou de Plantin nos preuves, que de ce qui se voit en nostre village.* » (MONTAIGNE, *Les Essais*, Livre III, chap. XIII, P. VILLEY, éd. [Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1988], p. 1081.)

56 SHAKESPEARE, *Sonnets*, trad. H. Thomas (Paris, Club français du livre, coll. « 10/18 », 1965), pp. 16-7. Ouvriers d'exception, cultivant « *l'élitisme des gens de métier* », les compagnons imprimeurs communiaient dans une haute opinion de leur identité sociale. Dans l'ouvrage passionnant qu'il leur a réservé, Ph. Minard souligne le « *mythe artisanal* » qui les unissait et le fait que leur « *conscience professionnelle* » s'identifiait à la « *conscience généalogique [...] d'une chaîne [reliant] les vivants et les morts en une filiation dynastique rêvée* » où prenaient place, objets d'un culte, Gutenberg, Plantin ou Estienne : par là, l'ouvrier imprimeur « [inscrivait] *déliérement son existence dans une vision holiste du métier qui lui [fournissait] la matière d'une définition sociale* » (*Typogra-*

de ses *Satires*, que la vente d'un livre sous les galeries du Palais-Royal conférait le cas échéant à son auteur une sorte de prestige, dont il pouvait tirer gloriole⁵⁷ — de tels faits ne sortent pas du registre de l'exception, sont du reste donnés par ceux qui les rapportent pour des torsions d'une vérité et d'une qualité qui devraient être infusées dans l'œuvre plutôt que communiquées par les opérateurs de sa diffusion et, à les prendre pour argent comptant, apporteraient plutôt la preuve, en fin de compte, du déclassement symbolique dont l'imprimeur et le libraire détaillant ont fait l'objet du XVIe au XIXe siècle. Redisons-le donc : l'entrée en partenariat symbolique de l'auteur et de l'éditeur, réservant à celui-ci une responsabilité créatrice dans le processus de production du livre et de sa valeur, est contemporaine, pour la France, du triomphe de l'esthétique romantique — soit d'une doctrine fondée sur l'exaltation du génie individuel, elle-même enveloppée à son corps défendant par les valeurs d'individualisme et de propriété qui forment le socle de l'idéologie de la classe désormais dominante. Et elle s'est d'autant mieux inscrite dans les esprits autant que dans les faits, peut-on penser, qu'elle a pris forme sur le terrain d'une pratique éditoriale particulière, spécifiée à la fois par une position historique et par une esthétique — celle de la librairie romantique, à l'heure des Ladvocat, Gosselin, Canel, Renduel et Curmer : édition préindustrielle, attachée au culte du beau livre dans lequel l'apparat typographique et le luxe des illustrations sont apparus comme la marque d'une édition créatrice. Rendant compte pour la même Exposition universelle de 1839 de « *l'œuvre de Curmer* », selon l'heureuse expression d'Odile et Henri-Jean Martin, Jules Janin voyait ainsi dans ses livres richement illustrés, sur beau papier, le signe de l'émergence d'« *un éditeur tout nouveau* » ayant « *à ses ordres* » « *les plus grands artistes* », ou d'un « *libraire de luxe à la portée de tout le monde* »⁵⁸. Ladvocat, Gosselin et d'autres commencent en outre au même moment, suivant l'exemple anticipé de Panckoucke, à tenir salon, moyen de se créditer, nonobstant leur faible dotation en la matière, d'une *aura*

phes des Lumières suivi des *Anecdotes typographiques* de Nicolas Contat [Seyssel, Champ vallon, coll. « Époques », 1989], p. 184.)

57 « *Monsieur, je fais des livres ; / On les vend au Palais et les doctes du temps, / À les lire amusés, n'ont d'autre passe-temps.* » (Satire, II, v. 11-13). Henri-Jean Martin rappelle par ailleurs qu'« *au cours du XVIIIe siècle, les libraires vont fermer leurs magasins* », installer une vitrine et une « *devanture proprement dite [...] — décor factice [...] qui prend volontiers l'allure d'une façade de temple* » (*Le Livre français sous l'Ancien Régime* [Paris, Promodis, 1987], p. 106). Façon de faire de la boutique, non seulement le lieu de réunions et de rencontres à mi-chemin du public et du privé, mais le lieu d'un culte du livre exprimant le pouvoir culturel du libraire.

