

Communauté française de Belgique



MARCHÉ ÉDITORIAL
ET
DÉMARCHES D'ÉCRIVAINS

*UN ÉTAT DES LIEUX ET DES FORCES
DE L'ÉDITION LITTÉRAIRE
EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE*

établi par
Pascal Durand et Yves Winkin

DIRECTION GÉNÉRALE
DE LA
CULTURE
ET DE LA
COMMUNICATION



AVANT-PROPOS

du Ministre de la Culture

Dans le champ littéraire de la Belgique francophone, nos écrivains et nos éditeurs font-ils bon ménage ?

Plutôt que de nourrir la polémique, renvoyons les parties à ce gros volume passionnant et foisonnant, expressément réalisé à la demande de la Direction des Lettres et du Livre du Ministère de la Culture.

Yves Winkin et Pascal Durand travaillent tous deux à l'Université de Liège, plus précisément au Centre d'Étude du Livre Contemporain (CELIC). Ils ont enquêté pendant près de deux ans pour répondre à cette interrogation.

Le résultat : une recherche étonnante, complexe et riche en interrogations du champ littéraire. Un ouvrage qui n'a rien d'académique ou d'administratif, réalisé avec l'aimable collaboration de quarante éditeurs et plus de trente auteurs.

Au-delà des prises de position qu'elle suscitera peut-être, la présente étude a surtout le mérite d'apporter aux professionnels du livre un cadre neuf où pourront se redéployer action féconde et réflexion novatrice.

Le Ministre de la Culture,

CHARLES PICQUÉ

Éditeurs, directeurs de collection, auteurs, de nombreuses personnes-ressources ont accepté, au cours de notre enquête, de répondre à nos interrogations, certaines délicates, avec une grande disponibilité d'esprit.

Les rédacteurs du présent rapport tiennent à marquer leur dette à leur égard, dans l'espoir où ils sont que tous trouveront ici maints échos de leur passion d'écrire ou d'éditer.

Ce sont, par ordre alphabétique, et s'agissant d'abord des éditeurs :

M^{mes} J. Balthazar, M. Collart, M.-Chr. Duchesne, L. D'Haeyere, M. Otlet, L. Wilquin,
MM. H. A. Boucher, M. Bourdain, P. Bertrand, A. Capus, X. Canonne, J.-Cl. Corvilain,
D. Devillez, M. Dricot, R. Foulon (Éd. du Spantole), Cl. Frochoux (L'Âge d'Homme), B. Gilson,
G. Harmel, M. Imbrechts, G. Jungblut, E. Lansman, P. Lelong, Chr. Lutz, J. Marchetti, G. Monti
(des éditions Le Temps qu'il fait), Y. Namur, G. Santococo, Fr. Tessa, Ch. de Trazegnies,
D. Vander Gucht, E. Van Balberghe, A. Versailles, M. Voiturier.

Ce sont, d'autre part, s'agissant des auteurs :

M^{mes} Chr. Aventin, S. Buysel, J. Harpmann, Fr. Lison-Leroy,
MM. N. Ancion, Ph. Blasband, A. Blavier, Fr. Dannemark, Fr. de Haes, P. Delperdange, X. Deutsch,
J. Henrard, Th. Haumont, R. Henoumont, K. Logist, J. Louvet, G. Mans, P. Mertens, H. Nysen,
B. Peeters, J.-Cl. Pirotte, G. Sion, R. Swennen, G. Thinès, G. Vaes, J.-P. Verheggen.

Maïte Loza y Sevilla nous a été d'une aide toute particulière dans la collecte et la mise à jour des données analysées dans les deux premières parties du rapport. Qu'elle trouve ici l'expression de notre gratitude.

Nos remerciements s'adressent également aux étudiants du cours de " Socio-économie des circuits du livre " inscrits à l'Université de Liège, durant les années 1994-95 et 1995-96, au Diplôme d'études supérieures en Documentation et Sciences de l'Information (Module Librairie et Édition) qui ont contribué avec enthousiasme à la collecte des données concernant les auteurs étudiés dans la troisième partie du rapport :

M^{lles} N. Dresse, M. Descamps, Chr. Dupont, V. Genicot, B. Henry, M. Henon, A. Martin,
Chr. Mornac, N. Serrure, ainsi que
MM. Fr. Cambron et P. De Smedt.

Merci enfin à Anne-Marie D'Acchille et Anne Dumont qui ont contribué à la mise en forme finale du tapuscrit.

© Communauté française de Belgique et CELIC, 1996.

Le contenu de la présente étude n'engage que la responsabilité de ses auteurs.

“ L'expert prolifère dans cette société, au point d'en devenir la figure généralisée, distendue entre l'exigence d'une croissante spécialisation et celle d'une communication d'autant plus nécessaire. Il efface (et d'une certaine façon il remplace) le philosophe, hier spécialiste de l'universel. Mais sa réussite n'est pas tellement spectaculaire. La loi productiviste d'une assignation (condition d'une efficacité) et la loi sociale d'une circulation (forme de l'échange) se contredisent en lui. Certes, de plus en plus, chaque spécialiste doit aussi être un expert, c'est-à-dire l'interprète et le traducteur de sa compétence dans un autre champ. Cela est manifeste à l'intérieur même des laboratoires : dès qu'il s'agit de se prononcer sur des objectifs, des promotions ou des financements, les experts interviennent " au nom " — mais hors — de leur expérience particulière. Comment parviennent-ils à passer de leur technique — une langue maîtrisée et régulatrice — à la langue, plus commune, d'une autre situation ? Par une curieuse opération qui " convertit " la compétence en autorité. Il y a échange de compétence contre de l'autorité. À la limite, plus l'expert a d'autorité, moins il a de compétence, jusqu'à ce que son fonds s'épuise, telle l'énergie nécessaire au lancement d'un mobile. Pendant le temps de cette conversion, il n'est pas sans compétence (il lui en faut une, ou faire croire qu'il en a), mais il abandonne celle qu'il possède à mesure que son autorité s'étend plus loin, exorbitée par la demande sociale et/ou par des responsabilités politiques. Paradoxe (général ?) de l'autorité : elle est créditée par un savoir qui précisément lui manque là où elle s'exerce. Elle est indissociable d'un " abus de savoir " — où il faut peut-être reconnaître l'effet de la loi sociale qui désapproprie l'individu de sa compétence en vue d'instaurer ou de restaurer le capital d'une compétence collective, c'est-à-dire d'un vraisemblable commun.

Faute de pouvoir s'en tenir à ce qu'il sait, l'expert se prononce de la place que sa spécialité lui a value. Par là il s'inscrit et il est inscrit dans un ordre commun où la spécialisation a valeur d'initiation en tant que règle et pratique hiérarchisante de l'économie productiviste. Pour s'être soumis avec succès à cette pratique initiatique, il peut, sur des questions étrangères à sa compétence technique mais non pas au pouvoir qu'il s'est acquis par elle, tenir avec autorité un discours qui n'est plus celui du savoir, mais celui de l'ordre socio-économique. Il parle en homme ordinaire, qui peut " toucher " de l'autorité avec du savoir comme on touche sa paie pour du travail. Il s'inscrit dans le langage commun des pratiques, où d'ailleurs une surproduction d'autorité entraîne sa dévaluation puisqu'on s'en procure toujours plus avec une somme égale ou inférieure de compétence. Mais lorsqu'il continue à croire ou à faire croire qu'il agit en scientifique, il confond la place sociale et le discours technique. Il prend l'un pour l'autre : c'est un quiproquo. Il méconnaît l'ordre qu'il représente. Il ne sait plus ce qu'il dit.

”

MICHEL DE CERTEAU
L'Invention du quotidien

AVANT-PROPOS

L'enquête confiée au Centre d'études du livre contemporain de l'Université de Liège (C.E.L.I.C.) sur l'édition littéraire en Communauté française de Belgique repose sur un postulat qui a gouverné de part en part sa conduite, comme il gouverne le mode d'exposition adopté par les conclusions livrées dans les pages qui suivent. Abruptement exprimé, ce postulat est celui d'une nécessaire rupture, en la matière, avec toute appréhension spontanée du marché du livre aussi bien qu'avec les investigations de type exclusivement quantitatif ou statistique.

À défaut d'écarter les visions intuitives ou trop orientées qui commandent, le plus souvent à leur insu, les discours sur l'état de la culture en général et notamment ceux qui évaluent les forces et/ou les faiblesses du secteur de l'édition littéraire en Belgique francophone, le risque est grand en effet de se livrer à une analyse biaisée, qui se verrait tenue, quitte à déformer sans y prendre garde les données récoltées, de «vérifier» empiriquement des présupposés peut-être contestables. Face à un domaine au sujet duquel l'emportent d'ordinaire les discours inspirés par un réalisme résigné ou par une dynamique célébrative proche, en certains cas, de la méthode «Coué», le parti s'imposait d'une mise en suspens du «sens commun», ce répertoire d'idées toutes faites — sauf à tomber entre les mâchoires de ce «qui-

proquo» décrit en épigraphe par Michel de Certeau lorsqu'il évoquait, dans *L'invention du quotidien*, l'indécidable position du «scientifique» converti en «expert» par l'ordre politique et socio-économique¹.

Aussi l'enquête dont nous exposons ici les conclusions — sans nous dissimuler que le champ étudié est parcouru de forces telles qu'il périclète par sa propre évolution toute conclusion figée — s'est-elle développée suivant deux axes d'approche ou deux consignes de recherche étroitement reliés, axes et consignes déjà observés, mais dans une moindre mesure, dans nos précédentes enquêtes.

1

Une histoire

La nécessité d'une pré-approche à caractère historique s'est imposée d'elle-même. Qui ne voit en effet qu'on ne saurait rendre raison ni tirer quelque enseignement d'un état des lieux même exhaustif du marché de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique — comme de tout autre marché régional, communautaire ou national — sans porter au jour la logique ayant présidé à son agencement?

Faute en effet de remonter en amont de l'état actuellement établi et d'analyser les

Date	C.F.B.	France	Autres
1989	<i>L'Enragé</i> , éd. Labor, coll. Espace Nord, même n° ds coll., autre ISBN		
1990		<i>Les Marais</i> , Paris, éd. Gallimard (rééd.) Roman	
		<i>Vingt chambres d'hôtels</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	
		<i>Bruges la vive</i> , éd. Ramsay/de Cortanze Essai	
1991		<i>Un Convoi d'or dans le vacarme du temps</i> , éd. Ramsay/de Cortanze Essai	
1993	<i>Anne la bien-aimée</i> , éd. Pré aux Sources (rééd.) Roman	<i>Les Géraniums</i> , éd. La Différence Recueil-récits	
1994	<i>Demain, Bruxelles :</i> coll. Mertens, Outers..., Bruxelles, éd. Le Cri	<i>Le Jardin d'agrément</i> , Paris, éd. Gallimard, coll. Blanche Roman	
		<i>Train de rêves</i> , Paris, éd. Gallimard, coll. L'Infini Roman	
1995		<i>Deux femmes un soir</i> , Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, n° 2685 (rééd.) Roman	
1996		<i>L'Accoudoir</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	

Observations

Nous n'entrerons pas ici dans tout le détail d'une carrière dont les débuts ont été décrits avec une particulière méticulosité par Frans De Haes dans *Le Carnet et les Instants* (n°71, janvier-février 1992). Rappelons seulement ici la part active prise par les directeurs de l'hebdomadaire *Cassandra* dans le lancement de l'écrivain et dans ses premiers contacts avec l'édition parisienne au cours de la guerre, Paul Colin transmettant les épreuves du premier roman de Rolin, *Les Marais*, aux responsables littéraires des éditions Denoël (le roman y paraîtra en 1942, et sera réédité à la même enseigne l'année suivante, suivi en 1944 par un récit *Anne la bien aimée* et, en 1946, par *Les Deux sœurs*, dont Denoël avait passé commande auprès de la romancière). Premier temps d'une fidélité à l'édition parisienne qui ne se démentira pas et verra Dominique Rolin en passer par les principaux éditeurs littéraires de la place : Denoël, avec une grande régularité fixée par contrat, Ramsay et La Différence, par connivence avec Gérard de Cortanze, le Seuil et enfin Gallimard, maison à laquelle Philippe Sollers, son médiateur en l'occurrence, est associé en tant que membre influent du comité littéraire et directeur de la collection «L'Infini» (notons cepen-

dant une première entrée au catalogue de Gallimard, en 1957, avec une pièce de théâtre, *L'Épouvantail*).

Trajectoire franco-centrée donc, qu'il faut sans doute, pour une part, attribuer à l'installation à Paris de l'écrivain mais aussi, comme en témoigne la généreuse initiative de Paul Colin, par le pouvoir d'attraction exercé sur le genre romanesque par l'édition parisienne — Dominique Rolin n'effectuant un retour éditorial en Belgique, hormis la réédition de *L'Enragé* dans la collection «Espace Nord» et d'*Anne la bien-aimée* au Pré aux Sources, qu'à la faveur d'un contrat passé avec Casterman pour des récits visant le public de jeunesse, notamment *Le Fauteuil magique* en 1971. Ce qui, pour une part, manifeste sans doute non pas des attaches restées solides à l'égard de la Belgique, mais plutôt la forte présence de l'éditeur de Tournai sur un marché lectoral spécifique.

Trajectoire idéal-typique : l'édition parisienne et le roman font système — nous aurons plus d'une fois l'occasion de le vérifier, — du moins dans les zones les plus légitimées de la littérature de fiction.

L'on voit mal, de toute façon, pourquoi un romancier pleinement intégré dans le réseau littéraire français pourrait (ou voudrait) y échapper.

3 Henri Bauchau

Éléments de socio-biographie

Henri Bauchau naît à Malines, à l'avant-veille de la première guerre mondiale, le 22 janvier 1913, dans une famille de la bonne bourgeoisie (père ingénieur). Lors de l'invasion allemande et de l'incendie de Louvain — ville dont son grand-père, avocat, a été échevin et bourgmestre —, le jeune Bauchau est séparé de ses parents, restés à Malines, et pris en charge par ses grands-parents maternels. Passe la guerre à Bas-Heylisssem dans sa famille maternelle, puis à Archennes dans sa famille paternelle. De 1921 à 1931, études au Collège Saint-Josse puis au Collège Saint-Louis à Bruxelles. De 1932 à 1939, études de droit aux Facultés Saint-Louis de Bruxelles puis à l'Université de Louvain.

Dès 1932, Henri Bauchau écrit, — articles de presse, chroniques — mais dans un but utilitaire ou sous des enjeux liés à l'action sociale : collaborateur à L'Esprit Nouveau, organe mensuel de la Centrale Politique de Jeunesse, il appartient au milieu des militants catholiques. Dans les années trente puis quarante, il exercera une intense activité de chroniqueur à *La Cité chrétienne* (de l'abbé Jacques Leclerc), *La Parole universitaire* (créée par Thomas Owen), aux *Cahiers politiques* (de Raymond de Becker) et à *L'Avant-garde* (organe officiel des étudiants louvanistes). Avocat au barreau de Bruxelles, il fonde en 1945 une maison de distribution littéraire d'abord à Bruxelles puis à Paris avant de fonder en Suisse, en 1951, l'Institut Montesano, collège international pour jeunes filles où il enseigne le français, la littérature et l'histoire de l'art. En 1975, en proie à des difficultés financières, il trouve un emploi à Paris dans un hôpital de jour pour adolescents, où il exerce des fonctions administratives avant de s'occuper de psychotiques qu'il initie à la sculpture. Exerce

aujourd'hui encore, parallèlement à sa tardive carrière d'écrivain, ses activités de psychothérapeute.

Tard venu à l'écriture de création, avec un recueil de poèmes publié en 1958 chez Gallimard, *Géologies*, Bauchau a été d'emblée salué, pour cette publication, par un prix littéraire important, le Prix Max Jacob. Suivront en 1972 le Prix d'Honneur décerné par des femmes écrivains et journalistes au *Régiment noir* (Gallimard), en 1986 le Prix Quinquennal de Littérature de la Communauté française de Belgique pour l'ensemble de son œuvre; en 1989 le premier Grand Prix de la ville de Tournai, avant que *Diotime ou les lions* soit sélectionné pour le Prix Rossel 1991. Sa pièce rééditée chez Actes Sud en 1989, *Gengis Khan*, sera montée au Théâtre national par Jean-Claude Drouot après sa création par Ariane Mnouchkine en 1961. Les traductions dont l'œuvre de Bauchau a fait l'objet — en japonais, tchèque, italien, espagnol — témoignent de la résonance internationale d'un écrivain qui est aussi un *homo duplex*, associant l'écriture à sa démarche psychothérapeutique et ayant croisé «sur sa route» bien des personnalités du monde littéraire et psychanalytique, de Gide à Francis Ponge, de Ionesco à Jacques Lacan.

Homme du présent habité par les mythes de l'antiquité classique, explorateur de l'inconscient, Bauchau ne participe guère, comme l'avait remarqué Jean Tordeur en l'accueillant en 1991 à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, à la «foire aux vanités» des lettres saisies par les médias. Ni succès tapageur, ni séduction à l'adresse du grand public : homme secret et discret, hanté par «la Chine intérieure», il est cependant entré aujourd'hui — titulaire en 1987 de la chaire de poésie de l'Université Catholique de Louvain — dans le temps de la consécration.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1958		<i>Géologies</i> , Paris, éd. Gallimard Poèmes	
1960			<i>Gengis Khan</i> , Suisse, éd. Mermot Théâtre
1964		<i>L'Escalier bleu</i> , Paris, éd. Gallimard Poésie	
1966		<i>La Déchirure</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	<i>La Pierre sans chagrin</i> , Suisse, éd. L'Aire Poésie
1967		<i>La Dogana</i> , éd. Castella Poèmes	
1969			<i>La Machination</i> , Suisse, éd. L'Aire Théâtre
1972		<i>Le Régiment noir</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	<i>Célébration</i> , Suisse, éd. L'Aire Poésie
1975		<i>La Chine intérieure</i> , éd. Seghers Poésie	
1981			<i>La sourde oreille ou Le Rêve de Freud</i> , Suisse, éd. L'Aire Poésie
1982		<i>Essai sur la vie de Mao Zedong</i> , éd. Flammarion Essai	

Date	C.F.B.	France	Autres
1986	<i>La Déchirure</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord Roman	<i>Poésies</i> , éd. Actes Sud Poésie	
1987	<i>Le Régiment noir</i> , Bruxelles, éd. Les Éperonniers, coll. Passé Présent		
1988	<i>L'Écriture et la Circonstance</i> , Chaire de Poétique de l'Université de Louvain-la-Neuve Actes du colloque		
1989		<i>Gengis Khan</i> , éd. Actes Sud-Papiers Théâtre	
1990		<i>Œdipe sur la route</i> , éd. Actes Sud Roman	
1991		<i>Diotime et les lions</i> , éd. Actes Sud Récits	
1992	<i>Le Régiment noir</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord		
		<i>Œdipe sur la route</i> , éd. Babel (Actes Sud/Labor) Roman	
	<i>Jour après jour. Journal 1983-1989</i> , Bruxelles, éd. Les Éperonniers Journal intime		
1995	<i>Heureux les déliants</i> , <i>Poèmes 1950-1995</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord		

Observations

À l'exception de son *Journal intime* publié aux Éperonniers en 1992 et de rééditions à caractère patrimonial chez Jacques Antoine et dans la collection Labor «Espace Nord» — compte non tenu de la publication à Louvain-la-Neuve de ses exposés à la chaire de poétique, sous le titre *L'Écriture et la circonstance* —, la trajectoire éditoriale de Bauchau s'est développée pour l'essentiel dans un chassé-croisé entre la Suisse et la France. Édité d'emblée chez Gallimard avec deux recueils de poésie et un roman, Bauchau se partagera en effet entre ces deux champs éditoriaux, selon une régularité qui répond, semble-t-il, à ses adresses successives. Tout semble indiquer que ses pérégrinations éditoriales répondent à ses pérégrinations professionnelles et personnelles. Vivant à Paris et publiant à Paris, alternativement chez Gallimard, Seheggs, Flammarion et Castella ; vivant en Suisse et publiant en Suisse, d'abord chez Mermot puis exclusivement aux éditions de l'Aire, que dirige, à Lausanne, depuis 1978, Michel Moret. Il faut, sous cet égard, constater qu'à partir de 1986, réinstallé à Paris, Bauchau ne publie plus en Suisse, tout se passant comme si les placements et déplacements éditoriaux se trouvaient déterminés, chez lui, par les facteurs impondérables qui tiennent à la trajectoire privée d'une vie.

On notera cependant, en corrélation

avec d'autres observations du même ordre dans les chapitres à suivre, que cette détermination privée de la trajectoire reste cependant soumise à une autre détermination, morphologique celle-là, puisque la production de Bauchau se distribue, entre les champs suisse et français, selon un principe générique : en Suisse, théâtre et poésie exclusivement ; en France, roman (surtout), essai et poésie. Ceci confirmant l'effet d'aimant exercé par le champ français sur les formes dominantes de l'activité littéraire.

La publication chez Actes Sud, en 1989, 1990 et 1991 — respectivement : *Gengis Khan* (réédition de la pièce d'abord éditée en Suisse, chez Mermot), *Œdipe sur la route* et *Diotime et les lions* — porte essentiellement témoignage de la montée en puissance de la maison d'Hubert Nyssen, détenant en province, à partir des années quatre-vingt, une légitimité éditoriale qu'elle peut disputer aux plus grandes maisons parisiennes.

La réinsertion par la bande sur le champ éditorial belge, avec différentes rééditions chez Labor et Jacques Antoine, et surtout l'édition aux Éperonniers de *Jour après Jour* témoigne quant à elle de la reconnaissance littéraire obtenue en Belgique par un auteur longtemps tenu en exil et jouissant désormais, dans nos lettres, d'une respectabilité qui prend toutes les formes d'une double autorité, à la fois intellectuelle et esthétique.