58 Cité par O. et H.-J. Martin in « *Le monde des éditeurs* », p. 182.

intellectuelle et de maintenir entre leur « maison » et « leurs » auteurs des liens de fidélité au bénéfice des deux parties. « *L'éditeur romantique* », ironise encore Régnauld, articulant par là un *habitus*, un style de vie et une *hexis* corporelle, « *se donne des airs d'artiste, porte moustache et monte à cheval* »⁵⁹ et le même fait valoir que « *l'éditeur d'aujourd'hui [affecte] les dehors brillants d'un protecteur des arts* » :

Il n'a pas de comptoir, mais un cabinet. Ses magasins sont des salons ; ses commis sont des employés ; ses acheteurs sont des clients ; bientôt sans doute son caissier s'appellera un receveur. Dans ses fastueux appartements, toutes les recherches du luxe invitent à la dépense, et chassent les idées de parcimonie. [...] Le cabinet de l'éditeur a une autre physionomie. Comme le salon est destiné au public qui achète et paye, le salon doit être riche : c'est un bon exemple. Mais le cabinet étant consacré à la foule qui vend et reçoit, c'est-à-dire aux écrivains et aux artistes, le style en est plus simple et en même temps plus scientifique. Quelques tableaux de choix, des statuettes, des bas-reliefs en plâtre, des gravures avant la lettre, manifestent son goût pour les arts ; des Elzevirs, des spécimens Didot, plusieurs médailles de Guttemberg proclament sa vénération pour la typographie ; tandis que de beaux exemplaires des classiques, rangés côte à côte avec quelques auteurs de la nouvelle école, semblent avertir les écrivains qu'ils ont affaire à un juge capable d'apprécier le mérite de leurs œuvres et d'en disputer le prix.⁶⁰

C'est une caricature, certes, un cliché grossi aux dimensions d'un portrait-charge. Mais là où il y a parodie se profile toujours en quelque manière l'horizon d'un référent. Régnauld livre quelque chose comme le sociogramme de la figure de l'éditeur, et l'ironie de son propos n'exclut pas une juste saisie des propriétés dont cette figure est dotée, *habitus* artiste, *éthos* paternaliste, pouvoir de juger et de consacrer l'œuvre en la situant dans une série, un patrimoine maison (opération dont les « *classiques rangés [...]* avec quelques auteurs de la nouvelle école » sont la métaphore).

« *Agent double* », l'éditeur n'en est pas moins, dans la représentation que s'en feront les auteurs, un être duplice. Son *habitus* artiste, il s'en enveloppe plus qu'il ne l'incorpore. Façade en direction du public lettré et des auteurs qu'il ne publie pas ou pas encore, l'artiste dissimule en lui un homme de chiffres, de contrats et de prévisions comptables, trempant ses ferveurs dans les eaux glacées du calcul égoïste. Régnauld peut de nouveau servir de marqueur de cette curieuse disposition, que l'éditeur tient de sa position de médiateur entre intérêts économiques et désintéressement culturel : « [le] *tort le plus habituel* [des éditeurs] », écrit-il, « *est de se donner*

59 É. REGNAULD, art. cité, p. 63.

60 *Ibid.*, p. 64.

des airs d'artiste vis-à-vis du public, et de réserver pour l'écrivain leurs allures de marchands. Au premier ils parlent sans cesse de leur dévouement ; au second, de leurs charges pécuniaires ; au premier ils jettent des phrases sonores et pompeuses ; au second ils réservent les tristes réalités. »⁶¹. Antienne connue, et qui va traverser tout le siècle, alternant hommage rendu au pouvoir charismatique de l'éditeur⁶² et stigmatisation de ses mœurs de mercenaire, quitte à faire mine, tels les Goncourt en 1859, de regretter l'antique soumission aux caprices des Grands : « *Je lis dans la préface d'une étude sur Saint-Just le lieu commun d'usage sur la dignité apportée aux gens de lettres par la Révolution. Quoi ? Parce que nous ne courtisons plus une Pompadour, un ministre ? Mais nous courtisons Solar [i.e. le propriétaire de La Presse], Mirès [i.e. un banquier baron du journalisme] ; on brigue la poignée de mains de Lévy ; chacun caresse l'éditeur.* »⁶³. Tout semble en réalité se passer comme si l'éditeur, quelque avérée que soit la dualité de ses dispositions, constituait, autant que le partenaire, le bouc émissaire des auteurs, à la fois craint, respecté, adulé et vilipendé, conquis, haï, et comme s'il entraînait dans ses fonc-

61 *Ibid.*, p. 67.