4 Georges Sion

Éléments de socio-biographie

Né à Binche, le 7 décembre 1913, troisième d'une famille de six enfants, Georges Sion — malgré son lieu de naissance — est d'origine ardennaise (plus précisément de Rochefort). La trajectoire professionnelle du père, homme d'affaires et directeur de société, explique le passage par Binche, puis par Charleroi dès 1918, ville où le jeune Sion entreprendra ses études. En 1925, la famille gagne Bruxelles, que Georges Sion par la suite ne quittera pratiquement plus. Humanités gréco-latines au Collège Saint-Michel, où ses inclinations littéraires s'expriment par la création en quatrième latine, avec François Daudet, petit-fils de l'auteur des *Lettres de mon moulin*, d'un journal manuscrit, *Le Cacatoès violet*. En 1931, Georges Sion entre en Philosophie et Lettres aux Facultés universitaires Saint-Louis, puis étudie le Droit, de 1933 à 1936, à l'Université catholique de Louvain. Orientation juridique forcée (famille oblige) : jamais on ne le verra dans un prétoire ou dans un palais de justice. Ses passions, dit-il, sont ailleurs : l'écriture et la musique. Sion entame au sortir des études une carrière de journaliste et de chroniqueur culturel dans différentes publications, dont la trace la plus marquante actuellement, et d'une certaine façon le couronnement, est le « carnet » qu'il tient dans le journal *Le Soir* sous la marque de son nom, en alternance avec Pierre Mertens.

Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, membre de l'Académie Goncourt (1975), membre du conseil d'administration de l'Association des Écrivains belges de langue française, juré du prix Rossel et Président du Centre Belge de l'Association Internationale des Critiques Littéraires — anobli, de surcroît, en 1989, avec le titre de baron —, Georges Sion présente, dans le milieu des lettres belges, le profil-type de l'écrivain académique et consacré comme tel¹⁴⁷, avec ce que cela suppose de classicisme policé, de culture, de brio distingué et de qualités de langue comme d'inspiration : «La culture l'exalte, la création l'émeut, c'est un homme de finesse, un homme d'ouverture», écrit ainsi de lui Philippe Robert-Jones (*Le Soir*, 06-12-1988). S'étonnera-t-on, dès lors, que le tableau qui suit fasse valoir une carrière exclusivement belge, à l'exception pour le moins significative, mais dans le même sens, d'un essai-portrait consacré à la Belgique chez Arthaud en 1974? Belge et fier de l'être, Georges Sion appartient à une espèce peut-être en voie de disparition : celle des écrivains en plein accord — de carrière éditoriale, sinon d'imaginaire et d'écriture, ceux-ci marqués plutôt par un esprit universaliste et des thématiques situées en-dehors du temps — avec une Belgique qui n'aurait de provincial que sa position sur la carte et qui n'aurait de belge que le simple fait d'être en-deçà de la frontière française...

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1942	<i>Le Théâtre français d'entre-deux-guerres</i> , Tournai, Casterman Essai		
1943	<i>La Matrone d'Ephèse</i> , Bruxelles, Vanden Acker Théâtre		
1944	<i>Charles le Téméraire</i> , Bruxelles, éd. des Artistes Théâtre		
	<i>La Matrone d'Ephèse</i> , Bruxelles, éd. Libris		
1945	<i>La Conversation française</i> , Bruxelles, Baude (coll. Bien écrire et bien parler) Essai		
1951	<i>La Princesse de Chine</i> , Bruxelles, éd. Théâtre de Belgique Théâtre		
1952	<i>Voyages aux 4 coins du Congo</i> , Bruxelles, Goemaere Essai		
	<i>La Matrone d'Ephèse</i> , Vanden Acker		
	<i>Le Voyageur de Forceloup</i> , Bruxelles, De Visscher (Cahiers du Rideau) Théâtre		
1953	<i>Kivu</i> , Bruxelles, Dessart Documentaire		
1954	<i>Voyages aux 4 coins du Congo</i> , Bruxelles, éd. complétée, Goemaere		

Date	C.F.B.	France	Autres
1954	<i>Le Voyageur de Forceloup</i> , Bruxelles, De Visscher (Cahiers du Rideau) (épuisé)		
1955	<i>La Malle de Paméla</i> , Bruxelles, éd. du Théâtre de Belgique (épuisé) Théâtre		
1956	<i>Puisque chacun a son Amérique</i> , Bruxelles. Goemaere Essai		
1963	<i>Le Jeu de Marie de Nivelles</i> , Nivelles, Comité des Fêtes de Nivelles Théâtre <i>La Demoiselle à la cruche</i> , s.l., éd. Brépols (Cahiers du Rideau) = une adaptation Théâtre		
1968	<i>Six Villes, une Europe</i> . Bruxelles, Mondadori (Pour l'Union des Capitales de la Communauté Européenne) Essai		
1974		<i>La Belgique</i> . Paris, Arthaud (coll. Le monde en images) Essai-portrait	
1975	<i>Littérature française 1918-1940</i> , (en collaboration avec Charles Bertin), Europalia Essai		
1977	<i>Richard II</i> . Bruxelles, Cahiers du Rideau = une adaptation Théâtre		
1979	<i>Bruxelles ou les contes des mille et un ans</i> . Bruxelles, Trois Arches Essai		

Date	C.F.B.	France	Autres
1979	<i>Bruxelles... 1000 ans de rayonnement de la culture</i> , Bruxelles, éd. Rossel Essai		
1980	<i>Regards venus d'ailleurs sur Bruxelles et la Wallonie</i> , Bruxelles, Trois Arches (en collaboration) Essai		
1980	<i>150 ans de littérature en Belgique</i> , Bruxelles, éd. Legrain (en collaboration) Essai		
1983	<i>La Matrone d'Ephèse</i> , nouv. éd., Bruxelles, Cahiers du Rideau		
1989	<i>Théâtre</i> , Louvain-la-Neuve, Duculot Comprend : <i>La Matrone d'Ephèse</i> ; <i>Charles le Téméraire</i> ; <i>Cher Gonzague!</i> ; <i>La Princesse de Chine</i> ; <i>Le Voyageur de Forceloup</i> ; <i>La Malle de Paméla</i> ; <i>Marie de Nivelles</i> ; <i>Cléopâtre ou l'ultime amour</i> ; <i>Antoine et Cléopâtre</i> .		

Observations

Georges Sion, dans l'entretien téléphonique qu'il a accordé à l'un de nos informateurs¹⁴⁸, confessait qu'au commencement de sa carrière, il ignorait tout du monde de l'édition en général et du monde éditorial belge en particulier. Son premier ouvrage publié, un essai consacré au théâtre français de l'entre-deux-guerres, l'a été chez Casterman, en 1942, grâce à l'intervention de Joseph Hanse. Après quoi, l'ensemble de sa carrière éditoriale se confond avec les tours et les détours que connaissent en la matière les auteurs de théâtre : pièce jouée mais non publiée, pièces publiées mais non jouées, pièces jouées et publiées dans des collections ou des revues liées à des compagnies théâtrales (ainsi la troupe du Rideau de Bruxelles, à laquelle la carrière de Georges Sion est étroitement associée tant comme auteur dramatique que comme écrivain publié puisque Claude Étienne fera paraître la plupart de ses pièces dans *Les Cahiers du Rideau*). Pour le reste, on observera qu'un certain nombre d'essais à caractère régionaliste — axés sur Bruxelles ou la littérature de Belgique — ont été publiés chez différents éditeurs de la Communauté française, par exemple aux Trois Arches ou chez Paul Legrain, faisant de notre auteur l'un des

porte-parole non pas d'une belgitude assumée, mais de ce qu'on pourrait appeler une «belgèité» tranquille mais vécue sur le mode universaliste (voir, sur ce point, nos «Remarques préliminaires»).

La parution en 1989 aux éditions Duculot d'un recueil comprenant les principales œuvres dramatiques de Georges Sion mérite qu'on s'y attarde, non seulement parce qu'on voit mal *a priori* ce qui a favorisé une telle opération, vu l'orientation générale de cette maison, spécialisée d'une part dans les grammaires et autres ouvrages didactiques et d'autre part dans la littérature pour la jeunesse. L'explication en est simple : le volume de son *Théâtre* a été réalisé par souscription et offert en hommage à Georges Sion par ses collègues de l'Académie au moment de sa retraite. L'éditeur n'a donc eu qu'à remplir un simple office d'imprimeur et somme toute, n'était sa propre marque apposée pour finir sur l'ouvrage, de *packager* réalisant avec soin en sous-traitance un ouvrage pré-vendu. Duculot, aux dires de l'auteur, a refusé de payer à celui-ci les droits auxquels il pouvait s'attendre — chose d'autant plus étonnante à ses yeux que l'édition de cet ouvrage était couverte financièrement avant même de sortir des presses et qu'elle comportait, par surcroît, quelques pièces inédites...

5

Jacques Henrard

Éléments de socio-biographie

Né à Mont-sur-Marchienne en 1920, dans une famille de trois enfants, Jacques Henrard fait ses humanités gréco-latines au Collège des Jésuites de Charleroi. Influences fortes du scoutisme, façon de fuir la ville où son père tient une pharmacie.

Premier roman vers neuf ou dix ans, de cinq pages, avant éclipse de toute activité de création littéraire jusqu'à vingt-huit ans. Études, ensuite, de philologie classique aux Facultés Universitaires de Namur, puis à Louvain, où son mémoire de fin d'études porte sur la musicalité de la phrase grecque et lui obtient un prix — séjour de huit mois à l'étranger — au Concours national des bourses de voyage d'études.

Déjà professeur à Bruxelles, puis à Huy, Jacques Henrard obtient d'épuiser son crédit de voyage et de recherche au cours des vacances scolaires : séjours à Londres, Paris, Florence où son mandat — préparer un travail sur l'art ancien — se heurte à sa résolution de s'en tenir à l'art moderne, qui le fascine. Le ministère lui liquide le solde de sa bourse sans lui demander d'autres comptes.

De 1948 à 1963, une demi-douzaine de romans sont écrits et proposés timidement à des éditeurs parisiens, aussitôt remisés dès qu'une résistance se manifeste. Luc Estang

et François Régis-Bastide, lecteurs aux Éditions du Seuil, invitent Jacques Henrard à Paris et l'encouragent. Franz Weyergans, le père de François Weyergans, le présente à Jean-Claude Renard, directeur parisien de Casterman, qui édite aussitôt son premier roman, *L'homme brun*, en compétition avec Julliard où Françoise Mallet-Joris avait par ailleurs fait accepter le même roman. Après quoi sa carrière suit son propre cours, tel que décrit dans le tableau à suivre.

Romancier, mais aussi dramaturge, scénariste, préfacier et critique littéraire (à *Vers l'Avenir*, depuis 1964), Jacques Henrard bénéficie d'une certaine reconnaissance académique, qui n'est pas que locale : membre du Conseil de la maison de la Culture de Huy, il est aussi membre de l'Académie internationale de la Culture française depuis 1972. On relèvera également, sous cet aspect, le prix S.A.D.C. de la Nouvelle Radio décerné en 1995 à son dernier feuilleton radiophonique, *Cœur en charpie et blousons de cuir*.

Actuellement retraité de l'enseignement, Jacques Henrard partage son temps entre sa famille, l'écriture et des cycles de conférence sur la peinture moderne. Et son écriture entre deux exigences ou, comme il dit, deux «quêtes» : célébrer sa ville, Huy, et cultiver la beauté, telle qu'elle se manifeste par excellence dans les arts plastiques.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1963	<i>L'Homme brun</i> , Tournai-Paris, éd. Casterman Roman		
1965	<i>L'Écluse de novembre</i> , Tournai-Paris, éd. Casterman Roman		
1967	<i>Les Seigneurs</i> , Tournai, éd. Unimuse Théâtre		
1969	<i>Tu ne crois pas qu'on nous regarde?</i> , Bruxelles, éd. Audace Théâtre		
1971	<i>Gaspard sur la brèche</i> , Bruxelles, éd. Renaissance du Livre Roman		
1973	<i>Le Bal des belles</i> , Bruxelles, éd. Théâtre d'essai Théâtre		
1974	<i>Pavane pour Françoise et le roi</i> , pièce radiophonique non éditée		
1975	<i>La Maison du prêtre</i> , pièce de théâtre non éditée		
1975	<i>Le Soleil de leurs cheveux</i> , Bruxelles, éd. La Renaissance du Livre Roman		
1978	<i>Le Carré blanc</i> , Bruxelles, éd. La Renaissance du Livre Roman		
1980	<i>L'Homme brun</i> , scénario téléfilm RTBF		
1983	<i>Ciel nuageux avec des éclaircies</i> , Roman radiophonique R.T.B.F., édité par la suite sous le nom de <i>Du bleu dans les nuages</i>		

Date	C.F.B.	France	Autres
1984	<i>La Petite Gare des rendez-vous</i> , Bruxelles, éd. La Renaissance du Livre Roman		
1985	<i>Ciel nuageux avec des éclaircies</i> , pièce créée au Festival de théâtre de Huy		
1985	<i>Du bleu dans les nuages</i> , Liège-Bressoux, éd. Dricot, tiré de la pièce <i>Ciel nuageux avec des éclaircies</i> Roman		
1986	<i>Le Lac de Bolséna</i> , pièce de théâtre, non éditée, créée par le Rideau de Bruxelles		
1987	<i>Et le pinceau devint libre...</i> , spectacle audiovisuel à deux voix, créé par le Spectacle d'Art de Huy, non édité		
1988	<i>De pierre et de sang</i> , spectacle total créé dans la Collégiale de Huy - Annales du Cercle Hutois des Sciences et Beaux-Arts, non édité		
1991	<i>Entre fleuve et torrent</i> , spectacle total créé à l'occasion des Fêtes Septennales par le Festival d'Art de Huy, éd. Identités		
1992			<i>Cinq ans et des cadeaux</i> , roman diffusé en feuillets sur le troisième programme de la RTBF, édité en Suisse, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1993 Roman
1994	<i>Couleurs de femmes</i> , pièce, Maison de la Poésie d'Amay		
1995			<i>Dieu entra par la fenêtre</i> , éd. L'Âge d'Homme, Lausanne Roman

Observations

Si Jacques Henrard confesse ne s'intéresser guère au petit monde des lettres belges et se réclame de l'influence d'écrivains tels que Dostoïevski, Mauriac, Duhamel, Claudel ou Montherlant, l'essentiel de sa carrière d'auteur, dans ses placements et déplacements éditoriaux, s'est effectué en Belgique — chose surprenante si l'on veut bien tenir compte de l'accueil favorable fait à Paris, dans un premier temps, à son premier roman, *L'homme brun*, publié chez Casterman, mais accepté par ailleurs, mais juste trop tard, chez Julliard. Trajectoire atypique donc, de prime abord, voyant un auteur orienté vers la littérature française et certains de ses modèles les plus prestigieux, tant dans le domaine du roman classique que dans celui du roman d'avant-garde (Henrard confesse l'influence de Robbe-Grillet ou de Butor sur ses premiers romans), se rabattre sur un champ éditorial périphérique : tour à tour, Casterman, Unimuse, La Renaissance du Livre, Dricot, L'Arbre à Paroles ponctuent une carrière qui semble tout entière placée sous le signe du paradoxe et d'une certaine itinérance. Paradoxe et itinérance qui voient le romancier hutois passer d'éditeurs importants et culturellement légitimes (tels que La Renaissance du Livre) à tel éditeur spécialisé dans le roman de terroir et le compte d'auteur. Qui le voient de même se revendiquer d'un ancrage local et adopter une position esthétique détachée de tout imaginaire national. Et qui, enfin, le voient osciller, dans le discours qu'il tient sur sa propre activité d'écriture, entre une représentation lettrée — donc marquée par une

certaine forme d'universalisme et un certain culte de l'inspiration créatrice — et une représentation que l'on pourrait dire «omnibus» dans la mesure où s'y associent, levant peut-être toute contradiction, les deux images de l'homme de lettres abrité dans sa province (sorte de notable de l'écriture) et du romancier artisan (d'où, tour à tour, dans l'entretien préparatoire qu'il a accordé à l'une de nos informatrices, le recours aux exemples croisés de Van Gogh et du bricoleur, de Cézanne et de l'ingénieur des Ponts et Chaussées).

On observera d'autre part qu'un certain principe de fidélité semble avoir guidé, cependant, les choix éditoriaux de Jacques Henrard : Casterman à deux reprises (dont il loue les capacités de diffusion), La Renaissance du Livre à quatre reprises (dont il regrette à l'inverse l'étroitesse de son champ de diffusion) et, plus récemment, à deux reprises, L'Âge d'Homme, maison lausannoise où s'amorce peut-être pour lui une seconde carrière. Et où se dessinent peut-être les chances d'une meilleure reconnaissance culturelle pour un auteur dont les talents divers et la hauteur de vues semblent avoir fait les frais, jusqu'ici, des structures et des horizons propres du marché éditorial belge. Remarquons cependant, sans en tirer quelque conclusion, l'absence dans le parcours de Jacques Henrard¹⁴⁹ d'étapes auprès des éditeurs romanesques les plus légitimes de notre Communauté, qu'il s'agisse du Cri, des Éperonniers ou de Talus d'approche : manque de visibilité de ces éditeurs? tentatives infructueuses de la part de l'auteur? ou ici encore principe de fidélité à des choix initialement posés?

Entretien avec Jacques Henrard¹⁵⁰

♦ *Comment, étant professeur, en êtes-vous venu au journalisme?*

C'est une fois que j'ai commencé à publier un peu que *Vers l'Avenir* a demandé ma collaboration. J'ai été écrivain avant d'être journaliste. Mais, vous savez, je crois que l'on a besoin d'écrire. Je me demande si je ne suis pas entré dans l'enseignement parce que j'avais déjà une idée derrière la tête. Je voulais des loisirs qui me permettent d'écrire, justement.

♦ *Dans quels domaines s'exerçait votre enseignement?*

Des cours de latin-grec et d'esthétique (histoire de l'art). Je m'intéresse aussi beaucoup à l'art puisque j'ai fait une pièce *Couleurs de femmes* qui touche précisément à ce domaine.

♦ *Quelles ont été, pour vous, les motivations à l'écriture d'un premier roman?*

On peut disserter des heures sur la motivation d'un écrivain, mais cela dépasse un peu mon cas personnel. Mon impression c'est qu'un écrivain écrit pour la même motivation qu'un ingénieur fait un pont: au fond, pour dire cela d'une façon très générale, pour échapper à la solitude, un ingénieur fait un pont pour lancer un pont entre lui et le monde. Van Gogh, par exemple, ressentait cela très fort... cet abîme entre lui et le monde. Chez lui, c'était pathologique, il y avait un sentiment de solitude et que le monde était loin. Alors, il peignait un arbre qui était une partie du monde et il prenait possession de cet arbre, et l'arbre qu'il peignait, c'était, à la fois, un fragment du monde et c'était lui, Van Gogh. Il s'investissait tellement que cet arbre était un lien entre le monde et lui... le point de jonction... Il étreignait une partie du monde jusqu'à tenir à lui. Eh bien, quand je me mets devant ma machine à écrire, il y a de ça...

♦ *Vous évoquez souvent ce sentiment de solitude...*

Voyez-vous, il y a toujours un dysfonction-

nement entre le monde et vous... Alors, écrivant un roman, la matière de ce roman, je la prends au monde évidemment, aux êtres que j'ai observés, aux situations, à cette matière humaine mais également aux choses : les arbres, les champs, le monde. Et il se passe une espèce d'union très forte entre ce monde et moi, une union presque parfaite parce qu'il n'y a plus, dès lors, de dysfonctionnement. Ce monde obéit miraculeusement à ce que je demande de lui. Entre les personnages et moi, il y a une osmose parfaite. La joie d'écrire, c'est la joie d'une union avec le monde.

J'ai beaucoup étudié Cézanne : j'imagine Cézanne devant ce fouillis qu'est un paysage et puis, avec son esprit géométrique, son esprit de constructeur, il met de l'ordre, il structure ce paysage. Ce paysage, pour finir, c'est à la fois le paysage et lui selon son propre esprit de clarté. L'œuvre d'art est un point de rencontre extraordinaire entre le monde et le créateur, une sorte de Paradis retrouvé. D'après le mythe des origines, dès la faute originelle, il y a rupture entre l'homme et le monde. Dans l'œuvre d'art, cette union parfaite est retrouvée...

♦ *La littérature, vous l'éprouvez comme une sorte de vocation?*

Évidemment : n'importe qui ne peut pas écrire comme n'importe qui ne peut pas bricoler. Voilà, une belle œuvre d'art, c'est l'objet que le bricoleur fait avec du bois. Quand j'avais huit ou neuf ans, j'ai eu une magnifique rame de papier glacé — mon grand-père était secrétaire communal de la Commune d'Ixelles —, dont j'avais hérité après sa mort. Sur cette rame, j'ai écrit mon premier roman qui avait cinq pages. C'était si beau ce blanc, j'ai eu envie d'imposer ma marque. J'avais déjà envie d'écrire à ce moment-là. Des gens comme Devos ou Bedos qui sont dans des milieux du spectacle le disent tous : «Quand j'étais gosse, dans la cour de récréation, je faisais le clown, le pitre, je tâchais d'avoir mon petit public.» Ils avaient déjà cette vocation de comédien...

◆ Vos parents étaient-ils ce qu'on appelle des «littéraires»?

Oui, mon père dans sa jeunesse avait écrit quelques poèmes. Une chose qui m'a beaucoup influencée, c'est que mon père nous lisait, à mon frère et à moi, des textes magnifiques, du Victor Hugo par exemple. Il lisait très bien et je crois qu'il nous a ouverts à la littérature. Mon premier souvenir de grande émotion : ma sœur, qui avait sept ans de plus que moi, m'a lu un conte, *La belle aux cheveux d'or*, si j'ai bonne mémoire. J'avais peut-être quatre ou cinq ans mais j'ai senti là, à travers ce très beau texte, ma première émotion littéraire, et à travers la voix de ma sœur. À ce moment j'ai eu, je crois, l'intuition de ce qu'est la littérature.

◆ Y a-t-il, au-delà de ces émotions d'enfance des auteurs qui auraient été vos modèles?