62 Que Régnauld, en exorde de son article, élève par hyperbole à une puissance démiurgique, mais asservie, par des liens réversibles, au pouvoir de l'écrivain : « *Éditeur ! Puissance redoutable qui sers au talent d'introducteur et de soutien ! talisman magique qui ouvres les portes de l'immortalité, chaîne aimantée qui sers de conducteur à la pensée et la fais jaillir au loin en étincelles brillantes, lien mystérieux du monde des intelligences ; éditeur, d'où vient que je ne sais de quelle épithète te nommer ? Je t'ai vu invoqué avec humilité et attaqué avec fureur, poursuivi du glaive et salué de l'encensoir ; j'ai vu les princes de la littérature t'attendre à ton lever comme un monarque puissant, et les plus obscurs écrivains te jeter la pierre comme à un tyran de bas étage. Objet d'espoir et de colère, de respect et de haine, comment te qualifier sans injustice et sans préoccupations ? Ange ou démon, dois-je t'adorer ou te maudire ? T'APPELLERAI-JE NOTRE PROVIDENCE ? MAIS TU N'ES RIEN SANS NOUS. TE NOMMERAI-JE NOTRE MAUVAIS GÉNIE ? MAIS NOUS NE SOMMES QUELQUE CHOSE QUE PAR TOI ? Tu fécondes notre gloire, mais tu en récoltes le prix. Tu es le soleil vivifiant de notre renommée, mais tes rayons dévorants absorbent le fluide métallique des mines que nous exploitons. NOUS AVONS BEAU NOUS SÉPARER DE TOI, NOUS TENONS À TOI PAR TOUS LES POINTS. Nous avons beau secouer ton joug, nous sommes liés à la même destinée ; car si tu n'es pas le dieu de la littérature, tu en es au moins le souverain pontife.* » (É. REGNAULT, art. cité, pp. 51-2.)

63 Cité par J. Lough, *op. cit.*, p. 260. Dès 1834, Honoré de Balzac se plaignait en des termes analogues, mais référables cependant à une tout autre situation éditoriale (si l'écrivain prospère moins à cette heure, c'est davantage le fait de la contrefaçon belge, qui a mis en coupe réglée l'œuvre de Balzac, que des pratiques éditoriales spécifiquement françaises) : « *Nos livres* », écrivait-il, « *ne se vendent pas aussi cher que se vendaient les livres avant la Révolution ; et avant la Révolution, sur douze écrivains, sept recevaient des pensions considérables payées ou par des souverains étrangers, ou par la Cour, ou par le gouvernement.* » (*Ibid.*, p. 259). Relevons chez Balzac, à la différence de ce que l'on observe chez Flaubert ou les Goncourt, l'insistance sur le manque-à-gagner des auteurs, plus que sur leur déclin social et symbolique.

tions, au sein d'un système où les intérêts commerciaux tendent désormais à se dissimuler derrière un nuage de dénégations, de décharger les auteurs du poids coupable du calcul commercial, d'endosser à leur bénéfice la part cachée d'une activité, la littérature ou la production intellectuelle, qui, pour être fondamentalement réglée par des enjeux spécifiques, n'en est pas moins gouvernée, à l'heure où l'écriture est devenue une pratique professionnalisée, par le souci d'une juste rémunération économique. Néo-aristocratique par rejet des sollicitations de la classe dont ils relèvent dans leur immense majorité, l'idéologie du désintéressement dans laquelle communient les auteurs modernes, à la différence de la génération précédente qui ne s'embarrassait guère d'une telle pudeur, étant partie prenante d'un tout autre système de représentations et d'une époque où les valeurs de la bourgeoisie étaient encore offensives, pourrait ainsi avoir trouvé dans le personnage de l'éditeur une sorte de garant négatif, autorisant et crédibilisant toutes leurs dénégations. Il est frappant en tout cas de constater, à l'appui de l'existence de lois générales de fonctionnement des champs symboliques, que la double équation « éditeur = mercenaire sans scrupule » et « auteur = créateur désintéressé » se retrouvera à l'identique dans l'ordre des rapports que les peintres modernes entretiendront à partir des années 1860 avec les marchands de tableaux. Et il n'est pas moins frappant de relever la synchronie — qui est en réalité un rapport d'implication réciproque, mais sur laquelle la clôture du champ symbolique exerce un effet prismatique de renversement — voulant que, d'un côté comme de l'autre, la mise en place d'un système efficace de commercialisation des œuvres aille de pair avec la montée en force, chez les auteurs comme chez les artistes, d'une propagande en faveur de la littérature ou de l'art purs et d'un mépris ouvertement affiché, dans les discours et les postures, à l'égard des profits économiques, propagande et mépris dans lesquels se trouve logé, pour peu qu'on y regarde de près, tout l'intérêt qu'ils ont en fait, généralement à leur insu, à passer pour désintéressés (cette affectation de désintéressement ira croissant à partir du romantisme, de Hugo à Mallarmé ou de Balzac à Flaubert à mesure que le champ littéraire gagnera en indépendance et que se renforcera la clôture séparant production-pour-le-public, à tendance hétéronome, et production-pour-les-pairs, tendant à une autonomie maximale, un Zola ou un Bloy se maintenant toutefois, pour des raisons différentes, en deçà des attitudes respectivement prescrites par les deux pôles de cette répartition⁶⁴).