En gros, je dirais les romanciers russes et également les romancières anglaises, je ne sais pas pourquoi. Je ne suis pas cartésien, je n'aime pas la littérature française, le français est trop logique. À un moment donné, cependant, le roman des années '50. Robbe-Grillet ou Butor, m'a fort intéressé, surtout dans mes premiers romans. *L'homme brun* et *L'écluse de novembre* sont fort influencés par le nouveau roman. En théâtre, ma pièce fétiche, ma pièce référence, c'était *La Cerisaie* de Tchekhov. S'il y avait vraiment un auteur, en théâtre, qui me fascine, c'est Tchekhov. En roman, il y a peut-être *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras. Et au cinéma, ça a été pendant longtemps *Lola* de Jacques Demy, un film dont on ne parle plus, qui est à la limite du réel, pas surréaliste mais irréaliste. Au fond je n'aime pas le réalisme.

◆ Pas d'auteurs belges?

Je ne vais pas dire que la littérature belge m'a influencé, non. Mais j'aime bien des gens comme Jean Muno par exemple, qui était un ami, à cause justement de ce caractère « irréal » un peu fantastique, de son imaginaire...

◆ Quelles voies avez-vous suivies pour publier votre premier livre?

J'ai écrit quelques petites choses qui n'ont pas été publiées. Il y avait dans la région un critique très influent, Franz Weyergans, le père de François Weyergans. Franz était un ami et il m'avait un peu guidé pour mes premiers romans. Quand j'ai eu fini *L'homme brun*, il m'a dit : «Vous devez envoyer ça à Paris, à Casterman qui est une maison belge mais qui vient de fonder une collection de romans littéraires.» Alors je l'ai envoyé à Paris et ils l'ont immédiatement accepté, il n'y a eu aucune difficulté pour le premier. Ils ont publié le second qui a eu le prix Rossel. *L'écluse de novembre*. Et puis, ils ont brusquement interrompu leur collection littéraire, ils ont dit : «Nous ne ferons plus que du roman féminin, il vous faudra chercher une autre maison d'édition.» À ce moment-là je suis passé à la Renaissance du Livre qui est une maison bruxelloise, beaucoup moins importante. Après je me suis tourné vers une maison d'édition très importante, L'Âge d'Homme, maison suisse mais qui a une grosse succursale à Paris. La Renaissance du Livre n'avait pas une diffusion assez large, mais L'Âge d'Homme me paraît, de ce côté, irréprochable.

◆ Casterman, au départ, c'était un choix par défaut?

Vous savez, on essaye toujours des maisons comme Julliard ou Gallimard, mais non : Casterman c'était bien et j'ai constaté que dans plusieurs villes françaises, quand je vais à la Bibliothèque, mes premiers bouquins y sont : donc, la diffusion a bien été faite par Casterman.

La Petite Gare des rendez-vous est le seul livre que j'aie publié à compte d'auteur avec une subvention du Fonds des Lettres. Quand vous désirez faire une publication, vous vous adressez au Fonds des Lettres et s'ils approuvent le manuscrit, ils vous donnent de quoi l'éditer. C'est le seul ouvrage que j'aie édité à compte d'auteur parce que le théâtre s'édite difficilement : ça ne se vend pas. Mais j'ai complètement réécrit ce livre pour la pièce qui a été jouée cette année, au mois d'avril. ■

6

René Henoumont

Éléments de socio-biographie

Né à Liège en 1922, d'un père garde au charbonnage ardennais de Filot, René Henoumont passe son enfance à l'ombre des terrils de Coronmeuse et dans les campagnes des Ardennes liégeoises. Humanités gréco-latines à l'Athénée Royal de la rue des Clarisses à Liège. Candidatures en histoire de l'art et archéologie à l'Université de Liège et, simultanément, cours du soir à l'Académie des Beaux-Arts.

Après différents petits métiers — garde rural, surveillant au port de Coronmeuse, marchand de fromage, librairie, etc. —, sa carrière sera celle, d'abord, d'un journaliste engagé dès 1944 par Maurice Denis au *Monde du travail*, quotidien socialiste issu de la résistance, puis à *La Meuse*, de 1950 à 1953, où il remplit les fonctions de secrétaire de rédaction. En 1954, convoqué par les éditions Dupuis pour participer à la refonte et à la relance du magazine *Moustique*, il en devient un an plus tard rédacteur en chef. Engagé au *Pourquoi pas?* en 1965, jusqu'à la disparition de l'hebdomadaire, il y tiendra une chronique très lue, sous le masque transparent de l'homme à la pipe, dont émanera son premier ouvrage publié, *Histoires de pipes*. Actuellement, tient une chronique au *Soir illustré*. René Henoumont s'est également taillé une réputation d'homme de télévision. Avec Philippe Dasnoy, Georges Konen et Jeanine Lambotte, reporter-télé, il fut partie prenante de la modernisation de l'INR à partir de l'Exposition universelle de 1958. Et avec

Georges Désir et Georges Konen, il sera l'un des artisans de l'émission *Neuf millions. Des amours de papier*, en 1990, ouvrant au lectorat nombreux de Henoumont les coulisses du monde journalistique dans lequel s'est forgé son talent.

Parcours ascensionnel pour un chroniqueur saisi par l'écriture romanesque, et dont l'autobiographie enfantine, *Un Oiseau pour le chat*, recueillera en 1987 un énorme succès auprès d'un large public (tirage : 50 000 exemplaires). Il faut intégrer dans l'explication du phénomène — et de toute la carrière à suivre — le capital de sympathie recueilli par le journaliste dans ses activités au *Pourquoi pas?* et l'inspiration locale d'une œuvre susceptible de capter l'intérêt de lecteurs ordinairement tenus en dehors des zones thématiques explorées par nos romanciers régionaux (Henoumont, le premier, chante Hamoir et sa rivière).

À la différence d'un Jean-Pierre Otte, par exemple, mais dont il partage, un cran au-dessus, le médiocre capital scolaire et l'auto-didaxie, Henoumont emprunte ses thèmes sans les tirer vers le mythe aux «usages et croyances populaires» et pratique une prose à l'emporte-pièce, d'une grande lisibilité, empruntant ses techniques au petit journalisme, au roman policier et au cinéma : déplacements de points de vue, sens du détail et du montage, effets de plan et de séquence.

S'il n'a pas à proprement parler une «écriture» (au sens de Barthes) et une griffe d'auteur à part entière, Henoumont a sans aucun doute un «style», une «patte» et du «métier».

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1976	"Histoires de pipes", <i>Pourquoi pas?</i> Chroniques		
1978	<i>Mes bien aimés bandits d'Ardennes</i> , éd. Duculot, coll. Usages et croyances populaires (épuisé) Chronique		
1979	<i>Bandits d'Ardennes</i> , éd. Duculot, coll. Les cahiers d'Ardennes		
	<i>Un Oiseau pour le chat</i> , éd. Duculot, coll. Bibliothèque Duculot Chronique		
	<i>La Maison dans le frêne</i> , éd. Duculot Roman		
1982		<i>Le vieil indien</i> , éd. Laffont Roman	
1983	<i>Les Étonnements d'Henri-Léon</i> , éd. Paul Legrain Chroniques		
	<i>Charlier dit «La Jambe de bois»</i> , éd. Paul Legrain Chroniques		
1984		<i>La Boîte à tartines</i> , éd. Laffont Roman	
1985		<i>Café liégeois</i> , A.C.E. Editeurs Chroniques	
1986	<i>La Mort d'Irma</i> , éd. Paul Legrain (Les enquêtes du commissaire Fluet)	<i>L'Été d'Eva Brialmont</i> , éd. Laffont Roman	
1987	<i>Un Oiseau pour le chat</i> , éd. Duculot, coll. Bibliothèque Duculot		

Date	C.F.B.	France	Autres
1987	<i>Café liégeois</i> , éd. Duculot, Coll. bibliothèque Duculot		
	<i>Le Libraire de la Place Saint Paul</i> , éd. Legrain (Les enquêtes du commissaire Fluet)		
1988	<i>Les vieux fusils</i> , éd. Legrain (Les enquêtes du commissaire Fluet)		
	<i>Légendes et contes d'Ourthe et Ambliève</i> , éd. Paul Legrain Folklore		
1989		<i>Plages privées</i> , éd. Laffont Roman	
1990	<i>Des Amours de papier</i> , éd. Duculot Chroniques, mémoires		
1991	<i>Le Neveu d'Emma</i> , éd. Paul Legrain (Les enquêtes du commissaire Fluet)		
1992			<i>Au bonheur des Belges</i> , Monaco, éd. du Rocher Essais
1994			<i>Loin d'Ardenne</i> , Monaco, éd. du Rocher, Coll. Renaudot et Cie Roman
1995	<i>Le Loup d'Ardenne</i> , Bruxelles, éd. Racine Roman		

Observations

Venu à la littérature par la chronique journalistique, — son autobiographie sera composée, par bribes et morceaux, à la demande des lecteurs, sur la base des soixante épisodes d'un feuilleton discontinu paru dans le *Pourquoi pas?* —, Henoumont connaît la trajectoire-type de l'écrivain régionaliste édité d'abord en Communauté française de Belgique chez un éditeur ayant pignon sur rue dans ce secteur particulier de la production paralittéraire : Duculot dont *Un Oiseau pour le chat* aura été sans doute — avec l'inévitable *Bon Usage* de Grevisse — l'un des plus grands succès de librairie (suivra, avec moins de succès chez le même éditeur, *La maison dans le frêne*).

Sa trajectoire cependant se dédouble à partir de 1982, avec la publication en France, principalement chez Robert Laffont, de romans moins ancrés dans la régionalité wallonne, à la suite d'une rencontre avec le directeur littéraire de cette maison spécialisée dans la littérature à destination du grand public — Jacques Peuchemaure, qui accepte d'accueillir *Le vieil indien* et confère du fait même à un auteur «de chez nous» une consécration parisienne pour le moins inattendue. L'opération exigeait, on s'en doute, un gommage des formes dialectales de l'expression (très présentes dans *Un Oiseau pour le chat*) et une atténuation de l'ancrage wallon comme de l'autobiographie au profit d'une sorte de romanesque populaire et populiste, dont les thèmes — par exemple l'Occupation, dans *La boîte à tartines* — sont susceptibles de capter l'intérêt d'un lectorat omnibus.

Plus étonnante sans doute est la parution

chez A.C.E. éditions de *Café liégeois*, grand succès de librairie avec 20 000 exemplaires à Paris. Henoumont fut à cette occasion le premier écrivain belge à paraître à l'enseigne de la collection «Terre d'enfance», dont le directeur avait apprécié ses textes autobiographiques. Le titre, à connotation régionale, n'a pas fait obstacle, chaque Français «étant gourmet, connaît le café liégeois», confie l'auteur.

Très naturellement, les textes qui demeurent à coloration régionaliste forte et inspirés, pour certains d'entre eux, par la figure de Maigret, paraissent en Belgique à l'enseigne de Paul Legrain (ainsi pour les «enquêtes du commissaire Fluet» ou les *Légendes et contes d'Ourthe et Amblève*). Quant à la publication en 1992 et 1994 d'*Au bonheur des Belges* et de *Loin d'Ardenne* aux éditions monégasques du Rocher, elle s'explique pour l'essentiel par le rachat des éditions Duculot par De Boeck. On doit cependant, à cet égard, relever que la double trajectoire de Henoumont répond à une logique d'écriture jouant pour l'essentiel sur deux tableaux : inscription profonde dans un terroir (dont la langue et les légendes servent de fonds stylistique et thématique) et, d'autre part, dilution dans un régionalisme flou qui autorise un écart entre l'expérience personnelle de l'écrivain et celle d'un lectorat élargi au-delà des frontières de la Wallonie. De quoi faire de lui l'un des auteurs les plus aimés du grand public belge dont il illustre l'identité en dehors de tout engagement envers une «belgitude» qui relève d'autres niveaux littéraires et dont il alimente, surtout, la nostalgie «maturiste» à l'heure du béton et de la révolution technologique.

7

Georges Thinès

Éléments de socio-biographie

Né à Liège le 10 février 1923, Georges Thinès passe son enfance en Campine, où son père est ingénieur des mines. Humanités entreprises au collège Saint-Hadelin de Visé, achevées au collège Saint-Jean Berchmans de Bruxelles. Docteur en psychologie dès 1955. Thinès décroche deux ans plus tard le titre de bachelier en philosophie. Double formation scientifique et littéraire qui feront de lui un intellectuel «complet», ambidextre en somme, puisqu'il mènera de front sa carrière d'ethnologue et celle d'écrivain. Successivement chargé de recherches au Fonds National de la Recherche Scientifique, professeur visiteur à Lovanium, il est nommé en 1963 professeur ordinaire à l'Université de Louvain, où il enseignera au croisement de la psychologie expérimentale, de l'anthropologie philosophique et de l'épistémologie des sciences humaines. En 1966, il fonde et assume la direction du Centre de Psychologie expérimentale et comparée de l'Université de Louvain et contribue en 1967 à la fondation de la Faculté de Psychologie et des Sciences de l'éducation dont il occupera le décanat jusqu'en 1972.

Membre d'une part de l'Académie Royale des Sciences — par ailleurs prix Franqui 1971 et professeur visiteur au Collège de France — et, d'autre part, de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française — où il occupe le fauteuil laissé vacant par Marcel Thiry, l'un de ses maîtres d'écriture —, Georges Thinès appartient à une espèce rarissime en Belgique : celle de l'*homo academicus* doublé d'un *ego scriptor*¹⁵¹. *Homo duplex*, autrement dit, ayant capitalisé à son profit la légitimité de l'homme de sciences et celle de l'homme de lettres. Ajoutons au registre nombreux de cet homme-orchestre sa participation au lancement de l'orchestre symphonique de l'Université de Louvain, où il occupe le premier pupitre des premiers violons...

«Orphée dans le désert des signes» : c'est

en ces termes que Jacques Crickillon¹⁵² dressait le portrait en raccourci de l'auteur du *Désert d'alun*, poète avant tout, même en prose, attaché au frémissement subjectif du réel, socle de toute expérience, comme aux mythes les plus structurants de l'imaginaire occidental (ainsi de Faust). Dualité, aussi, d'une écriture qui semble, d'un même mouvement, prendre source dans une étroite surveillance du langage — chose commune en Belgique, terre d'académies diverses et de grammairiens académicisés — et s'exercer à rompre, ou du moins à assouplir, les formes convenues. Même ambivalence s'agissant de l'inscription nationale ou régionale d'un imaginaire qui à la fois puise à sa propre biographie (*Les Effigies*, *L'Œil de fer*) et aux décors de l'enfance (ainsi de la Campine minière, transposée dans *Le Désert d'alun*) et s'immerge dans une Belgique épurée à l'extrême, qui pourrait aussi bien, aux deux pôles, être la France (comme mythe géographique et culturel) ou l'espace métaphysique d'un nulle part.

Faire du texte, dans son tissu et sa tessiture comme dans son réalisme nimbé de fantasmagorie, un outil d'investigation du monde ; associer «science, philosophie, fiction et poésie dans une saga symphonique où alternent les longs romans, les courts récits, les poèmes lapidaires ou un vaste souffle¹⁵³», tels semblent bien être les deux principes de mobilité animant la démarche, tout ensemble thématique et formelle, d'un auteur inclassable et difficile, couronné, dans les différents genres qu'il pratique et entrecroise, par de nombreux prix littéraires : Prix Emmanuel Voassaert dès 1968 pour *L'Aporie*, Prix Rossel 1973 pour *Le Tramway des officiers*, Prix Malpertuis décerné par l'Académie en 1977 pour son roman autobiographique *L'Œil de fer*, Prix international Robert Goffin pour *Gémonies*, Prix Émile Bernheim en 1991 pour *Les Cités interdites* et Prix Emma Martin pour *Janus* — titre emblématique et spéculaire d'un texte encore à paraître.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1959	Poésies, Bruxelles, éd. des Artistes Poèmes		
1968	L'Aporie, suivi de Stèle pour Valéry, Bruxelles, éd. André De Rache Poème et dialogue		
1970		Les Effigies, Paris, éd. Gallimard Roman	
1974		Le Tramway des officiers, Paris, éd. Gallimard Roman	
1975	Orphée invisible, Bruxelles, éd. André De Rache Théâtre		
1976		L'Œil de fer, Paris, éd. A. Balland Roman	
1977	Le Voyageur lacunaire, Bruxelles, éd. Revue Générale Récits		
1979		Les Objets vous trouveront, Paris, éd. A. Balland Roman	
1981	L'Homme troué, Bruxelles, éd. Le Cri Nouvelles		
1982		Les Vacances de Rocroi, Paris, éd. A. Balland Roman	
1983	Théorèmes pour un Faust, Bruxelles, éd. Le Cormier Poésie		

Date	C.F.B.	France	Autres
1984	La Statue du lecteur, Thuin, éd. Le Spantole Poésie		
1986	Blake et Faust, Bruxelles, Centre d'études poétiques		
1986	Le Désert d'Alun, Bruxelles, éd. J. Antoine Roman		
1987			Le Quatuor silencieux, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, Nouvelles
1989			Le Mythe de Faust et la dialectique du temps, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, Essai
1990		Les Cités interdites, Paris, éd. La Différence Roman	
1991	La Succursale; L'Horloge parlante, Carnières, éd. Lansman Théâtre		
1993	L'Amour aveugle, Bruxelles, éd. Pré aux Sources Nouvelles		
1993	L'Imperfection, Amay, éd. L'Arbre à Paroles Poésie		
1994	Gémonies, Amay, éd. L'Arbre à Paroles Poésie		
1994			La Face cachée, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, Roman
1995	Le Tramway des officiers, Bruxelles, éd. Labor (rééd.) Roman		

Observations

Nous aurons plus d'une fois l'occasion de l'observer dans les trajectoires qui suivent : la morphologie des champs éditoriaux belge et français semble inscrite, en règle générale, sous l'empire d'une répartition nette des zones et des filières génériques spécifiques : ainsi vérifie-t-on, s'agissant de Thinès — phénomène à peine décalé, ici, par des interventions lausannoises, mais dans le genre moins porteur de la nouvelle¹⁵⁴, et par des textes de prose publiés à la *Revue générale*, au *Cri*, au *Pré aux Sources* ou chez Jacques Antoine, relevant là aussi de la nouvelle ou du genre flou du «récit», — que le roman reste affaire française et plus précisément parisienne là où la poésie appelle, chez la plupart de nos auteurs, à des placements éditoriaux en Communauté française de Belgique.

Six romans publiés à Paris, dont deux chez Gallimard (aux termes d'un contrat conclu pour cinq livres : le troisième, *L'Œil de fer*, sera refusé) puis quatre chez Balland (à partir de *L'Œil de fer*) : il n'y a pas là seulement un fait de fidélité à telle(s) maison(s) ni simplement effet de hasard. La forte représentation, dans le parcours éditorial de Georges Thinès, des recueils de poésie ou des textes théâtraux publiés en Belgique suffirait à s'en convaincre : parus d'abord aux Éditions des Artistes que dirigeait Georges Hoyoux), chez De Rache puis au Cormier, éditeurs aujourd'hui disparus de la scène éditoriale ou en léthargie, — et, au passage, aux éditions très locales et artisanales du Spantole (à 5 exemplaires nominatifs et 45 exemplaires numérotés¹⁵⁵, pour *La Statue du lecteur*). — les recueils poétiques paraissent ensuite à l'Arbre à Paroles — preuve, s'il en était besoin, que les placements poétiques de Thinès en Belgique ne relèvent

aucunement de quelque allégeance affective à une maison ou à un genre de maisons (au cas contraire, la France, après éclipse des maisons d'abord adoptées, eût fait office d'espace éditorial de rechange). Le passage de De Rache à Lansman pour le théâtre témoigne dans le même sens, celui d'une adhérence au champ belge de certains genres dominés éditorialement. Il y a là, incontestablement, un fait de superposition forte et d'homologie de position entre champ générique et champ éditorial, courbant tout l'espace des possibles dans lequel interviennent la plupart des auteurs sous la pression d'un déséquilibre entre Paris et la Communauté française de Belgique.

Une dernière remarque s'impose, exprimée ici pour s'en dispenser s'agissant d'autres trajectoires similaires.

Tard venu à la littérature, Georges Thinès a pu se prévaloir, à différents moments de sa carrière de poète, de nombreux appuis et faits de cooptation éditoriale : Hoyoux aux Éditions des Artistes, De Rache aux éditions du même nom, Fernand Verhesen aux Éditions Le Cormier, Francis Tessa à l'Arbre à Paroles — encore que, dans ce dernier cas, la position dominante détenue par la maison d'Amay sur le créneau poétique en Communauté française suffirait à expliquer le placement opéré par Georges Thinès après disparition de De Rache et déclin du Cormier.

On ne s'en étonnera et l'on ne tiendra pareil phénomène pour anecdotique que si l'on néglige de prendre en compte que le monde de l'édition, s'il répond à des logiques supérieures aux individus qui les mobilisent, reste très tributaire de réseaux de contacts interpersonnels, où la convenance réciproque, les liens d'amitié ou les rencontres privilégiées l'emportent sur les stratégies clairement concertées.

Entretien avec Georges Thinès¹⁵⁶

◆ Dans quelles conditions s'est engagé votre parcours éditorial?

Pendant la guerre, j'ai écrit beaucoup de poèmes sans en publier aucun. J'avais cependant rencontré pour la première fois un éditeur qui s'appelaient Georges Hoyoux, lequel était le directeur d'une maison d'édition qui a été fort importante en Belgique, pour la poésie en particulier et aussi pour la prose, Les Éditions des Artistes. J'ai rencontré Hoyoux mais notre premier contact n'a pas été très fructueux et mes poèmes n'ont pas été publiés à ce moment. Nous sommes là en 1941 environ. Une dizaine d'années plus tard, j'ai repris ces poèmes et je les ai nettoyés, retravaillés. J'en ai extrait certains et j'en ai ajouté d'autres. J'avais déjà le souci du travail dépouillé, du mot juste. Je cherchais à forger un style à la fois rigoureux et sensible. En 1959, mon recueil était terminé et j'ai été retrouver Hoyoux qui avait ses éditions à Bruxelles. Il a accepté de publier mon recueil mais à compte d'auteur. J'ai ensuite continué à écrire mais en donnant toujours la priorité à mon travail scientifique. En 1968, j'ai représenté un manuscrit, *L'Aporie*, à Hoyoux. Cela ne s'est pas très bien passé. Un cousin de ma femme, professeur d'italien à l'université, m'a alors conseillé de présenter mon manuscrit chez De Rache. De Rache était pour la poésie un éditeur très en vue en Belgique. J'ai reçu une certaine somme de l'Académie et De Rache a édité mon livre. De Rache est devenu un ami et il a été déterminant pour ma carrière. Il m'a notamment permis de rencontrer Marcel Thiry, Charles Bertin et les autres écrivains belges qui publiaient chez lui.