64 Le premier, comme Hugo, joue sur les deux tableaux et ne manque pas de faire valoir ses droits auprès de ses éditeurs (Lacroix, puis Charpentier) ; le second, plus proche du pôle avant-gardiste mais en rupture idéologique avec celui-ci, se répand, « mendiant

À l'appui de cette relation ambiguë que le couple auteur/éditeur partage avec les triviales servitudes économiques — et des contorsions éthiques ou verbales auxquelles il se voit par conséquent enclin — peut être apporté un autre fait de synchronie qui pourrait à son tour être tenu pour une rencontre non fortuite entre une innovation technique déterminée par l'économie au sens restreint et la forme particulière que prend l'économie du champ éditorial au cours des années 1830-1840. L'émergence de la figure de l'éditeur, dont Curmer prend acte, on l'a vu, en 1839, est contemporaine de l'apparition dans le commerce de la librairie du livre à bon marché et, du même coup, de cette création d'éditeur, c'est-à-dire proprement éditoriale, que représente l'apparition d'une première « collection » (ou « Bibliothèque », selon le mot d'époque). L'extension et la diversification sociale du public, qui coïncident avec divers progrès technologiques abaissant les coûts de production, ont très vite incité certains éditeurs à lancer sur le marché des séries de livres à bas prix. Leur première tentative en ce sens, qui n'est encore qu'une solution de compromis, consiste, au début des années 1830, à débiter les volumes en multiples livraisons, c'est-à-dire, explique Albert Labarre, en « *cabiers séparés vendus sous couverture imprimée. Ainsi des ouvrages qui valent 10, 20 ou 30 francs se vendent mieux par livraisons de 10, 20 ou 30 centimes et réussissent à atteindre des tirages de 10 à 15 000 exemplaires.* »⁶⁵. Mais c'est Gervais Charpentier qui enclenche le véritable mouvement de baisse, dans le même esprit qui a présidé au lancement de la presse à bon marché, et sans doute en réaction concurrentielle à celle-ci comme aussi afin de lutter à armes aussi égales que possible avec le bradage du livre pratiqué par les industriels belges de la contrefaçon : deux ans après qu'Emile de Girardin et Armand Dutacq eurent cassé de moitié les prix de l'abonnement à la presse quotidienne et lancé le feuilleton-roman, il fait paraître en 1838, dans un format d'impression qui permet de concentrer le contenu de deux in-8° entre 12 et 15 F, le premier titre d'une collection de romans à succès à 3,50 F le volume, qui en comptera bientôt quatre cents. Ses concurrents vont l'imiter sans trop tarder et précipiter la chute des prix. Michel Lévy sort en 1847 une édition des œuvres de Dumas, dans le format Charpentier, à 2 F le volume. Jaccottet et Bourdilliat, de la Librairie nouvelle, tentent sans grand succès le lancement d'un livre à 1 F au format in-16, « *trop marginal*

ingrat », en lamentations et revendications d'aumône, non sans éviter de se livrer en proie finalement consentante, comme d'autres au même moment, aux mercenaires de l'édition à compte d'auteur.

65 A. LABARRE, *op. cit.*, p. 112.

dans les publications de l'époque », estime Jean-Yves Mollier⁶⁶. Hachette et Michel Lévy négocient et se partagent le marché : le premier lancera en 1853 sa « Bibliothèque des chemins de fer » à 1 F le volume, le second lui emboîtera le pas deux ans plus tard avec la « Collection Michel Lévy » à 1 F également. La révolution du prix est accomplie, la suite ne sera plus qu'évolution et adaptation au marché. Cet abattement spectaculaire de son prix à partir du coup de force tenté et réussi par Charpentier implique sans doute, pour le livre, un meilleur indice de pénétration sociale. Aussi bien, aux yeux du moins des lettrés, il signifie que le livre se vulgarise à la fois par sa forme extérieure (format, volume, densité typographique, couverture souple, etc.) et par la qualité sociale de son public cible, public élargi que viendront grossir les couches nouvelles accédant à la lecture. La coïncidence, en ce sens, est troublante entre le charisme dont la figure de l'éditeur se nimbe dans les années 1830-1840 et l'essor du livre à bon marché, objet industrialisé et banalisé, comme s'il s'agissait d'un côté d'une sorte de contre-effet promotionnel compensant, de l'autre, le déclin symbolique du bien proposé à la consommation générale ou comme s'il s'agissait encore d'occulter, dans l'appareil des représentations, la fonction commerciale derrière l'aura artistique.

Hypothèse séduisante, mais qui ne tient guère — sauf à être élargie à l'ensemble de la morphologie éditoriale qui se met en place dans ces années-là. Ceux qui ont été les vecteurs sociaux de la promotion « esthétique » de l'éditeur ne sont pas ceux qui, de leur côté, ont lancé le livre à bas prix. En termes de types éditoriaux, un Curmer, un Ladvocat, un Renduel s'opposent à un Charpentier comme à la génération suivante un Lemerre s'opposera plus systématiquement encore à un Hachette ou un Lévy. Autrement dit, la guerre des prix d'un côté et le culte du « beau livre » de l'autre, expressions pratiques d'un conflit des représentations, tant du métier que du livre, s'ordonnent à la constitution d'un champ éditorial clivé, isomorphe au partage du champ littéraire entre cette « littérature industrielle » qu'au même moment encore un Sainte-Beuve dénonce dans les colonnes de *la Revue des deux mondes* et la littérature de création que l'après-1848 destina par excellence aux pairs des créateurs. À partir du Second Empire, mais dans le prolongement des structures qui se dessinent à la fin des années 1830, l'espace éditorial va se trouver, ainsi, organisé par l'opposition de deux modèles ou de deux types. Dans le premier, appelons-le « modèle Curmer », la fonction éditoriale, en tant qu'acte de transsubstantiation symbolique, est prépondérante : ce sera celui d'une édition créa-

66 J.-Y. MOLLIER, « Baudelaire et les frères Lévy : auteur et éditeur », *Études baudelairiennes*, n° XII, 1987, p. 138.

trice, axée sur un fonds à rotation lente et introduisant l'auteur dans un ample cycle de consécration ; dans la logique qui sera la sienne, il s'agira moins de répondre à la demande, que de créer un public pour les auteurs (par ces « *concessions graduées* » dont parlait Curmer). Dans le second, appelons-le « modèle Hachette », cette fonction éditoriale est seconde et la légitimité esthétique, sans être exclue, surclassée par une légitimité professionnelle : ce sera celui d'une édition à grande échelle, axée moins sur un fonds que sur un principe de collection et de série, attachée à programmer sa production en la ventilant selon les demandes ou les attentes pressenties ; aussi s'agira-t-il, dans sa logique, de créer des auteurs pour un public. Dans les faits, l'évolution globale est favorable aux adeptes du second modèle : Curmer et ses pareils font tour à tour faillite dans les années 1840, passant à la trappe de l'économie de marché. Et de cette évolution témoigne la double carrière d'un Hetzel, ruiné après l'échec d'une « édition de luxe à bon marché » de *La Comédie humaine* (dont le projet, tel qu'il est contradictoirement formulé, exprime la difficulté des éditeurs romantiques à s'adapter aux nouvelles données socio-économiques), mais reconverti à partir de 1862 dans l'édition grand-public, celle des romans et des magazines éducatifs : Jules Verne et Erckmann-Chatrion après Hugo et Balzac ; la marque de la société « Hetzel et Cie » après la griffe « Jules Hetzel ». La période qui s'ouvre ne marchera plus en effet au « coup par coup », ni aux « coups de cœur », mais à ce qu'un Heidegger nommera « *l'efficience pilotée* »⁶⁷, à savoir les stratégies à longue portée, exigeant une parfaite maîtrise des mécanismes du marché et des appuis financiers sûrs et solides, stratégies dont les projets de grande envergure ou de longue haleine comme les dictionnaires (Larousse, ou Littré chez Hachette), les collections qui se multiplient après 1860 ou les œuvres-fleuves à échéances programmées (comme les *Rougon-Macquart* chez Lacroix puis Charpentier) constitueront le signe le plus visible.

67 « *L'importance croissante du règne de l'éditeur* », écrira-t-il, « *ne trouve pas seulement sa raison dans le fait que les éditeurs [...] acquièrent un meilleur flair quant aux besoins du public ou bien maîtrisent mieux que les auteurs le côté commercial de la chose. C'est bien plutôt que leur travail revêt la forme d'un procédé planifié, et se réorganisant à chaque fois lui-même, orienté sur la question de savoir comment, par l'édition commandée et sériée de livres et d'écrits, l'entrée du monde dans la figure de la publicité devient possible, et comment il peut y être solidement maintenu. La prépondérance des collections, des séries, des revues et des éditions de poche est déjà une conséquence de cet effort des éditeurs, lequel à son tour concorde avec les intentions des chercheurs, ceux-ci se faisant non seulement plus facilement connaître et remarquer dans les séries et collections, mais accédant aussitôt, sur un front plus développé, à une efficience pilotée.* » (HEIDEGGER, « L'époque des conceptions du monde » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier [Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986], pp. 128-9.)