◆ S'agissant du genre romanesque, quelles voies avez-vous empruntées?

En 1967, marqué par la mort de mon père, j'ai écrit *Les Effigies*. Je fais lire ce texte à mon libraire à Louvain, il l'apprécie et m'encourage à l'envoyer à un grand éditeur. Il me conseille Gallimard. Nous

sommes en 1969 et je l'envoie effectivement à Gallimard. Mon livre est accepté et publié en 1970. J'ai signé un contrat chez Gallimard pour cinq livres. J'ai envoyé le suivant, *Le Tramway des officiers*, qui a été publié et qui a reçu le prix Rossel en 1973. Mon troisième roman, *L'Œil de fer*, Gallimard le refuse. Un ami m'a alors conseillé de me tourner vers Balland, un éditeur en train de monter. Balland a accepté le livre et m'en a finalement publié trois.

◆ Pouvez-vous rompre le contrat avec Gallimard?

En réalité, c'est Gallimard lui-même qui ne respectait pas le contrat. Par la suite, j'ai appris qu'ils regrettaient de ne pas avoir édité *L'Œil de fer*. J'ai quand même pesté mais désormais j'étais engagé chez Balland.

◆ Avez-vous alors signé un contrat chez Balland?

Chez Gallimard, il y avait un contrat très convenable qui donnait des droits d'auteurs. *Le Tramway des officiers* a donné des droits d'auteur relativement importants. Chez Balland, il n'y a pas de contrat.

◆ Pourquoi n'avez-vous pas publié *Le Désert d'Alun* chez Balland?

J'ai publié *Le Désert d'Alun* chez Jacques Antoine. Mon livre est un des derniers qu'il ait édité. Ce n'est pas vraiment un roman, c'est plutôt un récit. À cette époque, mes relations avec Balland étaient devenues plus lâches car les affaires allaient mal. Jacques Antoine était un très bon éditeur. Malheureusement, comme beaucoup d'éditeurs en Belgique, il manquait des fonds nécessaires pour faire vraiment les choses en grand. De plus, il vivait surtout sur des subsides à l'édition et avait une diffusion à peu près nulle. Les éditeurs en Belgique ne peuvent se prévaloir que d'un très faible pouvoir de diffusion. Ils ont devant eux le colosse parisien avec les grandes maisons de Paris et les Belges achètent plus volontiers les livres qui paraissent en France qu'en Belgique. Maintenant, cela va un peu mieux car la

Communauté Française a déployé quelques efforts en ce sens. En 1993, *L'Amour aveugle* a été édité chez Gilson, Le Pré aux sources. Gilson, c'est le fils d'un ami de ma famille. C'est un jeune éditeur qui fait un gros effort. Pour la poésie, j'ai été en contact avec Francis Tessa qui dirige L'Arbre à Paroles. C'est la maison de poésie francophone la plus importante. Ils m'ont pris un premier bouquin qui s'appelle *L'Imperfection*. Ensuite, ils ont publié *Gémonies* qui a obtenu le prix Goffin.

◆ *Et l'Âge d'Homme? Comment avez-vous publié là-bas?*

La maison est dirigée par Vladimir Dimitrijevic qui est serbe et qui est installé à Lausanne et à Paris. C'est un éditeur remarquable, très actif. Je crois que je l'ai rencontré à la foire du livre. On est devenu amis et il m'a édité. J'ai maintenant encore deux livres sous presse. Un à L'Âge d'Homme, un long poème et l'autre à L'Arbre à Paroles. Ils sortiront pour la foire du livre.

◆ *Qu'est-ce qui, selon vous, singularise la position éditoriale de l'écrivain belge francophone?*

D'une façon générale, l'écrivain belge peut paraître en Belgique. Cela peut très bien marcher dès lors que les choses ont tout de même évolué. Mais les éditeurs en Belgique ont un grave défaut, ils diffusent mal. Ils ont peur de diffuser et ils souffrent de la concurrence de la France. D'autre part, beaucoup d'auteurs, comme moi-même, aiment paraître en France, à cause du nom et de la diffusion. J'ai été content que Gallimard, Balland et L'Âge d'Homme m'acceptent. Bien sûr, je ne demanderais pas mieux de travailler avec les Belges, mais les Belges, cela vaut principalement pour la poésie...

◆ *Auteur débutant, quelle était votre perception du monde éditorial?*

Ma vision était peu clairvoyante. Je connaissais peu de maisons. Je lisais principalement les livres sortis chez Gallimard et

au Mercure de France. Grasset, parfois aussi. Je lisais très peu de livres sortant des maisons belges car on ne les trouvait pas.

◆ *Pensez-vous que votre carrière de scientifique a facilité la publication de vos œuvres littéraires?*

Je me le demande. Ce qui est sûr, c'est que, pour mon entrée à l'Académie, j'ai été signalé à des poètes et à des académiciens par des scientifiques. Un de mes collègues de l'université m'a introduit auprès d'un de ses amis académicien.

◆ *Et la notoriété que vous avez acquise aujourd'hui, pensez-vous qu'elle vous facilite l'accès aux maisons d'édition de votre choix?*

En un sens, oui. Aujourd'hui, beaucoup de revues me demandent des articles. En outre, je crois que je suis suffisamment connu pour être accepté dans la plupart des maisons d'édition belges.

◆ *Vous choisissez la France ou la Belgique en fonction du genre de manuscrit?*

Oui, c'est cela.

◆ *En France, vous avez principalement publié à Paris. Faites-vous une différence entre Paris et la province?*

Je n'ai pas de contact avec la province. Je n'ai encore jamais essayé Actes Sud qui est une bonne maison.

◆ *Pensez-vous que publier en province plutôt qu'à Paris peut jouer sur la notoriété d'un auteur?*

Moins qu'avant. Il y a maintenant une plus grande présence de la province française dans l'édition, sans bien sûr pouvoir rivaliser avec Paris.

◆ *Votre nationalité belge a-t-elle quelque importance dans votre carrière ou dans votre imaginaire d'écrivain?*

Oui et non. Je connais plusieurs langues et je me sens profondément européen. Mais d'autre part, il est clair que je suis attaché à

la Belgique. Je souhaite qu'elle progresse sur le plan culturel et elle le fait d'un certain point de vue. Sur d'autres, par contre, elle ne progresse guère et le pays est en train de se démolir. Je pense que, dans moins de trente ans, nous serons français. Notre seul sort possible, c'est d'être inclus dans la France et je le souhaite profondément. Même si j'aime beaucoup mon pays, je souhaite que cette évolution se produise car c'est la seule solution pour avoir la paix sur le plan communautaire et social. Mon appartenance belge a de l'importance

mais ce n'est pas vraiment impératif pour moi.

◆ *Quelle est la part de belgitude affirmée dans votre œuvre?*

Je ne supporte pas ce mot de belgitude. La part belge de mon œuvre, ce sont tous les souvenirs, les lieux et les gens que je connais depuis que je vis en Belgique. C'est le concret, ça n'a pas d'étiquette belge à proprement parler. Sauf dans *La Face cachée* où l'on parle de la Belgique d'une manière dissimulée. ■

8 Gaston Compère

Éléments de socio-biographie

Gaston Compère est né en 1924 à Conjoux, en Condroz — «près de la frontière française», comme il ajoute volontiers¹⁵⁷ — et dans une famille aisée. Lecture et solfège pratiqués dès ses quatre ans (la musique ne cessera pas de croiser son activité de poète et d'écrivain). Humanités classiques puis études de Philologie romane aux Universités de Namur et de Liège. Études musicales entreprises au Conservatoire de Liège, mais interrompues par la guerre. Compère devient professeur de français dans différents établissements d'enseignement secondaire (l'un de ses élèves : Philippe Blasband), successivement aux athénées de Rochefort, Chênée, Ixelles, Liège puis Ixelles de nouveau, jusqu'en 1986.

Tard venu, en somme, à la littérature — en 1952 un recueil de poèmes primé par l'Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie (APIAW), suivi en 1955 par la publication de sa thèse sur le théâtre de Maeterlinck —, Compère va ensuite se lancer dans une boulimie d'écriture qui ne connaît guère d'égale en Communauté française de Belgique : romans, nouvelles, récits, poèmes, essais, textes autobiographiques, avec une diversité de styles, de tons, de formes et de codes narratifs (le plus souvent détournés) qui témoignent d'une exceptionnelle virtuosité.

Côté thymie, Compère se rêverait volontiers humaniste du XVI^e siècle, mais un humaniste qui serait comme revenu de toute illusion : l'écrivain accablé de prix littéraires est de nature mélancolique, et rejoindrait sans peine Michel Ange dans le club fermé

des artistes torturés et enfermés dans leur(s) humeur(s) ou Jean-Sébastien Bach — son modèle géométrique — arraché aux pesanteurs du monde par la grâce vertigineuse du contrepoint. Il «revendique [son] élitisme» et a, dit-il, «l'horreur de tout ce qui est populaire», comme «la chanson commerciale, l'accordéon, la kermesse, la bande dessinée, la presse à sensation, les pèlerinages, les manifestations sportives», bref tout ce qui divertit un peuple oublieux des vraies valeurs ou ne communiant pas avec celles dont un écrivain de haute lignée se veut l'un des abrupts médiateurs.

Il y a, chez Compère, une sorte de baroque désespéré — à cent lieues du baroque viscéral et jubilatoire d'un Verheggen — qui s'exprime aussi bien dans la complexité narrative des romans, volontiers sinueux et empruntant des voies formelles en apparence biscornues, que dans un lexique et une faconde syntaxique où l'oralité triviale se marie avec une scripturalité dont la maîtrise aime à s'exhiber.

Homme couvert de prix, Compère exerce sur les lettres belges, depuis plus de trente ans, un magistère qui serait ténébreux s'il n'était le signe d'une robuste santé d'écrivain et d'une boulimie éditoriale dont le plus surprenant peut-être est qu'elle parvient à s'exprimer dans des textes qui, presque à chaque fois, réalisent une performance d'écriture dans les genres et les niveaux de genre les plus divers : Prix de l'APIAW (1955) pour *Le Sagittaire*, prix Jean Ray (1975) pour *La Femme de Putiphar*, Prix de la Communauté française de Belgique (1976) pour ses *Écrits de la caverne*. Prix Rossel 1978 pour *Portrait d'un roi dépossédé*.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1952	<i>Le Sagittaire</i> , Namur, Maison d'éditions mosanes (éd. Servais) Poésie		
1955	<i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck</i> , Bruxelles, éd. du Palais des Académies Essai		
1960	<i>Europe mon amour</i> , Ixelles, éd. C.E.L.F. Poésie		
1964	<i>Le Signe infortuné</i> , Ixelles, éd. C.E.L.F. Poésie		
1969	<i>Géométrie de l'absence</i> , Bruxelles, éd. André De Rache Poésie		
1974			<i>Sept machines à rêver</i> , Paris, éd. Belfond Nouvelles
1975	<i>La Femme de Putiphar</i> , Verviers, éd. Marabout Nouvelles		<i>Le Fort de Gleisse</i> , Paris, éd. Belfond Roman
1976	<i>Écrits de la caverne</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine-Les Éperonniers Poésie		
1976	<i>Dix nouvelles</i> , avec Sidonie Basil et Hélène Beer, Court-Saint-Étienne, éd. Le groupe du roman Nouvelles		
1977	<i>Le Rempart de Babylone</i> , Bruxelles, éd. Nocturnes Théâtre		
			<i>Le dernier duc d'Occident</i> , Bruxelles, éd. Cahiers du service dramatique de la R.T.B. Théâtre

Date	C.F.B.	France	Autres
1979	<i>Le grand bestiaire</i> , Bruxelles, éd. La Renaissance du livre Poésie		
	<i>Bruxelles, un millénaire de patience d'ange</i> , Bruxelles, éd. Paul de Gallery Poésie		
	<i>Derrière l'œil</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine-Les Éperonniers Nouvelles	<i>L'Office des ténèbres</i> , Paris, éd. Belfond Roman	
1980	<i>Jean-Sébastien Bach</i> , Gembloux, éd. Duculot Essai		
	<i>Oiseaux-fantômes</i> (texte de G. Compère d'après photos d'André Janssens), Bruxelles, éd. Musin Poésie		
1981	<i>Les Griffes de l'ange</i> , Bruxelles, éd. Le Cri Roman		
1983	<i>Profération de parole perdue</i> , Bruxelles, éd. Le Cormier Poésie	<i>La Constellation du serpent</i> , Paris, éd. Belfond Roman	
1985	<i>Songes de l'oeil bleu</i> , Bruxelles, éd. Dur-an-ki Poésie		
1985	<i>Sol majeur, montagne d'or</i> , Bruxelles, éd. Le Cormier Poésie		
	<i>Érotiques</i> , avec S. Basil et J. Crickillion, Court-Saint-Étienne, éd. Le groupe du roman Nouvelles	<i>Je soussigné Charles le Téméraire, duc de Bourgogne</i> , Paris, éd. Belfond (réédité en 1989 par les éd. Labor, coll. Espace Nord) Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1985			<i>Les Eaux de l'Achéron</i> , Lausanne (Suisse), éd. L'Âge d'Homme, Roman
1987	<i>La Belgique vue par les peintres naïfs</i> , Bruxelles, éd. Laconti Essai		<i>L'Apocalypse de Saint Jean</i> , Longueuil (Québec), éd. du Préambule Théâtre
1988	<i>Le Foulle-merde</i> , Bruxelles, éd. Le Cri, en coll. avec P. Vrebos Nouvelles	<i>Anne de Chantaine ou la naissance d'une ombre</i> , Marolles-en-Brie, éd. J-P Kupczyk Roman	
1989	<i>Licornes</i> , Gembloux, éd. Duculot Poésie		
	<i>Le grand bestiaire, pour voix de femmes a cappella</i> avec Paul Uy, Bruxelles, éd. Cebedem Poésie et musique (+ une partition)		
1990	<i>Les Jardins de ma mère : souvenirs du vieux Condroz</i> , Bruxelles, éd. Hatier Autobiographie	<i>Sept machines à rêver</i> , Paris, éd. Belfond (rééd.)	<i>Sept demeures de l'adieu</i> , Longueuil (Québec), éd. du Préambule Poésie
	<i>La Raison fertile : quatre chants de la baleine</i> , Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve Poésie	<i>Maurice Maeterlinck</i> , Besançon, éd. La Manufacture Essai	
1991	<i>Bloemardinne ou du séraphique amour</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine-Les Éperonniers Roman		
1992	<i>Foi</i> , Bruxelles, éd. Le Cri Poésie et musique (avec CD)	<i>Polders, les noces de la terre, de l'eau et du ciel : essai de géographie sentimentale</i> , Besançon, éd. La Manufacture	

Date	C.F.B.	France	Autres
1992	Richard, Bruxelles. éd. Jacques Antoine-Les Éperonniers Théâtre		
1993	Lieux de l'extase, Bruxelles, éd. Le Cri Poésie		
	Relation de ma promenade du 26 septembre, Bruxelles, Librairie La Licorne (à l'occasion de son ouverture) Nouvelle		
1994	L'Hiver et Gaston Compère, Bruxelles, éd. Le Cri Nouvelle (type «livre carte-postale»)		
	Le Journal du quatuor, mai-octobre 1993, Bruxelles, éd. Jacques Antoine-Les Éperonniers		

Observations

Dans les différents genres qu'il aborde et dont parfois il saborde les règles — pour en jouer et s'en jouer —, Gaston Compère apparaît comme la figure idéal-typique de ces écrivains dont nous indiquions plus haut («Classes d'éditeurs») qu'ils se caractérisent par leur itinérance : publiant à tout vent et à tout va, présents dans tous les catalogues, traversant de part en part un espace où se distribuent petits éditeurs de province et grandes maisons bruxelloises, éditeurs francophones de Belgique comme de Suisse ou du Québec et maisons parisiennes. Avec un Lambersy, pour la poésie, Compère est de ceux, depuis quelques décennies, qui confèrent, en y passant, un peu de leur capital de légitimité aux auberges espagnoles de l'édition qui pour un temps les abritent.

On remarquera cependant, au long de ce parcours à la fois hybride dans ses filières génériques et éparpillé dans ses placements éditoriaux, une certaine fidélité à quelques valeurs sûres : aux éditions Jacques Antoine, devenues Les Éperonniers, et au Cri, c'est-à-dire à deux maisons qui tentent d'appuyer leur légitimité professionnelle en assurant la promotion d'une littérature de qualité, porteuses de tous les titres de noblesse culturelle que leurs concurrentes sont d'autant plus portées à leur reconnaître qu'elles en sont, de leur côté, comme dépossédées. Mais tout se passe, en règle générale, comme si Compère, jamais vraiment satisfait, entendait tester toutes les maisons qui se présentent à lui, et en particulier celles qui apportent à l'objet-livre un luxe graphique particulier (ainsi du Cormier).

Sa fidélité paraît plus intense à l'égard des éditions Belfond, tout se passant comme si, là, c'est-à-dire à Paris, la puissance de diffusion détenue par quelques maisons suffisait à sédentariser les auteurs qui, ici, c'est-à-dire en Communauté française de Belgique, se livrent à une forme à la fois supérieure et désinvolte de déambulation. Dans les éléments

biographiques qu'il a lui-même établis en annexe à la réédition de *Je soussigné, Charles Téméraire...* et dans la lettre publiée elle aussi en annexe de la réédition 1990 de *Sept machines à rêver*, Compère insiste sur l'importance de sa rencontre avec Pierre Belfond, le premier à l'avoir accueilli hors de Belgique. Éditeur important, reconnu sur la place parisienne, Belfond — auteur par ailleurs d'un ouvrage sur ses propres «scènes de la vie d'un éditeur¹⁵⁸», soit l'un de ceux qui, depuis quelques années, développent un discours et un comportement susceptibles d'alimenter la reconnaissance de l'éditeur en tant que co-créateur et non pas simple exécutant des hautes œuvres de ses auteurs — produit des livres formellement quelconques, mais dotés du pouvoir symbolique à circuler bien au-delà des cercles bibliophiles où nombre d'éditeurs belges ont longtemps confiné leur lectorat potentiel. Six romans et un recueil de nouvelles ont paru à l'enseigne Belfond. Mais, depuis 1986, Compère semble s'être tourné vers quelques éditeurs de province, comme La Manufacture sise à Besançon — aux livres très soignés : effet de province? — et, auparavant, les Éditions Jean-Pierre Kupzyck, situées à Marolles en Brie.

On remarquera ici, comme l'occasion s'en représentera plus d'une fois, que, malgré son apparente dispersion, la production de Compère se coule dans le mouvement de deux filières : une filière belge, avec la publication dans des genres divers (roman, poésie, théâtre), cependant qu'en France se profile une filière davantage axée sur le roman.

Est-ce ici encore le reflet du déséquilibre souvent constaté dans la traduction, sur une échelle générique, du déséquilibre morphologique affectant les rapports établis entre le champ éditorial français et le champ éditorial belge?

Aucun recueil de poèmes en France et rien que des romans en France : difficile ici de conclure à l'intervention magique de quelque hasard...

9 Guy Vaes

Éléments de socio-biographie

Né le 27 janvier 1927 à Anvers — site urbain et portuaire qui formera, pour une part, le décor de son univers thématique —, Guy Vaes est issu, tant du côté maternel que du côté paternel, d'une famille appartenant aux deux mondes croisés des lettres franco-phones et néerlandophones. Écrivain, auteur de nouvelles appréciées par Charles Plisnier et Robert Guiette, en correspondance avec Stefan Zweig et le peintre Le Fauconnier, son père travaille à la Commission d'Assistance Publique et fait partie du groupe d'avant-garde Lumière, fondé au lendemain de la première guerre mondiale par son beau-frère Roger Avermaete. La mère de Guy Vaes est la fille de Constant De Kinder, écrivain d'expression néerlandaise qui acquit une forte réputation grâce à un roman d'aventure, *Jan Zonder Vrees*.

Études en langue néerlandaise, fréquemment interrompues, du fait de l'Occupation. Très jeune, lecture acharnée de bandes dessinées américaines puis découverte des romans de Jules Verne, de Robert-Louis Stevenson, d'Edgar Wallace, Edgar Allan Poe, Herbert Georges Wells, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville ou encore Edgar Rice Burroughs. Découverte, à l'adolescence, dans la bibliothèque familiale, des œuvres de Julien Green, Marcel Schwob, D. H. Lawrence. Guy Vaes, qui se placera sous la double autorité tutélaire de Flaubert et de Kafka, semble de son propre aveu avoir d'abord été à la fois fasciné et façonné par la littérature anglo-saxonne (William Faulkner et James Joyce seront deux des auteurs dont la temporalité romanesque sera radiographiée dans *La Flèche de Zénon*).

En 1940, départ pour la France, séjour à l'hôpital pour typhoïde et, dans les années

1945-1947, initiation par Michel Oukhow à la poésie néerlandaise cependant que Léo Apostel lui fait partager sa découverte de Sartre. Premier séjour à Paris chez Paul Blanchart, historien du théâtre. Stage au quotidien anversois *Le Matin*, liaison d'amitié avec Jacques Sternberg, Anversois lui-même, service militaire à Jambes — durant lequel il écrit les premières pages d'*Octobre long dimanche*, ainsi qu'un conte intitulé «L'homme qui jouait du blues». En 1948, second long séjour à Paris ou Alain Germoz le rejoint, avec lequel il avait, au début de la guerre, composé une bande dessinée jamais publiée. Fréquentation assidue de la Cinémathèque et tentatives avortées de mener à terme le roman entrepris.

Durant les années 1949-1951, participe à la création à Anvers d'une entreprise artisanale de fabrication de jouets. Un empoisonnement du sang l'oblige à suspendre toute activité : il profite de ce congé forcé pour achever la première version d'*Octobre long dimanche*. Sa nouvelle, «L'homme qui jouait du blues» paraît dans la revue lyonnaise *Les Essais* — dirigée par William François, ami de Jean Paulhan —, cependant qu'il entre à la rédaction du quotidien *Le Matin*.