Si les seconds l'emporteront sur les premiers par la masse et le poids économique, tenants du « modèle Curmer » et tenants du « modèle Hachette » vont en réalité constituer les deux pôles du marché éditorial moderne, et entretenir avec celui-ci deux rapports différents de partage et de classement. Les vastes entreprises qui se constituent à partir du Second Empire, adaptées aux sollicitations du marché, vont partager celui-ci sur un mode interne, pour ainsi dire : leurs catalogues le ventileront en collections, ou en série de séries dans le cas de la « Bibliothèque des chemins de fer » répondant à des classes d'intérêt thématique ou à des classes d'âge. Les maisons d'édition lettrée vont, quant à elles, le partager sur un mode externe, en quelque sorte, par leur répartition respective ordonnée à des écoles, des genres ou des esthétiques. Le Parnasse est inséparable de la maison Lemerre, le symbolisme de Vanier, le naturalisme de Charpentier, en attendant le néoclassicisme des premières Éditions de la *nrf* et l'avant-garde des nouveaux romanciers à l'enseigne des Éditions de Minuit. Il faut se garder, toutefois, de manichéiser l'opposition, polaire, de ces deux sous-champs éditoriaux. Historien du capitalisme d'édition, Jean-Yves Mollier l'a plus d'une fois souligné : si l'éditeur-type dont le Second Empire consacre la montée en force, aux côtés d'éditeurs intellectuels souvent plus précaires, sera un homme d'affaires gérant son entreprise notaires et banquiers à l'appui, édifiant à coups conjugués de stratégies éditoriales et de stratégies matrimoniales un empire de papier qui est aussi un empire financier, ses motivations économiques n'excluront pas la conduite d'un véritable projet culturel. L'éditeur de la « Bibliothèque des chemins de fer » est aussi celui du *Littre*, l'éditeur de la collection « Michel Lévy » celui de Baudelaire et de Flaubert, ou de Renan (qui l'accueille, on l'a vu, comme un « décret de la providence ») et la plupart de leurs confrères, s'ils seront comme eux des hommes d'ordre à peu d'exceptions près, « [croiront] au progrès des sociétés, aux bienfaits de la lecture, au développement intellectuel de la masse de leurs concitoyens [...] »⁶⁸. Et en sens contraire, les petits éditeurs, tels Lemerre ou Vanier, spécialisés comme les écrivains qu'ils publient dans « l'article de luxe », selon le mot de Sartre⁶⁹, cacheront assez mal, sous leurs allures de protecteurs des adeptes de la « littérature pure », des mœurs de mercenaires contraignant au compte d'auteur, de Verlaine à Bloy en passant par Mallarmé, les poètes et romanciers d'avant-garde, comme à une sorte de tribu exorbitant payé au régime de la valeur fiduciaire. Les contrats à longue durée que font signer les premiers contraste-

68 J.-Y. MOLLIER, « L'évolution du système éditorial français depuis l'*Encyclopédie* de Diderot » in A. CERISIER *et. al.*, *Où va le livre ?* (Paris, La Dispute, 2002), p. 28.

69 J.-P. SARTRE, « L'engagement de Mallarmé », *Obliques*, numéro spécial, 1979, p. 173.

ront avec les contrats ponctuels imposés par les seconds, comme une politique des éditeurs avec une politique des auteurs (Mallarmé ne trouvant qu'en Belgique, auprès d'Edmond Deman, un éditeur « *avec* » lequel, rimera-t-il, « *on n'a pas d'emmerdement* »⁷⁰). L'équation négative qui va s'établissant au fil du siècle entre valeur économique et valeur littéraire des œuvres résume à elle seule et la morphologie du champ littéraire/éditorial et l'évolution qui aura gouverné son agencement. Hugo, qui peut jouer encore sur les deux tableaux de la littérature-pour-les-pairs et de la littérature-pour-le-public, négocie âprement ses droits et édifie une des grandes fortunes du siècle. Auteurs sans public, la génération des petits-fonctionnaires de l'Absolu, Villiers, Mallarmé, Verlaine ou Bloy se vendront, eux, au moins offrant et, proies de la librairie spéciale, tiendront pour un reflet de leur pureté esthétique les conditions misérables dans lesquelles ils exerceront leur art.

L'ordre des rapports entre littérature de création et espace de l'édition reproduit de la sorte celui des rapports entre valeur fiduciaire et valeur économique. Dans sa dualité constitutive et les deux modèles entre lesquels elle se partagera, faisant trait d'union entre l'art et l'argent, la fonction éditoriale, pouvoir d'introduire l'auteur dans le cycle de consécration et de le faire exister sur le marché du livre, constitue bien en définitive le principe et le socle de cette forme spécifiquement moderne des objets littéraires et intellectuels, que Pierre Bourdieu rangeait sous l'appellation de « *biens symboliques* ». Mais revenons, une dernière fois, au profil de l'éditeur tracé par Élias Régnauld, comme à un texte à la fois prospectif, lucide, et témoin d'une sorte d'émergence mythologique. L'auteur, écrivait-il, a beau récriminer contre les intraitables conditions que lui fait l'éditeur auquel il s'adresse et, du reste, dans les productions qui « *inondent toutes les avenues de la publicité* », « [il] *serait bien étonnant [qu'il] se rencontrât un génie assez modeste pour n'avoir pas su apporter sa goutte d'eau au cataclysme* » ; à lui « *de réussir ; alors il pourra se montrer exigeant à son tour* »⁷¹ : un Verne, un Zola en feront la preuve. L'éditeur, quant à lui, « *est le chef suprême des négociants de la pensée* », ayant « *en-dessous de lui de nombreuses hiérarchies assez curieuses à étudier* » (étalagistes, bouquinistes, libraires)⁷² : opérateur principal du dispositif de publication, donc. La généalogie de la fonction qu'il va remplir et l'évolution des structures dans lesquelles celle-ci va trouver à