Entre 1952 et 1954, Guy Vaes publie à la librairie Orion un recueil de poèmes, *Ce qui m'appartient*, et achève la seconde version de son roman. Rencontre Pierre de Lescure, directeur de la collection «Roman» et de la revue du même nom chez Plon, revue dans laquelle, en 1955, il publie un conte fantastique, «L'acrobate», suivi en 1956, dans la revue *Fiction*, d'une nouvelle de science-fiction, «Poussière d'un monde». *Octobre long dimanche*, bien accueilli par la critique française et salué en particulier par Pascal Pia et Julio Cortazar, paraît à l'enseigne des éditions Plon.

En 1958, Vaes entreprend un essai sur le temps romanesque et dès 1959 s'initie à la photographie.

Séjours à Londres, visites de nécropoles, du port et des faubourgs. Éblouissements au vieux cimetière de St James à Highgate Hill, dans le quartier d'Islington et au musée de Sir John Soane devant les esquisses de Constable.

Dans les années 1960-1963, un recueil collectif auquel il participe paraît sous le titre *Échanges poétiques* à la Librairie des Arts à Anvers — ce recueil obtiendra le Prix Michot —, la même maison devant publier, en 1963, *Londres ou le labyrinthe brisé* (qui vaudra à son auteur d'être le lauréat de l'Essai en 1964).

Bref séjour au Caire, au retour duquel il écrit «Le Pharaon» et «Le Sphinx», puis publication en 1965, toujours à la Librairie des Arts, à 360 exemplaires, de son essai sur le temps romanesque, *La flèche de Zénon*.

Entre 1970 et 1975, séjour à Dublin — publication en 1977 d'un poème «Édimbourg en Novembre» dans la revue anversoise *Nieuw vlaams tijdschrift*. Jacques

Antoine lui commande un album de photographies sur les cimetières de Londres, publié en 1978.

En 1979, achève un texte sur Singapour et voit la réédition d'*Octobre long dimanche* dans la collection patrimoniale «Passé Présent» chez Jacques Antoine. Plusieurs fois par la suite ses principaux ouvrages seront réédités, signe de la légitimation conquis par un auteur itinérant et hanté par quelques lieux de haute fantasmagorie urbaine (Dublin, Édimbourg, Londres, Anvers).

Prix Rossel 1983 pour *L'Envers*, titulaire en 1988 de la chaire de poétique de Louvain-La-Neuve, Guy Vaes occupe aujourd'hui dans les lettres belges une position de consécration qui tient aussi bien à la très haute qualité d'écriture de ses textes qu'à sa double appartenance au genre du roman et de l'essai littéraire. En 1994, la publication aux éditions Labor de *L'Usurpateur* confirme l'autorité d'un auteur ayant joué, fait rare en Belgique, sur les deux tableaux d'un imaginaire fantastique, volontiers spéculatif, et d'une réflexion esthétique, volontiers spéculaire.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1951		<i>L'Homme qui jouait du blues</i> , Paris, conte publié dans la revue <i>Essais</i>	
1952	<i>Ce qui m'appartient</i> , Anvers, Librairie des Arts/Orion. Recueil de poèmes		
1955		<i>L'Acrobate</i> , Paris, conte fantastique publié dans la revue <i>Roman</i>	
1956		<i>Poussière d'un monde</i> , Paris, conte de science-fiction publié dans la revue <i>Fiction</i>	
		<i>Octobre, long dimanche</i> , Paris, éd. Plon, collection Roman	
1963	<i>Échanges poétiques</i> , Anvers, Librairie des Arts Recueil collectif de poèmes		
1963	<i>Londres ou le labyrinthe brisé</i> , Anvers, Librairie des Arts Essai		
1965	<i>La Flèche de Zénon</i> , Anvers, Librairie des Arts Essai		
1972	<i>Les Cimetières de Londres</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine Album de photographie		
1974	<i>L'Acrobate</i> , Verviers, deuxième publication du conte dans la <i>Belgique Fantastique</i>		
1981			<i>Le Millenium éclair</i> , Venise, Tirage limité

Date	C.F.B.	France	Autres
1977		<i>Édimbourg en novembre</i> , Anvers, poème publié dans la revue <i>New Vlaams Tijdschrift</i>	
1978		<i>Les Cimetières de Londres</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine	
1979		<i>Octobre, long dimanche</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine, coll. Passé-Présent	
1980		<i>Octobre, long dimanche</i> , Bruxelles, éd. Éperonniers	
1983		<i>L'Envers</i> , Bruxelles, éd. Éperonniers et éd. Jacques Antoine	
1986		<i>Mes villes</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine.	
1988		<i>Een eindeloze zondaf in oktober</i> , Anvers, éd. Dedalus (traduction de <i>Octobre, long dimanche</i> en néerlandais)	
		<i>Le Regard romanesque : quatre conférences</i> , Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain	
		<i>Suite irlandaise</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine	
1993		<i>De verzegelde tijd</i> , Bruges, Neruda (Pablo)-Fonds (trad. néerlandaise)	
1994		<i>La Flèche de Zénon</i> , Bruxelles, éd. Labor, nouvelle édition	
		<i>L'Usurpateur</i> , Bruxelles, éd. Labor	

Observations

La trajectoire éditoriale de Guy Vaes est sans doute l'une des plus atypiques de notre échantillon, puisque, d'abord publié à Paris, avec un remarquable accueil critique, et bien inséré dans les réseaux intellectuels français — allant de Pierre de Lescure à Jean Paulhan —, il reflue ensuite vers l'espace éditorial flamand — à la Librairie des Arts à Anvers — et vers la Communauté française de Belgique, à l'enseigne d'une maison située au pôle le plus cultivé de notre champ éditorial, Jacques Antoine puis les Éperonniers. Sans doute faut-il tenir compte, dans l'explication d'un tel parcours, de forces déterminantes liées aux séjours effectués à Paris et aux contacts privilégiés noués tant avec certains directeurs de collections qu'avec certaines revues appartenant — chose curieuse à relever, parce qu'elle-même déterminante — aux deux secteurs de la production littéraire : *Fiction*, d'une part, relevant du domaine de la para-littérature en lutte symbolique pour la reconnaissance de ses titres à la dignité culturelle, et d'autre part *Les Essais* relevant du secteur de production restreinte. Guy Vaes lui-même confie que l'édition de ses textes «dépend [toujours quelque peu] de la conjoncture» :

«Ce n'est qu'après avoir terminé un texte que je me pose des questions. Jusqu'à présent, j'ai toujours fait confiance aux amis et connaissances, aux rencontres inopinées... Je suis paresseux et fataliste. Le vrai lecteur, celui qui cherche en dehors des courants actuels, celui que fascine la création, je crois qu'il vous découvrira toujours, que ce soit sous la jaquette d'un éditeur belge, français, suisse...¹⁵⁹»

S'inscrivant d'une certaine manière dans la lignée d'un Paul Morand (avec ses «portraits de ville»), la vision réactionnaire en

moins, ou dans une certaine proximité avec la démarche d'un Georges Thinès, comme lui hanté par les mythes de la temporalité, Guy Vaes arpenteur de territoires et penseur du temps romanesque occupe, dans nos lettres, une position très particulière et peu commune, qu'il ne partage guère qu'avec une Claire Lejeune : celle d'un essayiste n'appartenant ni à la lignée universitaire — dont Marc Quaghebeur remarquait, non sans provocation, qu'elle «ne saur[ai] jamais ce qu'est un texte et [qu'elle fait] soit de l'érudition au ras des choses sans souci dialectique, soit de l'analyse textuelle à ce point microscopique que le texte échappe» — ni au versant journalistique d'une critique littéraire «trop impressionniste, dépourvue de structures théoriques¹⁶⁰».

S'il y a, en fin de compte et en toute singularité, une marque spécifiant la trajectoire littéraire de Guy Vaes, ce serait d'avoir su réconcilier en quelque sorte ou court-circuiter l'un par l'autre le genre fantastique et le genre de l'essai très écrit, et d'avoir en somme opéré, avec quelques autres, comme Jean Muno, une conversion vers le haut d'un genre, le fantastique, doté en Belgique d'une densité d'auteurs à le pratiquer inversement proportionnelle, au départ, à sa reconnaissance culturelle. Autre marque, peut-être tout aussi spécifique, la rencontre sans doute non fortuite entre un éthos cosmopolite — retraduit dans les thèmes et les lieux de l'œuvre romanesque et photographique — et une double appartenance flamande/francophone. Guy Vaes est peut-être, sous cet égard, non pas le dernier des Belges, mais le dernier représentant, quelque peu anachronique, de cette génération d'auteurs flamands écrivant en français qui ont donné à la littérature de Belgique, sur la scène internationale, ses lettres de noblesse les plus marquantes.

10

Pierre Alechinsky

Éléments de socio-biographie¹⁶¹

Né à Bruxelles en 1927, de père russe naturalisé belge et de mère bruxelloise, d'origine wallonne et lorraine, tous deux médecins, Pierre Alechinsky accomplit à Decroly (Bruxelles) des études «désastreuses» et incomplètes. Suit des cours du soir de dessin d'après «modèles vivants» puis entre, après la guerre, à l'École Supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs de La Cambre où il étudie la typographie et l'illustration de livre de 1944 à 1948. En 1946, premiers essais de peinture. En 1948, premier essai de livre illustré : *Le Sens des tarots* de Marcel Lecomte — ce qui, d'entrée de jeu, signe l'adhésion d'Alechinsky à l'esthétique avant-gardiste, surréaliste et post-surréaliste (il illustrera ensuite Dotremont, *La Reine des murs*, Joyce Mansour, *Carré blanc*, *Le Bleu des fonds*, *Astres et désastres*, *Le grand jamais*, ou Roger Caillois, *Un Mannequin sur le trottoir*).

Diplômé de la Cambre avec grande distinction, Pierre Alechinsky entreprend dans la foulée une carrière de peintre et d'illustrateur qui devait, esprit Cobra oblige, s'entrecroiser, tant sur le papier que sur la toile, avec l'écriture et la littérature. Comme tel, Alechinsky capte deux espèces de légitimité, qui se marquent dans différentes distinctions ou faits de reconnaissance, qu'il s'agisse de

reconnaissance muséale, journalistique ou culturelle (au sens très large), allant d'une salle d'honneur au Pittsburgh International, de toile achetée par le Guggenheim Museum de New York à un dessin d'étiquette pour le Château Mouton-Rotschild (vintage 1966) ou de timbres pour les Postes françaises (*Roue d'écriture*, en 1985, sur un fond manuscrit de Michel Butor, ou quatre timbres commémorant le bicentenaire de la République française). Chargé par Jack Lang de décorer le salon d'attente du Ministère français de la Culture, sa reconnaissance académique n'est pas moindre puisqu'il devient, par exemple, en 1983, professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (poste qu'il quitte en 1987). Relevons encore, sous cet égard, non seulement l'existence d'un certain nombre de monographies concernant Alechinsky, mais aussi sa présence plus académique dans nombre de dictionnaires de personnalités du monde des arts ou de la culture en général, qu'il s'agisse par exemple du *Dictionnaire des Belges* (Legrain, 1981), du *Nouveau Dictionnaire des Belges* (Le Cri, 1992) ou encore de l'ouvrage *Ces Belges reflète de la Belgique* (Elsevier, 1980) où le peintre-écrivain est présenté comme «l'un des talents les plus sûrs, les plus inventifs, les plus novateurs que la Belgique ait mis au monde».

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1965		<i>Titres et pains perdus</i> , Paris, éd. Denoël	
1966		<i>Idéotrases</i> , Paris, éd. Denoël	
		<i>Le Tout venant</i> , Paris, Galerie de France	
1967	Ting's Studio, La Louvière, éd. Les Poquettes volantes	<i>Le Test du Titre</i> , Paris, éd. E. Losfeld	
1968		<i>Sengail</i> , Paris, éd. Galerie de France	
1971			<i>Roue libre</i> , Genève, éd. A. Skira, Sentiers de la création
1973		<i>L'Avenir de la propriété</i> , Paris, éd. Y. Rivière	
1977		<i>Far Rockaway</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana	
1983		<i>Le Bureau du Titre</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana	
1984		<i>Ensortilèges</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana	
1987		<i>Réponses à un questionnaire</i> , Caen, éd. L'échoppe	
1988		<i>Dotremont et Cobra-Forêt</i> , Paris, éd. Galilée	
		<i>L'autre main</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana	

Date	C.F.B.	France	Autres
1989		<i>Notes sur Orsay</i> , Caen, éd. L'échoppe	
		<i>Craintes et trouvailles</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana	
1990		<i>Petites Huiles</i> , Paris, éd. D. Lelong, Repères	
		<i>Hoirie Cobra</i> , Caen, éd. L'échoppe	
1992		<i>L'Avenir de la propriété</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana	
		<i>Lettre suit</i> , Paris, éd. Gallimard	
1993		<i>Plans sur la comète</i> , Caen, éd. L'échoppe	
1994		<i>Travaux à deux ou trois</i> , Paris, éd. Galilée	
		<i>Baluchon et ricochets</i> , Paris, éd. Gallimard, coll. Le chemin	

Observations

On ne s'étonnera guère, connaissant la pratique hybride de Pierre Alechinsky et ses attaches esthétiques avec les milieux d'avant-garde para- ou post-surréalistes (tout particulièrement le groupe Cobra), de ce que sa trajectoire éditoriale passe en priorité, en Belgique (avec le *Daily Bul*) comme en France, par des éditeurs qui non seulement relèvent d'une même filiation, mais sont associés au domaine des arts plastiques. Plus étonnant sans doute — et signe du degré de reconnaissance acquis par l'auteur de *Lettre suit* — est le fait que Pierre Alechinsky n'a pas cessé d'osciller entre de «petites» maisons, le plus souvent provinciales, et de «grandes» maisons parisiennes ou, en un cas, suisse (Skira, en l'occurrence).

Le passage d'Alechinsky au *Daily Bul* relève pratiquement de l'étape obligée : présentées comme une «excroissance curieuse, presque comique du surréalisme» et rangées parmi «les plus artisanales, les moins spectaculaires, les moins commerciales» du marché éditorial belge par le *Magazine littéraire*¹⁶¹, les éditions animées par Pol Bury, Jacqueline et André Balthazar, de par l'esprit de dérision qui y souffle de même que par la filiation surréaliste qu'on s'y reconnaît et qu'on manifeste sous tous égards au catalogue, cadrent étroitement avec l'esthétique et l'esprit même qui animent le travail du peintre et de l'écrivain.

On ne s'étonnera pas davantage de la présence marquée de Pierre Alechinsky au catalogue de la maison Fata Morgana, animée par Bruno Roy, qui en définit le nom mais aussi l'esprit général, assez proche en cela de celui qui souffle à La Louvière, comme «un phénomène extrêmement instable, et qui ne dure, en général, que quelques minutes». Petite maison en rupture avec le parisianisme comme avec le

centralisme parisien, Fata Morgana ne publie ni des romans de facture courante ni des documents, mais des textes, souvent brefs et denses, toujours inclassables, aux confins du poème et de l'essai, de l'œuvre à voir et de l'œuvre à lire, auxquels l'éditeur apporte une qualité graphique irréprochable avec illustrations, papier correct, brochage à la main. Et favorise les rencontres entre peintres et écrivains : ainsi de Butor et d'Alechinsky, réunis tous deux sous le double empire de l'écriture en mots et de l'écriture par images. Éditeurs avec Alechinsky d'un peintre-écrivain, Fata Morgana, comme le *Daily Bul* ou L'Échoppe, sorte de *Daily Bul* français, publiant des livres minces en très petits formats — ou encore, dans une moindre mesure et à d'autres niveaux éditoriaux, Skira, le prestigieux éditeur d'art sis à Lausanne — entretiennent le même souci de croiser le texte et l'image, ainsi que le culte du livre-objet.

La parution, à deux ans de distance, de textes alechinskyens chez Gallimard puis chez Galilée marque, sans doute, le degré de reconnaissance culturelle auquel est désormais parvenu un artiste inscrit dans un secteur de production restreint (au sens de Pierre Bourdieu) et susceptible de délivrer un certificat de reconnaissance à l'œuvre qu'il illustre. Gallimard, sous cet égard, confère autant son capital de légitimité à Alechinsky que celui-ci ne lui rend hommage en lui confiant l'édition de ses mémoires — au risque peut-être, en se détournant des voies de la petite édition, de laisser disparaître le pouvoir symbolique désormais de plus en plus agent d'avant-garde jouant de plusieurs sphères culturelles imbriquées mais en passe, depuis quelques années, d'être canonisé par la culture officielle (d'où, par exemple, les commandes de Jack Lang ou des postes françaises)

11 Jacqueline Harpman

Éléments de socio-biographie

Née à Etterbeek, le 5 juillet 1929, d'une famille paternelle hollandaise d'origine juive et d'une famille maternelle d'extraction paysanne, Jacqueline Harpman accompagne dans sa jeunesse les pérégrinations de son père, commerçant et exportateur, circulant de l'Amérique du Sud à l'Afrique du Nord et jusqu'en Indonésie. En 1939, les parents s'installent au Maroc durant cinq années, pendant lesquelles Jacqueline Harpman suit des études secondaires au collège Mers-Sultan de Casablanca. De retour à Bruxelles, études «modernes» (c'est-à-dire sans langues anciennes), puis études de médecine, interrompues après quatre ans, à l'ULB. De 1959 à 1966, Jacqueline Harpman se consacre entièrement à l'écriture (romans, mais aussi un livret d'oratorio, en 1962, pour le compositeur David van de Woestijne, *Les Astronautes*). Le Prix Rossel couronne en 1959 son roman *Brève Arcadie*.

Rupture en 1968 avec la reprise des études et l'achèvement à l'ULB d'une licence en psychologie¹⁶². Elle devient psychologue et entreprend en 1971 une analyse didactique.

De 1980 à 1987, date de parution de son roman *La mémoire trouble*, Jacqueline Harpman, psychanalyste d'orientation kleinienne, consacre à son cabinet l'essentiel de ses activités. Son retour sur la scène littéraire dans les années '90 est particulièrement remarqué, et sanctionné en Belgique par le Prix Point de Mire attribué à *La Plage d'Ostende* et la réédition des *Bons sauvages*, chez Labor, ouvrage relevant de sa première période de publication, puis de *La Fille démantelée*, paru aux débuts de la décennie.

L'attribution à Jacqueline Harpman, en 1992, de la Chaire de poésie initiée à l'UCL par Michel Otten confirme sa reconnaissance culturelle recouvrée après quelques années de silence.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1950		<i>L'Amour et l'acacia</i> , Paris, éd. Julliard	
1959		<i>Brève Arcadie</i> , Paris, éd. Julliard	
1960		<i>L'Apparition des esprits</i> , Paris, éd. Julliard	
1966		<i>Les bons sauvages</i> , Paris, éd. Julliard	
1987		<i>La Mémoire trouble</i> , Paris, éd. Gallimard	
1990		<i>La Fille démantelée</i> , Paris, éd. Stock	
1991		<i>La Plage d'Ostende</i> , Paris, éd. Stock	
1992	<i>Les bons sauvage</i> , Bruxelles, éd. Labor (rééd.)	<i>La Plage d'Ostende</i> , Paris, éd. de la Seine (rééd.)	
		<i>La Lucarne</i> , Paris, éd. Stock	
1993		<i>La Plage d'Ostende</i> , Paris, Librairie générale française (rééd.)	
		<i>Le Bonheur dans le crime</i> , Paris, éd. Stock	
1994	<i>La Fille démantelée suivi de Histoire de Jenny</i> , Bruxelles, éd. Labor (rééd.)		
1995		<i>Moi qui n'ai pas connu les hommes</i> , Paris, éd. Stock	

Observations

Couronnée par deux prix belges relevant de deux circuits de la culture — le Prix Rossel, dans la première phase de sa carrière, décerné à *Brève Arcadie*, puis le Prix Point de Mire, attribué à *La Plage d'Ostende*, qui semble manifester à la fois l'écho qu'elle rencontre auprès des critiques professionnels et l'audience qu'elle obtient auprès d'un public plus large, en l'occurrence celui des auditeurs de l'émission RTBF de Gérard Valet¹⁶³ —, Jacqueline Harpman semble n'avoir pas fait les frais de sa trajectoire discontinue.

Ses débuts sont placés sous le signe de la compétition que se livrent à Paris les éditions Julliard et les éditions Gallimard, les premières vouées à la publication de jeunes auteurs — principal coup, en 1954 : la sortie à grand fracas de *Bonjour Tristesse* de Sagan —, la seconde davantage axée sur des valeurs sûres ou des écrivains susceptibles d'alimenter le fonds et le compte en banque symbolique du catalogue. C'est chez Julliard, qui a conquis une renommée tapageuse avec la publication de Sagan et dans une moindre mesure de Françoise Mallet-Joris, que Harpman fait son entrée sur la scène des lettres, avec *Brève Arcadie* (Prix Rossel 1959). Suivront, à la même maison, *L'Apparition des esprits* et *Les bons sauvages*, qui ne bénéficiera pas de l'accueil escompté par son auteur, lequel confesse aujourd'hui, dans un entretien accordé à René Andrienne, qu'elle a «joué de malheur parce que René Julliard, qui [l]'a beaucoup soutenue, est mort et que le directeur littéraire de Julliard, manifestement, n'a pas du tout aimé ce qu'[elle] faisait¹⁶⁴».

Vingt ans de silence et d'activité analytique absorbante, après quoi Jacqueline Harpman fait retour — sur un déclic, dit-elle — avec *La Mémoire trouble*, publié chez Gallimard, la maison concurrente de son premier éditeur, puis chez Stock, suite à la rencontre de Blandine de Caunes, créatrice

à cette enseigne de la collection «Bleu» et au refus de Gallimard de *La Fille démantelée*, avec ses derniers ouvrages, depuis le roman refusé par Gallimard jusqu'au tout récent *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, en passant par *La Plage d'Ostende*, qui devait recueillir le succès public déjà relevé.