70 Sur la fonction de relais — esthétique, économique et/ou politique — remplie par les premiers éditeurs littéraires belges, de Lacroix & Verboeckhoven à Edmond Deman, voir P. DURAND et Y. WINKIN, art. cité, pp. 57-61.

71 *Ibid.*, p. 69.

72 É. REGNAULD, art. cité, p. 54.

s'accomplir vérifient, en amont comme en aval, l'hommage rendu par Régnauld, à son ironie près. En 1892, la création simultanée, disjointe, du *Syndicat national des éditeurs* et du *Syndicat des libraires-détaillants* en couronnera symboliquement tout le processus.

3. *requiem pour l'édition ?*

« Qu'est-ce qu'un éditeur ? » Cette question, envisagée d'un point de vue généalogique et fonctionnaliste, ce n'est pas seulement, par un souci de réalisme, afin de faire droit aux adhérences réciproques de l'œuvre et du livre et à leur inscription commune dans une morphologie des champs symboliques, qu'on a cru devoir la poser. C'est aussi parce que la fonction éditoriale, dont la définition et l'émergence ont été organiquement liées à l'autonomisation des pratiques littéraires et plus largement intellectuelles, est peut-être bien en train de se dissoudre sous nos yeux, sans que nous y prenions vraiment garde et, avec elle, l'autonomie conquise par ces pratiques, au prix d'un long travail historique d'auto-institution et de soustraction aux forces d'assujettissement dont elles n'ont pas cessé d'être tantôt la proie facile, tantôt — depuis à peine deux siècles — la cible mouvante.

Figure maîtresse du champ de production du livre, l'éditeur est aujourd'hui, en effet, en perte de puissance. Pour une part, sans doute, du fait que son individualité — qui a été l'un des signes de son essor au XIX^e siècle en tant qu'instance dotée d'un pouvoir d'ordre charismatique — est en train, dans la logique des concentrations, de se diluer dans le grand anonymat des méga-groupes éditoriaux ou dans l'identité et l'indépendance factices des structures subordonnées qu'ils agrègent. La multiplication, en France notamment, des biographies d'éditeurs, souvent commanditées et publiées par les « maisons » qui en sont l'objet, en témoigne peut-être. On pourrait y lire, à la fois et contradictoirement, d'un côté le signe d'une prise de conscience du rôle décisif joué par les grandes maisons d'édition dans la production et le maintien d'une culture vivante et, de l'autre, une sorte d'inventaire avant liquidation, de recapitalisation collective conduite en urgence dans une phase de déclin. À ce déclin pressenti contribue pour une part non négligeable le processus d'autonomisation (mais sous contrôle étroitement économique) que connaît désormais la distribution, instance naguère encore périphérique, mais qui tend, peu à peu, à devenir la tour de contrôle du système, d'où s'observent presque en temps réel les mouvements du marché, où se décident les décisions que prendront en amont les éditeurs, où la publication d'un livre est de plus en plus ouvertement planifiée en fonction de stratégies de *marketing* et par rétroaction

rapide des chiffres des ventes des ouvrages parus sur les ouvrages à paraître (la chose n'est pas neuve, certes, mais elle concernait jusqu'il y a peu, avec des techniques d'ailleurs plus rudimentaires, le seul secteur de la production de masse ; or, il y a lieu de craindre qu'elle affecte aujourd'hui, avec toute la force de rationalisation dont elle est porteuse, le secteur de la production dite encore « restreinte », avec le double risque de voir disparaître les auteurs à cycle de consécration long au profit de pseudo-auteurs d'avant-garde, dont la scène parisienne ne manque pas, ou de les voir s'enfermer dans des micro-niches éditoriales ghettoïsées, en périphérie du système ou sur l'Internet, et réservées dans les faits à un petit nombre d'élus et d'informés). La conquête de cette autonomie, dont la collection « Maxi Livre », pur produit de distributeur, constitue l'une des avancées significatives, s'accompagne de différentes stratégies d'auto-légitimation dont les plus visibles sont les sponsorings d'émissions littéraires par de grandes chaînes de distribution (La FNAC soutenait *Bouillon de culture* de Pivot sur France 2, les Centres Leclerc soutiennent la série quotidienne *Un livre, un jour* d'Olivier Barrot sur France 3).