Trajectoire en somme très franco-française et parisienne, pour un écrivain cependant installé à Bruxelles, qui reconnaît être «en dehors de tout milieu littéraire et [ne pas faire] partie d'associations d'écrivains» et ne devoir qu'à des contacts interpersonnels et à des réseaux d'amitié laissés aux hasards des rencontres et des affinités électives le fait d'appartenir, comme par la bande, à un micro-milieu littéraire et éditorial, appartenant aux deux sphères croisées, sans difficultés, de Bruxelles et de Paris : «J'ai des amies et des amis qui se trouvent être écrivains ou peintres mais c'est un hasard. Ce sont donc des relations individuelles. Il ne faut pas voir là un choix philosophique, la raison essentielle étant que je n'ai pas le temps.» «Je ne ressens aucun problème [touchant à la difficulté identitaire propres aux écrivains de Belgique]. Je suis belge, j'écris et je publie à Paris. Je n'ai aucun problème ni avec les éditeurs ni avec les critiques. Ces derniers mentionnent souvent ma nationalité, ce qui m'est parfaitement égal. Il est évident que je préfère publier à Paris qu'à Bruxelles¹⁶⁵».

Plus directement, dans une lettre adressée à Nathalie Dresse¹⁶⁶, Jacqueline Harpman fait nettement valoir, dans ses options éditoriales, sa conviction que «publier à Bruxelles était, et est encore, s'enterrer soi-même». «Paris, poursuit-elle, n'est pas une garantie, cela est sûr, Bruxelles est une certitude.» Discours, implicite chez beaucoup de nos écrivains, mais qui, chez Jacqueline Harpman, détient cette qualité de transparence et de ferme franchise que la romancière-psychanalyste, en toute lucidité, met à la fois dans ses ouvrages — tout nimbés de clarté classique — et dans sa carrière.

On ne s'étonnera pas, dès lors, si Jacqueline Harpman — dont le prochain roman paraîtra à l'automne chez Grasset — tient, de façon cependant quelque peu contradictoire, un discours sans ambages sur la fonction éditoriale, essentiellement ramenée à ses yeux à une activité commerciale, l'auteur exerçant seul le pouvoir du créateur : «Je ne connais en vérité rien au monde de l'édition : moi, je fais les livres, l'éditeur se débrouille avec eux, si je ne suis pas contente, et que j'en ai la possibilité, je vais ailleurs. Il ne faut surtout pas confondre l'écrivain et l'éditeur : l'éditeur est un commerçant, il vend un produit. Ce qui est tout à l'avantage de l'écrivain, qui souhaite beaucoup de lecteurs. Il est clair que parfois des gens écrivent pour la vente,

je n'en suis pas, fort heureusement j'ai un autre gagne-pain¹⁶⁷.»

À chacun, donc, son rôle : à l'éditeur, le soin de fabriquer l'objet-livre et de le diffuser; à l'écrivain celui de fabriquer le texte-objet et d'y apporter toutes les ressources de créativité et d'écriture qu'il y peut. La vision est traditionnelle, mais rend compte parfaitement de la position littéraire/éditoriale occupée par un écrivain qui semble, malgré sa vision «commerciale» de l'édition avoir intimement, et peut-être à son insu, intégré le fait que Paris n'est pas le lieu d'un pur (ou impur) négoce économique, mais aussi celui d'opérations alchimiques convertissant en or culturel l'argent dont le commerce du livre s'enrichit.

12 Marcel Moreau

Éléments de socio-biographie

Né le 16 avril 1933 à Boussu, Marcel Moreau passe dans le Borinage, de son propre aveu, une enfance «difficile, violente, fascinée par des pulsions émotives intenses, de puissants désirs physiques, contrariés par une grande timidité et la morale ambiante».

Après des échecs scolaires répétés, son père lui cherche du travail dès l'âge de quinze ans. Premiers emplois comme manutentionnaire et préposé aux écritures dans une robinetterie.

Tenu de subvenir seul aux besoins de sa famille à la mort de son père.

Tente en vain de réussir des études de comptabilité, puis entre en 1953 au journal *Le Peuple* en tant qu'aide-comptable, métier abominé, par... incompatibilité d'humeur avec les chiffres et leur rationalité rampante.

Quintes, entrepris huit ans auparavant et refusé par autant d'éditeurs, paraît en 1963 chez Buchet-Chastel et rencontre un succès critique immédiat : le roman est traduit aux USA, en Allemagne et même cité pour le

Goncourt. *Quintes* paraît en outre, par fragments, dans la *NRF* : trois ans plus tard, ce sera *Bannière de bave*, chez Gallimard.

Après quoi Moreau enchaîne livre sur livre, pris par une rage d'écrire qui connaît peu d'équivalents dans les lettres belges.

En 1970, installation à Paris. *Julie ou la dissolution*, paru en 1970, reçoit le Prix Charles Plisnier.

L'année suivante, Moreau quitte *Le Parisien libéré* pour entrer, toujours comme correcteur, au *Figaro*.

De 1972 à 1980, il publie sept ouvrages qui recueillent un succès variable.

En 1984, la reparation de *Incandescences* aux éditions Labor, dans la collection «Espace Nord» et la traduction de *Julie ou la dissolution* en néerlandais constituent deux signes, parmi d'autres, de la reconnaissance progressive dont l'écrivain est gratifié — plutôt par ses pairs, que par un public qui demeure assez confidentiel.

Jusqu'à ce jour, depuis lors, Marcel Moreau a écrit pas moins d'une quinzaine d'ouvrages, dont *Bal dans la tête*, paru en 1995 à La Différence et nommé au Renaudot.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1963		<i>Quintes</i> , Paris, éd. Buchet-Chastel. Roman	
1966		<i>Bannière de bave</i> , Paris, éd. Gallimard. Roman	
		<i>La Terre infestée d'hommes</i> , Paris, éd. Buchet-Chastel. Roman	
1967		<i>Le Chant des paroxysmes</i> , Paris, éd. Buchet-Chastel. Essai	
1968		<i>Écrits du fond de l'amour</i> , Paris, éd. Buchet-Chastel. Roman	
1971		<i>Julie ou la dissolution</i> , Paris, éd. Christian Bourgois. Roman	
1972		<i>La Pensée mongole</i> , Paris, éd. Christian Bourgois. Essai	
1973		<i>L'Ivre Livre</i> , Paris, éd. Christian Bourgois. Essai	
1974		<i>Le Bord de mort : Huées Cohues</i> , Paris, éd. Christian Bourgois. Roman	
1975		<i>Les Arts viscéraux</i> , Paris, éd. Christian Bourgois. Essai	

Date	C.F.B.	France	Autres
1977		<i>Sacre de la femme</i> , Paris, éd. Christian Bourgois. Essai	
1980		<i>A dos de Dieu</i> , Paris, éd. Luneau-Ascot. Essai	
		<i>Orgambide ou l'ordure lyrique</i> , Paris, éd. Luneau-Ascot. Essai	
1982		<i>Moreaumachie</i> , Paris, éd. Buchet-Chastel Roman	<i>Kamalalam</i> , Lausanne, éd. L'Âge d'Homme Roman
		<i>Saultitude</i> , Paris, éd. Accents. Essai, en collaboration avec C. Calmèjane	
		<i>Cahiers caniculaires</i> , Paris, éd. Lettres Vives Essai	
1984		<i>Incandescences</i> , Bruxelles, éd. Labor. Extraits	
		<i>Julie ou la dissolution</i> , Bruxelles, éd. Antoine. Roman, en collaboration avec R. Topor	
1986		<i>Monstre</i> , Paris, éd. Luneau-Ascot Roman	
		<i>Issue sans issue</i> , Toulouse, éd. L'Éther Vague. Essai	
1987		<i>Le Grouilloucouillou</i> , Bruxelles, éd. Atelier Clot. Essai, en collaboration avec R. Topor	

Date	C.F.B.	France	Autres
1987	<i>Treize portraits.</i> Bruxelles, éd. Atelier Clot. Textes		
1988	<i>Opéra Gouffre.</i> Bruxelles, éd. La Pierre d'Alun. Roman		
1989		<i>Mille voix rauques,</i> Paris, éd. Buchet-Chastel. Roman	
1990		<i>Neung conscience fiction,</i> Toulouse, éd. L'Éther Vague. Essai	
1991	<i>Grimoire et moires,</i> éd. Altamira Essai. en collaboration avec Michel Liénard		
1992	<i>Stéphane Mandelbaum :</i> <i>l'Œuvre gravé.</i> Bruxelles, éd. Devillez et CFC Éditions Textes	<i>Chants de la tombée des jours.</i> Saussines, éd. Cadex. Poèmes	
		<i>Le Charme et l'épouvante,</i> Paris, éd. La Différence Oscillations	
1993		<i>Noces de mort,</i> Paris, éd. Lettres Vives. Roman	
		<i>Tombeau pour les enténébrés.</i> Toulouse, L'Éther Vague. Essai	
1995		<i>Bal dans la tête,</i> Paris, éd. La Différence. Roman	

Observations

La trajectoire et la carrière de Moreau semblent tout entières parcourues des mêmes énergies violentes et contradictoires qui traversent son écriture et son imaginaire. Après un démarrage placé sous les meilleurs auspices — du point de vue du « placement » éditorial, s'entend —, chez Buchet Chastel (cinq romans), Gallimard (un roman) puis Bourgois (trois romans et cinq essais), après une escale chez Luneau-Ascot (deux essais), puis à l'Âge d'Homme (un essai-roman, *Kamalalam*), Moreau, de 1984 à 1995, écrit seize livres publiés chez douze éditeurs différents : tout se passant comme si cette errance éditoriale répondait à l'errance intérieure d'un écrivain qui semble aussitôt se déprendre de tout ce qui prendrait les couleurs ternes de l'habitude ou de la convenance.

Si les déplacements éditoriaux entre la France et la Belgique (avec écart ponctuel vers la Suisse) se soldent par un déséquilibre évident au profit de l'espace français, on doit cependant remarquer que la seconde partie de la carrière de Moreau manifeste à plusieurs reprises un souci de se rabattre occasionnellement vers la Belgique, qu'il s'agisse par exemple de l'Atelier Clot, de La Pierre d'Alun ou de Didier Devillez, sans qu'il puisse être possible d'en retirer quelque conclusion nette : s'agit-il là d'expériences ponctuelles liées à la forme esthétique propre de tels ouvrages (où l'illustration se combine avec l'écriture), de rencontres jamais converties en fidélité durable ou simplement d'opportunités dessinées et saisies? Quoi qu'il en soit, la position de Moreau quant à son appartenance littéraire ne fait, pour lui, aucun doute : « Je vis en France depuis près de douze ans. Mon passage de Bruxelles à Paris s'est opéré sans heurts. Comme si je

n'avais fait que « régulariser » une situation. Non seulement sans heurts, mais encore avec une sensation de plaisir, indéfinissable, secrète, presque musicale, un lendemain sans cacophonie. [...] La France, c'est l'Écriture même. Le vieux complexe de beaucoup de mes compatriotes à l'égard du grand voisin n'a jamais eu de prise sur moi. [...] J'ai appartenu très tôt à la francité, en tant que seule aire linguistique et littéraire. À dire vrai, j'étais étouffé en Belgique. J'y subissais une exiguïté dont je ne puis préciser ici les variations, les inconsistances, pas plus que je ne suis en mesure d'en énumérer les fauteurs. Asphyxie psychologique sans doute, en raison des luttes que je dus mener pour me faire entendre, des humiliations dont je fus la victime, et des choix de clandestinité auxquels je dus me résoudre pour naître au verbe et au feu. [...] Mon entrée spasmodique, quasi vomitive, en écriture, les ébranlements de syntaxe et les dislocations de pensée qui s'ensuivirent, je les dois à la Belgique, non à elle en tant que telle, mais à elle mal reçue et mal vécue par moi¹⁶⁸. »

Itinéraire, en somme, d'un Belgopathe — dont l'itinérance éditoriale semble comme la contrepartie naturelle —, itinéraire spasmodique d'un perpétuel étranger à soi, assumant et déniait d'un même geste les stigmates littéraires de son origine, convertissant dans l'irrégularité d'une syntaxe et d'un verbe éruptif, selon une logique que d'autres ont étudiée, le sentiment de marginalité frileuse et de secondarité belliqueuse dans laquelle la France — confondue, comme dit Moreau, avec l'écriture elle-même, comme avec la littérature dans ce qu'elle a de plus prestigieux — maintient ceux qui n'en participent pas : citoyens de l'Écriture même, parce que citoyens de nulle part, c'est-à-dire de la « Belgique malgré tout ».

13

Jean Louvet

Éléments de socio-biographie

Né en 1934 à Moustier-sur-Sambre, en province du Hainaut, Jean Louvet est d'origine ouvrière (glacière, mine). Vie familiale difficile, divorce des parents. Théâtre amateur de patronage lors de ses loisirs. Bonne réussite des études primaires : son père décide de l'envoyer à l'athénée de Namur, promotion scolaire déviante — ou, à tout le moins, peu fréquente, — à l'époque, en milieu ouvrier. Rencontre initiatique : son parrain de confirmation, le baron Francis Delbeke, avocat originaire d'Anvers venu se fixer à Moustier, s'intéresse au jeune Louvet et met à sa disposition une bibliothèque personnelle considérable. Autodidaxie passionnée et rencontre avec le monde des livres et de la haute culture.

À l'issue de ses études secondaires, Louvet hésite par inertie sociale au seuil des études supérieures et s'engage pour trois années à l'armée. Seconde rencontre décisive dans sa formation, celle d'un étudiant en philologie romane qui l'éclaire sur ses moyens intellectuels. Avant le terme de son contrat militaire, Louvet entreprend des études de Romane à l'ULB. Une fois diplômé, il devient professeur à l'athénée provincial de Morlanwez et s'installe dans la région du Centre en 1959.

Troisième moment de formation : les grandes grèves de 1960, la prise de conscience wallonne et la découverte du combat syndical se prolongent dans la mise sur pied du «Théâtre prolétarien». Engagement au sein du Parti Wallon des Travailleurs, comptant de nombreux trotskistes. La disparition du PWT conduit le militant à convertir et prolonger son action dans une activité d'écriture dramatique menée en parallèle avec son métier d'enseignant. En 1983, Louvet signe avec quelques intellec-

tuels et universitaires wallons — dont, parmi les écrivains, Thierry Haumont — le *Manifeste pour la culture wallonne*, qui lui vaudra, avec ses cosignataires, d'être mis par Pol Vandromme, talentueux essayiste mais folliculaire de droite, au nombre des «*Gribouilles du repli wallon*». Très présent sur la scène — aux deux sens du terme — de sa ville, Louvet use des moyens matériels qui lui sont alloués par la Maison de la culture de La Louvière pour monter des spectacles dans lesquels lui et sa famille jouent à la fois les rôles d'acteurs et de régisseurs. Actuellement retraité de l'enseignement, l'écrivain Louvet déploie désormais à plein sa carrière théâtrale, à la fois très proche de la cause ouvrière et wallonne et très axée sur une rhétorique puissante (pas question pour lui, et très tôt dans sa carrière, de réduire l'écriture à ce qu'il appelle des «jeux floraux» sans ancrage sur la réalité pratique). Ce qui lui vaut d'être considéré, dans certains milieux étroits dont il n'a cure, avec quelque condescendance, les uns incriminant son esthétisme, les autres le caractère engagé de ses thèmes de prédilection.

À Bruxelles, notamment, il aura fallu toute la persévérance d'un Marc Liebens — commanditaire de «son» *Faust*¹⁶⁹ — pour faire connaître et jouer le théâtre de Louvet, dont les succès les plus marquants à ce jour ont sans doute été *Le Grand complot* à La Louvière et *Un homme de compagnie* à Louvain-La-Neuve. Divers prix littéraires lui ont cependant été décernés : ainsi en 1975, le Prix de la SACD pour *Le Train du bon Dieu*, en 1985 le Prix triennal de littérature dramatique pour *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*, en 1990 le Prix André Praga octroyé par l'Académie pour *Le grand complot* et, plus récemment, en 1992, le Prix hennuyer de littérature française Charles Plisnier pour *Un Homme de*

compagnie et l'ensemble de son œuvre. Actuellement Président de la section belge de la SACD, Louvet connaît aujourd'hui une certaine reconnaissance officielle, dont témoignent sa présence dans différentes histoires de la littérature de Belgique, la diffusion de certains de ses textes sur France-Culture et les traductions de certaines de ses pièces en différentes langues (anglais, néer-

landais, italien, allemand). Désormais admis au sein d'un paysage littéraire dans lequel il est entré comme par la bande, Louvet représente en quelque sorte l'effraction de l'Histoire sur la scène d'une région longtemps niée au profit d'une «deshistoire» communautaire qui n'est sans doute rien d'autre, à ses yeux, que la version lettrée et bruxelloise d'un mépris de classe.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1955	<i>Soif de la terre</i> , Bruxelles, éd. Paul Verlaine Roman		
1970			<i>A bientôt, Monsieur Lang</i> , Paris, éd. Le Seuil, coll. Théâtre 26 Théâtre
1974			<i>Le Bouffon - Les Clients</i> , Paris, éd. Bourgois Théâtre
1978	<i>Conversation en Wallonie</i> , Bruxelles, éd. J. Antoine Théâtre		
1984	<i>L'Homme qui avait le soleil dans sa poche</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord 14 Théâtre		<i>A bientôt, Monsieur Lang</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord 14 (rééd.) Théâtre
1990	<i>L'Aménagement</i> , Carnières, éd. Lansman, coll. Théâtre en tête 4 Théâtre		

Date	C.F.B.	France	Autres
1990	<i>Jacob seul, Carnières,</i> éd. Lansman, coll. Théâtre à vif 5 Théâtre		
	<i>Le grand complot, Carnières,</i> éd. Lansman, coll. Théâtre à vif 1 Théâtre		
1991	<i>Le Fil de l'histoire, Louvain-la-Neuve,</i> éd. Presses Universitaires de Louvain, coll. Chaire de Poétique Essai		
1993	<i>Un Homme de compagnie, Carnières,</i> éd. Lansman, coll. Théâtre à vif 37 Théâtre		
	<i>Coll. «Écriture et Démocratie»,</i> Bruxelles, éd. Labor Essai		
1994	<i>Simenon, Carnières,</i> éd. Lansman, coll. Théâtre à vif 43 Théâtre		
	<i>La Nuit de Courcelles,</i> en collab. avec A. Delteure, Carnières, éd. Lansman Théâtre		
	<i>Collect. «L'héritage des gueules noires»,</i> Charleroi, éd. Archives de Wallonie Essai		
1995	<i>Le Coup de semonce, Charleroi,</i> éd. Institut J. Destrée, coll. Études et Documents Théâtre		

Observations

Nous ne répéterons pas ici ce qui a déjà été relevé plus d'une fois dans les chapitres précédents — à savoir, en gros, le statut éditorial très particulier du texte théâtral, joué et non publié, publié et non joué ou bien encore livré aux lecteurs par le biais de programmes étoffés ou de revues plus ou moins conçues sur le modèle du livre et associées à des compagnies de théâtre. Ainsi nombre de pièces de Louvet n'ont jamais été publiées : *L'An I* (créée en 1963), *Mort et résurrection du citoyen Julien T* (1967), *La Maison au milieu du lac* (1986), *Le Sabre de Tolède* (1989) ; cependant que d'autres sont parues dans des revues de théâtre, comme par exemple *Le Train du bon Dieu*, créée en 1962 à La Louvière, reprise en Avignon en 1975, puis publiée dans la revue *Cahiers Théâtre Louvain* en 1976 à la faveur d'une co-participation de Louvet, Liebens et Delcampe aux frais d'édition.

Plus intéressante, dans le cas de Louvet, est sans doute la triple conversion littéraire et éditoriale que connaît sa carrière entre les années '50 et les années '80.

Roman ou récit d'inspiration existentialiste et répondant à l'air esthétique du temps, le premier texte de Louvet, *Soif de la terre*, paraît à compte d'auteur aux Éditions Verlaine, petite maison bruxelloise dont le propriétaire s'occupait par ailleurs d'une galerie d'art. Seul texte romanesque d'un auteur qui, dès la fin des années cinquante, va se tourner essentiellement vers l'art dramatique et connaître, second fait de conversion, une insertion momentanée sur le champ éditorial parisien avec la publication, aux Éditions du Seuil d'un premier texte théâtral, *À bientôt, Monsieur Lang* dans une collection aujourd'hui disparue, «Théâtre politique» qui comptait à son catalogue Armand Gatti ou Adamov. Le texte se vend bien — à 5000 exemplaires — mais disparaît de la scène des librairies jusqu'au moment où les éditions Labor en rachètent

les droits pour leur collection «Espace Nord». Le parcours parisien de Louvet n'est cependant pas bouclé, puisqu'il s'oriente ensuite vers Christian Bourgois, sur le conseil d'un traducteur autrichien, Heinz Schwarzingger, rencontré au Seuil. Éditeur marqué à gauche, comme le Seuil l'était du côté du christianisme social, Bourgois publie en un volume deux pièces, *Le Bouffon* et *Les Clients* — grâce à l'apport d'une bourse de 50 000 FB¹⁷⁰. Fin des incursions de Louvet sur la scène éditoriale française et troisième conversion, avec son retour — ou son repli? — en Belgique d'abord chez Jacques Antoine, éditeur légitimant mais largement financé par les services culturels officiels : *Conversation en Wallonie* paraît sous sa griffe avec la participation de l'auteur aux frais d'édition et avec le soutien de Marc Quaghebeur. Après quoi, confirmant la montée en puissance de Lansman dans le créneau de l'édition théâtrale, souvent soulignée dans notre enquête, Louvet s'attache à l'éditeur de Carnières avec cinq textes parus à ce jour et, semble-t-il, un certain rapport de connivence idéologique (axée sur une sorte de mission culturelle et sociale à remplir).

Il faut constater à cet endroit la forte convergence, dans la carrière de Louvet, d'un projet esthétique, d'un projet social et d'une inscription doublement régionale (à la fois La Louvière, lieu de performance ou laboratoire, et Lansman, maison d'édition inscrite en Wallonie). Rien n'indique en effet qu'il convienne de voir dans le développement de thèmes wallons et sociaux une sorte d'opération qui eût consisté, pour Louvet, à faire de nécessité vertu : après Paris et deux éditeurs prestigieux, la Wallonie et deux éditeurs à fort ancrage local (Lansman et Labor) ; entre-temps, le recentrage sur une thématique «régionaliste». Il n'y a pas, quoi qu'il y paraisse, rupture ni réorientation dans le travail dramatique de Louvet, mais au contraire les signes d'une fidélité à soi et à ce qui, en soi-même, procède de la rencontre entre une histoire personnelle et l'histoire de toute une région.