D'autre part — encore que les deux phénomènes soient organiquement liés —, surclassant les grandes entreprises éditoriales héritées de la seconde moitié du XIXe siècle, les groupes nationaux et internationaux du type Hachette-Livre (inséré dans le groupe Matra, spécialisé dans l'industrie de l'armement) ou *Vivendi Universal Publishing* (partie d'un groupe dont le socle est formé par des sociétés spécialisées dans le traitement de l'eau et l'environnement) satellisent le livre par des structures qui n'ont pas pour fonction première ni principale l'édition, le situent dans le champ d'attraction aussi vague que puissant de la communication, tendent au total à le faire régresser du statut de bien culturel à celui de média⁷³. Et ce ne sont pas les récents déboires individuels d'un Jean-Marie Messier, ci-devant PDG du groupe *Vivendi Universal*, ni l'abandon des participations ou propriétés de ce groupe dans des sociétés d'édition appelé par les pertes considérables subies par ce géant de plomb bâti sur l'eau, qui vont changer sensiblement la donne. Fin 2002, la cession par le groupe Vivendi de son « pôle édition » à son concurrent Lagardère a, au contraire mais aussi dans le même sens, conféré au groupe Hachette une implacable main-mise sur soixante-dix pour cent de la distribution du livre en France, soixante pour cent de l'édition en poche et quatre-vingt pour cent du marché du livre scolaire. Ces chiffres se passent de commentaires.

73 Sur la composition et les stratégies de ces deux groupes, voir A. SILEM, « Les deux géants du livre français : Vivendi Universal Publishing et Hachette-Livre » in A. CERISIER *et al.*, *op. cit.*, pp. 41-72.

Qu'on ne s'y trompe pas, quoique les enquêtes et couvertures à gros titres sur « l'avenir du livre » y portent comme si leur rôle était de faire écran aux vrais dangers : le livre n'est pas mortel, non plus que l'édition. La fonction éditoriale l'est par contre, de même que l'esprit de liberté et d'invention que dans ses productions les plus remarquables elle a su faire souffler du fait de son alliance avec la fonction auteur. André Schiffrin a montré les ravages que la disparition des éditeurs indépendants entraîne aux États-Unis, y compris dans le milieu de l'édition universitaire, dont s'est emparée une logique de profit⁷⁴. Pierre Bourdieu a mis en garde contre le « *processus d'involution* » que connaissent aujourd'hui les « *univers autonomes* » de la production culturelle, qu'il s'agisse de l'édition ou de la production cinématographique : « [...] *ils sont le lieu* », disait-il, « *d'un retour en arrière, d'une régression, de l'œuvre vers le produit, de l'auteur vers l'ingénieur ou le technicien mettant en jeu des ressources techniques qu'ils n'ont pas eux-mêmes inventées.* »⁷⁵. Et d'alerter, dans la foulée, sur les effets politiques ravageurs qu'implique la concentration des moyens de production et de diffusion entre les mains de quelques « *maîtres du monde* » qui se rendent « *ainsi en mesure d'imposer très largement une vision du monde conforme à leurs intérêts* »⁷⁶.

Historiser la fonction éditoriale, ce n'est pas, dans une telle optique, enregistrer un fait de naissance pour se résigner à un fait de finitude dans un avenir plus ou moins proche. Comme l'État démocratique ou la notion de « bien commun » et de « service public », l'autonomie des champs culturels doit être comptée, rappelait Bourdieu, parmi les plus hautes réalisations de l'espèce humaine : à ce titre, elle mérite d'être défendue contre les forces qui tendent à la réduire pour mettre ces champs au service d'intérêts cyniquement économiques. Ce que l'histoire a fait, l'histoire peut le défaire ; ce dont certaines conditions morphologiques ont permis la formation, d'autres conditions peuvent le détruire. Un tel constat prédictif doit inciter à la résistance plutôt qu'au fatalisme, consentement qui en l'occurrence serait fait, non au cours du monde comme il va, mais à l'ordre des choses tel qu'on l'impose.

Université de Liège

74 Voir A. SCHIFFRIN, *L'Édition sans éditeurs* (Paris, La Fabrique Éditions, 1999) et « Les presses universitaires américaines et la logique de profit », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 130, déc. 1999, pp. 77-80.

75 P. BOURDIEU, « La culture est en danger » in *Contrefeux 2* (Paris, Raisons d'agir, 2001), p. 82.

76 *Ibid.*, p.89.