14
Pierre Mertens

Éléments de socio-biographie

Né le 9 octobre 1939 à Bruxelles, d'une mère professeur de biologie à l'Université Libre de Bruxelles et d'un père journaliste, Pierre Mertens effectue, de 1964 à 1986, à l'U.L.B., un doctorat en Droit et une licence en sociologie du droit international. À ce titre, il a conduit des missions d'observation au Proche-Orient (Israël, États arabes, Iran), en Europe de l'Est (U.R.S.S., Tchécoslovaquie), en Amérique Latine (Chili, Venezuela) et dans le bassin méditerranéen (Grèce, Espagne, Portugal).

Maître de recherches à l'Institut de Sociologie, il succède à Henri Janne, en 1987, à la direction de ce centre fondé par Ernest Solvay. Romancier, nouvelliste, librettiste, réalisateur de télévision (un téléfilm RTBF en 1974, *Histoire de l'oiseau qui n'était pas pour le chat*), il est aussi critique littéraire — avec une tribune hebdomadaire au quotidien *Le Soir* depuis 1971 — et essayiste (*L'Agent double*, chez Complexe).

Homme engagé, très présent sur la scène belge des lettres et des idées — il fut, en 1976, le principal promoteur du concept de «belgitude» à l'occasion du numéro spécial des *Nouvelles littéraires* consacré à «L'autre Belgique» —, Pierre Mertens conjugue les deux positions symboliques de l'intellectuel et de l'écrivain, comme tel consacré par de nombreuses distinctions littéraires. Prix Rossel 1970 pour *L'Inde ou l'Amérique*, titulaire d'une Bourse de la Fondation Cino del Duca 1973 pour *La fête des anciens*, Prix Belgo-canadien 1975 pour *Les bons offices*, Prix de la Communauté française de Belgique pour *Terre d'asile*, Prix triennal du roman 1985

pour *Ombres au tableau*, Prix Médicis et Prix Europe-Strasbourg 1987 pour *Les Éblouissements*, Prix de la Nouvelle de l'Académie française pour *Les Phoques de San Francisco*, il a aussi obtenu le Prix Bernheim 1987 pour l'ensemble de son œuvre, le Ruban de la francophonie (Genève) en 1988 et le Prix Paul Celan 1989.

Fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française en 1988, il est élu l'année suivante à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

Les nombreuses traductions dont ont bénéficié *Terre d'asile* et *Les Éblouissements* — en grec, néerlandais, allemand, espagnol, anglais, tchèque — confirment la résonance internationale du romancier, du moins pour ses textes les plus hautement visibilisés par d'importantes distinctions littéraires.

Romancier saisi par l'histoire, — et faisant valoir les titres du genre romanesque à s'instituer en mode particulier de connaissance et d'ouverture au monde de la réalité pratique —, juriste et sociologue à l'affût de toute atteinte adressée aux Droits imprescriptibles de l'Homme, mais aussi de l'Écrivain (comme dans l'affaire Rushdie), combinant les deux figures — non contradictoires — de l'exil intérieur et de l'enracinement dans les enjeux culturels et politiques nationaux, Pierre Mertens représente, sur la scène littéraire de la Belgique, une personnalité très écoutée et autorisée. La levée de bouclier générale — à quelques exceptions «républicaines» près, dont celle de José Fontaine — suite à la censure ayant frappé son dernier roman, *Une Paix royale*, en porte, à sa façon, témoignage.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1969		<i>L'Inde ou l'Amérique</i> , Paris, éd. Seuil Roman	
1970			<i>Le Niveau de la mer</i> , Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, Nouvelles
1971		<i>La Fête des anciens</i> , Paris, éd. Seuil Roman	
1974	<i>L'Imprescriptibilité des crimes de guerre et contre l'humanité</i> , Bruxelles, éd. de l'ULB	<i>Les bons offices</i> , Paris, éd. Seuil Roman	
1977	<i>Nécrologies</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine Nouvelles		
1978		<i>Terre d'asile</i> , Paris, éd. Grasset Roman	
1982		<i>Ombres au tableau</i> , Paris, éd. Fayard, Nouvelles	
			<i>La Passion de Gilles</i> , Le Paradou, éd. Actes Sud Opéra
1983	<i>La Fête des anciens</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine (rééd.)		
1984	<i>Terreurs</i> , Le Rœux, éd. Talus d'approche Nouvelles	<i>Perdre</i> , Paris, éd. Fayard Roman	
1987	<i>Terre d'asile</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord 43 (rééd.)	<i>Les Éblouissements</i> , Paris, éd. Seuil, Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1987	<i>Les bons offices</i> , Le Rœulx, éd. Talus d'approche (rééd.)	<i>Berlin. Un guide intime</i> , Paris, éd. Autrement	
		<i>Les bons offices</i> , Paris, éd. Seuil (rééd.)	
1988		<i>Collision</i> , Paris, éd. L'Avant-scène Théâtre	
1989	<i>L'Agent double (sur Duras, Gracq, Kundera, etc.)</i> , Bruxelles, éd. Complexe	<i>Uwe Johnson, le scripteur de mur</i> , Arles, éd. Actes Sud	
		<i>Terre d'asile</i> , Arles, éd. Actes Sud, coll. Babel 8 (rééd.)	
		<i>Les Éblouissements</i> , Paris, éd. Seuil, coll. Points roman 332 (rééd.)	
1990	<i>Pierre Mertens l'Arpenteur</i> , Entretiens avec Danielle Bajomée, Bruxelles, éd. Labor	<i>Lettres clandestines</i> , Paris, éd. Seuil, coll. Fiction et cie 121 Roman	
		<i>Les Chutes centrales</i> , Lagrasse, éd. Verdier Nouvelles	
1991		<i>Les Phoques de San Francisco</i> , Paris, éd. Seuil Nouvelles	
		<i>Perdre</i> , Paris, éd. Le Seuil, coll. Point roman 443 (rééd.)	
1993		<i>Flammes</i> , Arles-Paris, éd. Actes Sud, coll. Papiers Théâtre	
1994	<i>Les bons offices</i> , Le Rœulx, éd. Talus d'Approche (rééd.)		
1995		<i>Une Paix royale</i> , Paris, éd. Seuil Roman	

Observations

Directeur de collection chez de Boeck et conseiller littéraire pendant quelques années auprès de Michel Bourdain, — au Talus d'approche qui devait rééditer, avec une préface et un prière d'insérer de Régis Debray, son roman *Les Bons Offices*, — Pierre Mertens a cependant suivi une filière éditoriale essentiellement française et axée sur les éditions du Seuil, lieu de publication de son premier roman à la suite d'un contact privilégié avec le romancier et cinéaste Jean Cayrol. À l'origine de cette insertion parisienne, selon son propre témoignage, une rencontre de pur hasard avec un poète, déserteur algérien, ayant prêté l'oreille, d'une table à l'autre, dans un café «surréaliste» bruxellois¹⁷¹, à la lecture faite par Mertens à une amie d'un passage de l'un de ses textes, la nouvelle «Une leçon particulière». Le poète l'aborde et l'encourage à faire parvenir ce texte à son propre éditeur, Le Seuil. Cayrol, intéressé, mais qui ne peut publier la nouvelle que dans une improbable anthologie, suggère au jeune auteur en herbe de lui soumettre un roman : ce sera *L'Inde ou l'Amérique*. Pris ensuite en charge par Claude Durand, Pierre Mertens suit ce dernier lorsqu'il passe du Seuil chez Grasset (*Terre d'asile*), puis chez Fayard (*Perdre*, d'abord promis à Michel Bourdain), ce qui explique en partie les deux publications successives à l'enseigne de ces maisons. Le retour au Seuil se justifiant, selon Pierre Mertens, par le fait que Fayard est surtout un éditeur de littérature étrangère — le relatif insuccès de *Perdre* y serait-il lié? — et ne peut lui réserver la surface éditoriale qu'il escompte. Remplacement et placements payants, puisque les romans publiés ensuite au Seuil seront distingués par d'importants prix littéraires, dont le moindre n'est pas le Prix Médicis, en attendant l'indésirable coup de projecteur médiatico-judiciaire porté sur *Une Paix royale*...

Quelques placements éditoriaux en

Communauté française de Belgique ne viennent guère rompre la régularité française — parisienne, en règle générale, déportée en certains cas vers la province, ainsi chez Actes Sud — à laquelle répond le parcours de Pierre Mertens. *Nécrologies*, publié chez Jacques Antoine, relève surtout, selon lui, d'une sorte d'hommage rendu au travail éditorial «courageux» d'un homme auquel la littérature francophone de Belgique doit d'être sortie de l'obscurité ou du provincialisme — tout se passant en l'espèce comme si Mertens, fort de la position qu'il occupe dans le champ éditorial parisien, rendait son personnel au don littéraire collectif offert par Jacques Antoine aux lettres de Belgique. Dans le même sens, et toujours selon sa propre interprétation, qui fait peut-être la part trop belle à sa propre générosité, Pierre Mertens attribue à l'amitié, à l'admiration ou au souci de sortir des filières éditoriales trop balisées le fait d'avoir publié à l'enseigne d'Actes Sud (sa pièce *Flammes* et son livret d'opéra *La Passion de Gilles*), d'Autrement (son guide intime sur Berlin), de Verdier (son recueil de nouvelles *Les Chutes centrales*) ou encore de Talus d'approche (*Terreurs*, recueil de nouvelles remis à Michel Bourdain, comme par compensation de la parution chez Fayard du roman érotique *Perdre*, à l'origine destiné à l'éditeur du Rœulx).

On doit remarquer, en règle générale, que les placements éditoriaux opérés par Pierre Mertens, dans leur apparent éclectisme, répondent cependant, et sans doute à son insu, à une logique générique forte, voulant que les romans soient publiés en première édition chez d'importants éditeurs parisiens, cependant que les nouvelles — moins porteuses —, le théâtre ou les textes à caractère circonstanciel ou de commande le soient pour la plupart à l'enseigne d'éditeurs provinciaux. Soit que ces genres portent les stigmates de leur position inférieure à celle du roman sur l'échelle des valeurs éditoriales, soit encore que les maisons pari-

siennes adoptées par Mertens ne leur réservent pas de collection marquante.

Il n'est pas en tout cas, dans notre échantillon, de profil éditorial qui confirme au même point la prééminence du champ éditorial parisien sur le champ belge, ainsi qu'en atteste le fait qu'un promoteur de la «belgitude» très inséré dans les cercles intellectuels bruxellois trouve «terre d'asile» à Paris, plutôt qu'à Bruxelles. Que Pierre Mertens ait converti en position idéologique (au sens noble) cette double inscription de

son propre parcours d'auteur — assurer présence et débat sur la scène littéraire nationale, tout en se déployant sur la scène éditoriale française, ce qui contribue du reste à lui conférer une incontestable position d'autorité — n'enlève rien au caractère éloquent de ce qui constitue moins un état de fait, dû à quelque hasard subjectif, qu'une sorte d'effet de droit symbolique (dont les lois, nulle part écrites, fonctionnent dans l'*illusio* collective incorporées par la plupart de nos auteurs).

15

François Weyergans

Éléments de socio-biographie

Fils du célèbre écrivain catholique belge Franz Weyergans, François Weyergans — son presque homonyme — est né à Etterbeek en 1941. Enfance bruxelloise, études dans un collège jésuite. Grande discrétion de l'auteur sur cette période de formation. En 1961, Weyergans est admis à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques), mais quatre mois plus tard, il en est expulsé.

Carrière de critique aux *Cahiers du cinéma*, réalisation de plusieurs courts métrages,

dont un sur Béjart — qui se verra décerner le Grand prix du film didactique sur l'art au Festival de Bergame — avant de se hasarder dans le domaine des longs métrages, avec par exemple *Je t'aime tu danses* (1974) ou *Couleur chair* (non produit). L'écriture des scénarios semble avoir mis Weyergans sur le chemin de l'écriture romanesque : en 1973, son premier roman est publié chez Gallimard.

Prix Rossel, édité sous la couverture blanche de Gallimard et régulièrement republié en livre de poche à diffusion lettrée, François Weyergans vit actuellement à Paris.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1973		<i>Le Pitre</i> , Paris, Gallimard, coll. blanche Roman	
1979		<i>Berlin mercredi</i> , Paris, éd. Balland Roman	
1980		<i>Les Figurants</i> , Paris, éd. Balland Roman	
1981		<i>Macaire le Copte</i> , Paris, Gallimard, coll. blanche Roman	
1983		<i>Le Radeau de la Méduse</i> , Paris, Gallimard, coll. blanche Roman	
1984		<i>Macaire le Copte</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio 1543, Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1986		<i>La Vie d'un bébé</i> , Paris, Gallimard, Roman	
		<i>Le Radeau de la Méduse</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio 1772	
1988		<i>La Vie d'un bébé</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio 1987	
		<i>Françaises, Français</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio 1864 = une réédition des <i>Figurants</i> Roman	
1989		<i>Je suis écrivain</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio 840 + coll. blanche Roman	
1990		<i>Rire et pleurer</i> , Paris, éd. Grasset Roman	
		<i>Berlin mercredi</i> , Paris, Seuil, coll. Points roman 411	
		<i>Françaises, Français</i> , Paris, Seuil, coll. Points roman	
1991		<i>Je suis écrivain</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio 2288	
1992		<i>La Démence du boxeur</i> , Paris, éd. Grasset Roman	
		<i>Rire et pleurer</i> , Paris, éd. LGF, coll. Livre de Poche 4312	

Observations

Le parcours éditorial de François Weyergans ferait plus d'un envieux. Il commence sa carrière chez Gallimard, fait ensuite un détour vers Balland, puis revient à ce que Philippe Sollers appelle la «banque centrale de la littérature française». Grasset, Seuil confirmeront ensuite l'insertion pleine et entière du romancier dans le champ parisien, dont il tire tout bénéfice puisque ses textes, voués à un public lettré, seront régulièrement republiés dans des collections de poche de prestige, telles que Folio ou Le Livre de Poche.

Prix Rossel pour *Macaire le Copte*, qui avait par ailleurs attiré l'attention du jury Goncourt, François Weyergans, très salué par la critique à la sortie de chacun de ses ouvrages, se caractérise par une singulière

versatilité esthétique — traduction d'une grande virtuosité d'écriture — qui l'a conduit des ouvrages à dimension parodique et subversive de ses débuts à une production plus apaisée, et davantage conforme, comme par effet d'inscription de l'éditeur sur son auteur, à l'image de respectabilité apaisée et de modernité tranquille cultivée rue Sébastien Bottin.

On imagine sans peine qu'à l'exception très prévisible de quelque réédition dans telle collection patrimoniale — «Espace Nord» par exemple — la trajectoire éditoriale de Weyergans se poursuivra telle qu'elle a commencé : en France, à Paris, dans le sixième arrondissement et entre deux ou trois maisons ayant capté à leur profit une bonne part du capital de légitimité et du pouvoir de visibilité médiatique détenus par l'édition française.

Jean-Baptiste Baronian

Éléments de socio-biographie

Né à Anvers le 29 avril 1942, de parents arméniens installés dans cette ville portuaire puis à Bruxelles depuis 1944, de son vrai nom Joseph Lous Baronian¹⁷², Jean-Baptiste Baronian partage sa carrière entre une activité éditoriale débordante, au service pour l'essentiel des littératures minorisées et de «l'école belge de l'étrange», des tribunes de chroniqueur dans différents journaux ou magazines (*Le Vif/L'Express*, *Magazine littéraire*) et ses productions littéraires personnelles sous son nom ou différents pseudonymes (Alexandre Lous, Jeanne Voisins). Études primaires à Bruxelles, puis doctorat en droit et bachot de philosophie de l'Université Catholique de Louvain. Vit de sa plume.

Associé à l'aventure Marabout, maison dans laquelle il exerça la fonction de directeur des collections vouées au fantastique et à la science-fiction — Marabout fantastique, Marabout Science-Fiction, Marabout Excentrique — et fondateur du Prix Jean Ray voué à couronner les auteurs Marabout dans le genre du fantastique (Jean-Pierre Bours, par exemple, sera couronné), Jean-Baptiste Baronian déploie depuis plus de trente ans une inlassable activité d'éditeur et d'anthologiste. Fondateur des éditions La Plume ivre, il a occupé des postes clés chez

différents éditeurs spécialisés dans les littératures marginales, notamment aux Nouvelles Éditions Oswald (où il a conduit la réédition de la série des Harry Dickson de Jean Ray) et chez Julliard (pour la collection «Bibliothèque criminelle»). Président de l'association «Les amis de Georges Simenon», Jean-Baptiste Baronian n'a recueilli à ce jour aucune distinction littéraire importante (effet de ses options en faveur des genres dits mineurs?), mais bénéficie d'une incontestable autorité sur le terrain qu'il a choisi d'explorer et d'exploiter. Homme orchestre agissant dans les marges et au profit des marges¹⁷³, bibliophile invétéré, Baronian est aussi un romancier oscillant entre l'énigme policière (le plus souvent sous le pseudonyme d'Alexandre Lous, nom duquel il signe ses chroniques sur le polar au *Magazine littéraire*) et l'effroi fantastique. Combinant la plume de l'essayiste et du propagandiste en faveur des formes minorisées de la littérature avec celle de l'écrivain de création, installant dans ses fictions des lieux décalés qui ressemblent souvent à un Bruxelles obscur — proche à ces deux titres d'un Benoît Peeters, le formalisme en moins, — il peut être considéré comme l'un de ceux qui ont contribué le plus fortement à la légitimation et à l'exhumation de cette «Belgique fantastique» qui a longtemps représenté le créneau principal de nos lettres.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1964	<i>La Chair et le sang</i> , éd. Leclerc		
1969	<i>Hoefnagel confondu</i> , éd. Arts et Idées		
1972	<i>L'un l'autre et Pourquoi es-tu si triste?</i> , éd. Morel		
1973	<i>Écritures pour saluer Jo Delahaut</i> , éd. Delta		
	<i>Récits de science-fiction (J.-H. Rosny)</i> , éd. Marabout		
1974		<i>Autour de France</i> , éd. Laffont	
1975	"L'ange de pierre" in <i>La Belgique fantastique</i> , éd. Marabout		
	"Boubou" in <i>Dédale 1</i> , éd. Marabout		
	<i>13 histoires d'objets maléfiques</i> , éd. Marabout		
	<i>13 histoires de sorcelleries</i> , éd. Marabout		
	<i>13 histoires sataniques</i> , éd. Marabout		
1977	<i>13 histoires de loups-garous</i> , éd. Marabout	<i>Le grand Chalababa</i> , éd. Opta	<i>Un nouveau fantastique</i> , Lausanne, éd. L'Âge d'Homme
		<i>Scènes de la ville obscure</i> , Paris, éd. Laffont	
1978		<i>Panorama de la littérature fantastique</i> , éd. Stock	

Date	C.F.B.	France	Autres
1980	<i>Le Roman en question</i> , éd. Groupe du roman	<i>Un Château en Bavière</i> , éd. Plon	
		<i>A l'ombre d'un fjord</i> , éd. Plon	
		<i>Place du Jeu de Balle</i> , éd. Laffont	
1981		<i>Histoires terribles d'animaux</i> , éd. Libr. Champs-Elysées	
		"Une maison hantée" in <i>Histoires fantastiques</i> , éd. Libr. Champs-Elysées	
		<i>Jean Ray, l'archange fantastique</i> , éd. Libr. Champs Elysées	
		<i>J'ai murmuré ton nom</i> , éd. Plon	
		<i>Le Portrait dérobé</i> , éd. Plon	
		<i>Matricide</i> , éd. Clancier-Guénéaud	
		<i>La Sonate d'amour</i> , éd. Presses de la Cité	
1982	<i>Sept simulacres</i> , éd. Van Balberghe	<i>La nuit du pigeon</i> , éd. Fleuve Noir	
	<i>Faux titre</i> , éd. Van Balberghe	<i>La Malédiction de la chapelle</i> , éd. Presses de la Cité	
	<i>La belle volière</i> , éd. Van Balberghe	<i>Les quatre coins du monde</i> , éd. Laffont	
		<i>La Scène finale</i> (R. Bloch), éd. Oswald	
		<i>Visages et choses crépusculaires</i> (J. Ray), éd. Oswald	

Date	C.F.B.	France	Autres
1984	<i>La Belgique fantastique</i> , éd. Jacques Antoine	<i>Meurtre sans mémoire</i> , éd. Denoël	
	<i>La Bibliothèque de feu</i> , éd. La Pierre d'Alun, Contes	<i>Tableaux noirs</i> , éd. Clancier-Guénéaud	
1985	<i>Simenon parmi nous</i> , éd. Le veilleur de nuit		
	<i>Thomas Owen, la saveur de l'insolite</i> , éd. Louvain-la-Neuve		
1986		<i>Intégrale Harry Dickson</i> , éd. Oswald	
		<i>Romans préhistoriques</i> (J.-H. Rosny), éd. Laffont	
		<i>Lord John</i> , éd. Hermé	
		<i>Intégrale Sir Arthur Conan Doyle</i> , éd. Oswald	
1987	<i>Stanislas-André Steeman</i> , romancier du mystère, éd. Louvain-la-Neuve		
1989		<i>Car la vie est dans le sang</i> (F.M. Crawford), éd. Oswald	
		<i>La Vie continue</i> , éd. Ch. Bourgeois	
1990		<i>Matricide</i> , éd. Ch. Bourgeois	
		<i>Trains rouges</i> , éd. Julliard	
		<i>Potions rouges</i> , éd. Julliard	
1991	<i>Bruxelles fantastique</i> , éd. Centre d'Art d'Ixelles	<i>La Nuit aller-retour</i> , éd. Ch. Bourgeois	

Date	C.F.B.	France	Autres
1991		<i>Enfants rouges</i> , éd. Julliard	
		<i>Livres rouges</i> , éd. Julliard	
1995		<i>Baisers, bisets et bisous</i> , éd. Grasset-Jeunesse	
		<i>Polichon</i> , éd. Grasset-Jeunesse	
		<i>Le Tueur fou</i> , éd. Rivages	
		<i>La Légende du vin</i> , éd. Le Temps qu'il fait	

Observations

Les genres adoptés et le créneau littéraire occupé par Jean-Baptiste Baronian — qui lui permettent de vivre de sa plume, comme d'autres ayant fait le même positionnement, tels que Benoît Peeters ou Patrick Delperdange — se retraduisent de manière assez fidèle dans les placements éditoriaux opérés. Sa carrière s'engage, compte non tenu des anthologies, par un certain nombre de textes publiés en Belgique chez de petits éditeurs, visant pour l'essentiel un public de bibliophiles ou d'amateurs de curiosités littéraires, tels Émile van Balberghe ou La Pierre d'Alun. Pour le reste sa trajectoire se distribuera de manière assez équilibrée entre les champs éditoriaux français et belges, en fonction d'une répartition générique : en France, les romans sous son nom ou sous pseudonymes (Laffont, Opta, Herné, Christian Bourgois, Plon, Presses de la Cité, Fleuve noir, Clancier-Guénau, Stock, Denoël, Rivages, Grasset-Jeunesse); entre la France, la Belgique ou la Suisse, les antho-

logies, essais ou monographies (Marabout, Librairie des Champs-Élysées, Oswald, Julliard, L'Âge d'Homme).

Dans cet amalgame, il convient cependant de mettre meilleur ordre, en répartissant les textes en fonction de leur criblage générique et de leur ciblage lectoral. Il est très clair que les productions de Baronian relevant du fantastique ou du policier trouvent asile chez des éditeurs spécialisés (e.g. Fleuve Noir ou Oswald) et que, si les essais et anthologies sont dispersés, leur distribution s'oriente, après la disparition de Marabout et peut-être légitimation des champs thématiques et génériques exploités, plutôt vers les champs français ou suisses (Librairie des Champs-Élysées, Oswald, Julliard ou L'Âge d'Homme). Et cela même lorsque la production littéraire de Baronian se situe dans le créneau du roman pour la jeunesse (chez Grasset-Jeunesse), pourtant l'un des créneaux éditoriaux bien représentés en Communauté française de Belgique (par exemple chez Casterman). Cette évolution incite à se demander si le champ éditorial

belge conserve encore aujourd'hui des éditeurs spécialisés dans le domaine du texte fantastique qui a cependant fait la notoriété quelque peu marginale de nos lettres. Le fantastique ou la science fiction auraient-ils connus dans les années septante/quatre-vingt un fait de conversion et de déplacement semblable à celui qu'a étudié Luc Boltanski¹⁷⁴ s'agissant de la bande dessinée, la France prenant le relais de la Belgique un cran de légitimité au dessus? Ou serait-ce plutôt que le fantastique lui-même, comme en témoignent les œuvres de Guy Vaes ou de Jean Muno, par exemple, s'est désormais dilué dans notre littérature, en accédant ainsi, au risque de compromettre sa spécificité, par une sorte de dénégation/auto-promotion, au rang de genre transversal ayant perdu son illégitimité (celle qui, précisément, tend à frapper toute littérature dite «de genre»)? Les deux phénomènes sont sans doute étroitement liés. Sans compter d'autres facteurs impondérables qui peuvent tenir soit aux propriétés spécifiques de l'édition littéraire belge à l'heure actuelle (voir ci-dessous), soit encore à la trajectoire propre d'acteurs qui, tels Baronian, emportent avec eux, d'une certaine manière, quelques fragments de l'identité littéraire belge.

S'agissant de son insertion dans le champ éditorial français et de son rapport avec le champ éditorial belge, Baronian s'est

expliqué sans détours, pointant non seulement la faiblesse des structures propres du marché belge mais aussi le manque de professionnalisme de nos éditeurs, verrouillés dans leurs options et dans leurs capacités de déploiement par une conception angélique de l'activité éditoriale et littéraire : «Moi, je serais tout à fait prêt à envisager la publication de mes livres en Belgique si un éditeur me versait une avance — une avance décente — à la remise de mon manuscrit. Mais chez nous, tout se passe comme si l'activité littéraire, pour donner l'illusion de la noblesse, devait être bénévole. Comment voulez-vous parler d'une littérature vivante si les conditions matérielles ne sont pas réunies pour qu'elle le soit. Il est normal qu'on émigre sur Paris puisque les structures de l'édition y sont plus favorables¹⁷⁵».

Peu d'auteurs font montre d'une telle lucidité et d'un tel esprit de franchise, qu'il convient d'expliquer, s'agissant de Baronian, par le cumul des fonctions qui le caractérise, tout se passant comme si l'expérience professionnelle de l'éditeur et du directeur de collection recoupait l'activité de l'auteur et imposait aux mythes que celle-ci secrète une sorte d'expurgation froide, sans cynisme ni complaisance. Baronian — et, avec lui, sans le savoir, l'ensemble du champ éditorial belge — porte-t-il, au fond, le deuil de Marabout?

Jean-Pierre Verheggen

Éléments de socio-biographie

Né à Gembloux, le 6 juin 1942, Jean-Pierre Verheggen est originaire d'une famille modeste : père fonctionnaire SNCB et ancien vendeur de journaux, mère issue — «vraie wallonne» — d'une famille d'artisans couteliers. Humanités en compagnie de Jean-Claude Pirotte, puis école normale. Mariage avec Gisela Fusini, dont il aura deux filles, puis reprise des études. Philologie romane à Bruxelles, au terme desquelles — moyennant le laps militaire, durant lequel il fait séjour à l'hôpital psychiatrique pour «crime» d'objection de conscience —, il devient professeur de français à l'Athénée de Gembloux. Peu après, en 1967, envoi à Aragon, qui les publie aussitôt dans *Les Lettres françaises*, de quelques poèmes hésitants. La confiance venue et la reconnaissance, Verheggen poursuit : son premier recueil paraît l'année suivante. Après quoi, textualisation par sèves, écrits proprement inclassables, à mi-chemin de l'oralité et de l'écriture ou plus exactement au ras de la

langue, qu'elle palpe signes écrits ou mots crachés.

Pirate des lettres, chiffonnier du langage comme Baudelaire l'était des rimes ou Rimbaud de ses propres «illuminations», sadien par provocation d'écriture et suppôt d'Artaud par fascination à l'égard de la folie lorsqu'elle passe par la ratiocination radicale du verbe, Verheggen, qui a longtemps animé à la RTB, avec Marc Rombaut, une émission culturelle — *Idem* — et qui contribue à animer, en tous sens, le comité de rédaction de la revue *TXT*, est actuellement chargé de mission à la Promotion des Lettres belges. Invité régulier du Cirque Divers de Liège, où certaines performances de lecture ont laissé quelque trace dans les esprits, conférencier et animateur d'ateliers d'écriture, Verheggen représente peut-être bien, dans nos lettres, un mixte de Céline et de Mallarmé, de Pansaers et de Nougé, de Michaux (pour l'hallucination verbale) et de Grevisse (pour la maîtrise de la phrase) : soit l'irrégularité totale en un pays dont il célèbre les grands irréguliers.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1968	<i>La grande mitraque</i> , Bruxelles, éd. Fagne		
1974		<i>Le grand cacaphone</i> , Goudargue (ds le Gard), éd. Chambelland	
1975		<i>M'Violence, c'est m'violangue</i> , plaquette, Villeneuve-la-Guyard, éd. Christian Prigent	
1977	<i>Six lettres à Andreï Jdanov</i> , plaquette ¹⁷⁶ , Bruxelles, éd. Maxime Benoit-Jannin	<i>Le Degré Zorro de l'écriture</i> , Paris et Rennes, éd. Christian Bourgois et TXT	
1978		<i>Divan le Terrible</i> , Paris et Rennes, éd. Christian Bourgois et TXT	
1979			<i>Bravo!</i> , plaquette, rééd. en 1983, Rome, éd. Muro Torto
1981		<i>Vie et mort pornographique de madame Mao</i> , Paris, éd. P.O.L. et Hachette	
1983		<i>Ninitsche, peau d'chien</i> , Rennes et Compiègne, éd. TXT et Avila/Limage 2	<i>Bravo!</i> , plaquette, Rome, éd. Muro Torto (rééd.)
		<i>Porches, Porchers</i> , Montmorency, éd. Carte Blanche	
		<i>Devoirs de vacances</i> , plaquette, Montmorency, éd. Carte Blanche	

Date	C.F.B.	France	Autres
1985	Félicien Rops, collab. R. Delevoy, G. Lascault et G. Cuvelier, Bruxelles, éd. Lebeer-Hossmann et Lausanne, éd. Bibliothèque des arts	<i>Pubères, Putains</i> , Rennes et Dieulefit (Ardèche), éd. TXT et le Cheval d'attaque	<i>Lettre d'amour à Gisela Fusini</i> , Montréal (Québec), éd. La Nouvelle Barre du Jour Félicien Rops, collab. R. Delevoy, G. Lascault et G. Cuvelier, Brux., éd. Lebeer-Hossmann et Lausanne, éd. Bibliothèque des arts
1986		<i>Stabat Mater</i> , Saussines, éd. Cadex	
1990		<i>Les Folies-Belgères</i> , Paris, éd. Seuil (Point-virgule)	
1992		<i>Orthographe 1^{er}, roi sans faute</i> , Paris, éd. Seuil (Petit-Point)	
1994		<i>Artaud Rimbur</i> , réédité en 1994, Paris, éd. La Différence <i>Ridiculum vitæ</i> , Paris, éd. La Différence	

Observations

Inutile, comme cela s'impose par ailleurs s'agissant d'autres auteurs, de tenter d'isoler dans la trajectoire éditoriale de Jean-Pierre Verheggen une quelconque homologie entre genres et placements éditoriaux : inclassable, l'auteur de *Ridiculum vitæ* excède toute catégorisation littéraire, l'essentiel de son travail étant notamment de dynamiser

les classes, classements, distinctions, bien-séances qui, de la littérature, font une institution soumise à quelque régularité repérable. On peut néanmoins remarquer, au vu du tableau ci-dessus, que, mis à part les plaquettes éparpillées de Bruxelles à Rome, son premier livre a été publié en Belgique, dans une maison d'édition modeste, quoique bruxelloise, et que le seul ouvrage partiellement de sa plume qui soit

classifiable — un essai collectif sur Félicien Rops — n'a pas été édité en France, comme l'ensemble de ses ouvrages, mais simultanément en Suisse et en Belgique. Quant à la *Lettre d'amour à Gisela Fusini* (1985), reprise ensuite dans *Ridiculum vitæ*, elle a paru à Montréal un peu par hasard, suite à un congrès auquel l'auteur participait.

Ceci établi, on ne peut manquer d'observer que les textes de Verheggen sont majoritairement publiés en France, et majoritairement en province, chez quelques éditeurs audacieux.

La première maison française à l'accueillir, Chambelland, pour *Le grand cacaphone*, est sise à Goudargue, dans le Gard : on ne peut plus «province»... À cette époque, animateur de la revue d'avant-garde TXT, qui se donne pour champ d'exploration l'ensemble des lieux où la langue bascule dans le langage, c'est-à-dire dans l'exploitation systématique de ses propres ressources, Verheggen fait déjà partie du «pay-sage» littéraire français.

À mesure que sa carrière se développe, il se tourne vers Paris, écrit à *Libération*, est édité chez Christian Bourgois, puis P.O.L. — soit deux maisons appartenant au réseau, finalement peu diffus, de la littérature d'exploration. Hachette, partie prenante de P.O.L. ayant pris l'option de commercialiser le fonds et les choix éditoriaux, Verheggen trouve porte close à Paris et se tourne alors vers de minuscules maisons provinciales, qui ont pour principal avantage de posséder un ISBN, TXT réalisant toutefois la majorité du travail éditorial.

En 1985, Verheggen fait la rencontre, après l'une de ses conférences, d'un enseignant qui l'entretient de ses ambitions éditoriales. L'auteur prend contrat : il accepte de faire publier *Stabat Mater* sans rien toucher en fait de droits d'auteurs : c'est le démarrage des éditions Cadex, aujourd'hui très dynamiques et publiant de nombreux auteurs originaires de Belgique (e.g. Francis Dannemark).

Les années 1983 à 1985 sont des plus productives pour Verheggen, avec nombre de titres publiés chez ce qu'on pourrait appeler des éditeurs «alternatifs» — tels que Cheval d'attaque, TXT-Éditions ou Carte blanche —, avant le recentrage sur Paris, au Seuil, avec *Les Folies-Belgères* (collection «Point-virgule», 1990) et *Orthographe 1^{er}, roi sans faute* (coll. «Petit Point», 1992) et à La Différence, avec *Artaud Rimbur* (1990), puis *Ridiculum vitæ* (1994).

Si l'on excepte les deux petits livres parus au Seuil dans la collection «Point», la trajectoire de Verheggen est passée par des éditeurs appartenant non seulement au secteur de production restreinte — les pairs étant seul habilités à recevoir le message esthétique transmis — mais aussi relevant d'une catégorie d'éditeurs qui favorisent essentiellement le texte de création aventureuse et le livre à facture à la fois soignée et formellement distinguée des conventions typographiques régnant dans les zones les plus convenues de l'édition.

Notons toutefois que P.O.L. et Bourgois représentent, dans la carrière de Verheggen, des éditeurs à la griffe puissante et prestigieuse.

Remarquons aussi que l'auteur des *Folies-Belgères* semble avoir fait l'option d'éditeurs français — qu'ils soient de province ou de Paris —, tout semblant pour lui se passer comme si la province française était moins provinciale, en fait d'instances éditoriales, que la Communauté française de Belgique.

Il n'est peut-être pas, dans l'ensemble de notre échantillon, d'auteurs faisant mieux la preuve que celui-ci de la puissance d'aimantation exercée par le champ français. Paris vaut-elle mieux que la province, la province française vaut-elle mieux que la Belgique? Ou serait-ce plutôt que l'écriture, exploration d'un langage sans frontières, ne se laisse pas contenir dans les catégorisations géo-culturelles convenues?

18

René Swennen

Éléments de socio-biographie

René Swennen, issu d'un milieu ouvrier et ayant passé sa jeunesse dans la banlieue industrielle de Jemeppe, est né à Liège le 5 janvier 1942. En 1953, départ des parents pour le Congo, puis retour au moment de la décolonisation. René Swennen reste en Belgique, confié à la garde de proches parents. Scolarité dans l'enseignement libre : humanités gréco-latines au Collège Saint-Barthélemy. Doctorat en droit à l'Université de Liège. De 1965 à 1969, Swennen occupe un poste d'assistant à l'Université de Liège. Il quitte pour un an la Belgique en 1973 pour travailler à Chartres dans une compagnie d'assurances et reprend ensuite, aussitôt, sa carrière d'avocat inscrit au barreau de Liège, mais aussi de Paris à partir de 1987. Le pamphletaire de *Belgique requiem* partagera désormais sa vie et sa carrière entre ces deux villes¹⁷⁷, qui sont pour l'écrivain, de toute évidence, deux espaces

symboliques sans autre commune mesure que les fonctions professionnelles qu'il y assume.

Les indices de consécration du romancier sont nombreux : Prix des Créateurs, décerné par l'Association des écrivains belges de langue française, pour *Palais-Royal*, son second roman; sélection au Renaudot de son troisième, *La Nouvelle Athènes*, dont le handicap serait venu, selon certains critiques, de ses trop hautes qualités d'écriture; Prix Rossel pour *Les Trois frères*, resté en outre en lice jusqu'à la dernière sélection du Prix de l'Académie et par ailleurs couronné par le Prix littéraire de la ville de Mons ainsi que par le Prix des Quatre jurys (décerné par le Maroc).

La trajectoire de ce romancier de très haute lignée esthétique, trajectoire que semble tout entière résumer le titre de son pamphlet, manifeste qu'il n'essaie aucunement — et pour cause, à ses yeux — de s'intégrer ni au champ littéraire ni au champ éditorial de la Belgique.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1979		<i>Dom Sébastien, roi de Portugal</i> , Paris, Julliard Roman	
1980		<i>Belgique requiem</i> , Paris, Julliard Pamphlet	
1983		<i>Palais-Royal</i> , Paris, éd. Grasset Roman	
1985		<i>La Nouvelle Athènes</i> , Paris, éd. Grasset Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1987		<i>Les Trois Frères</i> , Paris, éd. Grasset – Roman	
1991		<i>Le Roman du linceul</i> , Paris, Gallimard, coll. Blanche Roman	
1993		<i>Le Roman du linceul</i> , Paris, Gallimard, coll. Folio 2526	

Observations

Au moment de mettre le point final à son premier roman, René Swennen confesse aujourd'hui qu'il ignorait tout du monde éditorial : aussi (ou cependant) l'envoie-t-il, au petit diable la chance, à différents éditeurs ayant pignon sur rue, dont Gallimard (qui le refusera malgré un bon rapport de lecture) et à différents auteurs. Jean Dutourd, en particulier, se montre intéressé et le fait suivre à Bernard Lefalloix, alors employé chez Julliard, où le livre est finalement accepté et publié en 1979. Déçu, dit-il, par cette maison, qui n'a pas, à ses yeux, une véritable politique d'auteurs, Swennen passe ensuite, grâce à l'intervention de Bernard-Henri Lévy, chez Grasset, où deux romans de sa plume seront publiés. Nouvelle déception, cette fois à l'égard d'une maison dont la démarche éditoriale repose pour l'essentiel sur une politique des prix littéraires. Les ouvrages publiés se doivent dès lors d'être ciblés, formatés et façonnés en fonction des échéances d'automne : peu de liberté donc laissée aux auteurs, et un effet de sclérose pesant sur l'imaginaire (sous contrôle) et l'écriture (sous étouffoir). On ne s'étonnera donc guère qu'après ces premiers coups de sonde et d'essai, Swennen, déjà lesté d'une réputation enviable dans le milieu littéraire, passe avec armes et bagages chez Gallimard, favorisé dans cette opération de conversion éditoriale par les contacts nourris qu'il entretient avec Pascal Quignard. Satisfaction totale dès lors, à l'égard d'une maison dont la capacité de diffusion et de vente est considérable et dont l'en-

seigne culturelle s'inscrit au plus haut du fronton littéraire français. La réparation du *Roman du linceul* dans la collection «Folio» confirme le suivi d'un éditeur dont toute la richesse repose sur le fonds qu'il se constitue et qu'il exploite, à la façon d'un «banquier symbolique» dont les réserves en liquidités culturelles semblent inépuisables. René Swennen confie cependant que son prochain roman sera proposé soit à Gallimard, soit peut-être à Bernard Lefalloix qui dispose désormais de sa propre entreprise éditoriale.

La trajectoire esthétique et éditoriale de René Swennen est sans doute l'une des plus idéal-typiques de notre échantillon : orientation et centrage franco-parisiens — grâce à des contacts privilégiés avec l'intelligentsia culturelle —, fidélité à des valeurs sûres, souci d'une rentabilisation maximale de performances d'écriture qui s'alimentent aux modèles les plus prestigieux du roman, et notamment du roman historique.

On trouve rarement, dans notre échantillon, une homologie aussi frappante entre l'éthos stylistique cultivé (celui d'une très haute qualité de langue et d'un certain classicisme formel, tel qu'il s'est codifié en France dès la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁷⁸) et les placements éditoriaux opérés. Pas question, ici, de velléités éditoriales et thématiques touchant à une Belgique vidée, aux yeux de l'auteur, de toute signification politique et de toute substance historique et culturelle. Aux yeux de René Swennen, la France est bien, selon l'expression de Priscilla Parhurst Ferguson, la seule et unique «nation littéraire¹⁷⁹».

Jean-Pierre Otte

Éléments de socio-biographie

Né le 10 septembre 1949 à Ferot-Ferrières (province de Liège), Jean-Pierre Otte s'établit avec ses parents à Liège en 1955. Humanités scientifiques dans un pensionnat de Stavelot (1961) puis cursus de bibliothéconomie à Liège (1968). S'installe en 1978 à Bra-sur Lienne (province du Luxembourg) dans un magasin à grains restauré de ses mains, puis en France, en 1984, à Carjac, sur le Grès de Calvignac, dans le Quercy.

Outre ses activités de poète, de chroniqueur et de romancier, Jean-Pierre Otte a été animateur littéraire au château de Harzé (1972-1974) et pratique l'aquarelle en amateur (en 1984, première exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles).

La littérature francophone de Belgique pourrait avoir trouvé, en la personne de Jean-Pierre Otte, une sorte de Giono wallon, à la fois parce qu'il se veut le chantre de la terre ardennaise et qu'il élève le terroir dans lequel il enracine ses thèmes et son langage au rang d'un territoire habité de légendes et de rites, où les mythes éternels

— de la naissance, de la mort, de la renaissance — s'exprimeraient avec les mots d'une parlure paysanne métamorphosée par un poète.

Régionaliste sans complexe, au plus près du monde peut-être parce que sa formation intellectuelle d'autodidacte n'installe entre eux que le plus fin des écrans (Otte appartient sans doute, dans notre échantillon, au nombre des écrivains les moins dotés en capital scolaire), «assumant [sa belgitude] sans en faire un commerce¹⁸⁰», l'auteur de *Blaise Menil mains de menthe* n'a pas encore recueilli à ce jour de distinctions littéraires importantes. La réédition chez Labor, dans la collection «Espace Nord» du troisième volet de sa trilogie romanesque paru d'abord chez Laffont, la publication de premiers travaux critiques consacrés à son œuvre¹⁸¹ et, comme on l'observera dans le tableau à suivre, une relative progression sur l'échelle des valeurs éditoriales entre le début et l'état actuel de sa carrière manifestent cependant que Jean-Pierre Otte est en passe d'être reconnu comme l'un des écrivains importants de sa génération.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1971	<i>Pouhon bleu la veillée</i> , éd. Atelier de l'Agneau		
1975	<i>Hommage à André Doms</i> , éd. Dryade		
1976		<i>Le Cœur dans sa gousse</i> , éd. Laffont	

Date	C.F.B.	France	Autres
1977		<i>Julienne et la rivière</i> , éd. Laffont	
1978	<i>Wallonie aux couleurs de coq</i> , éd. Duculot		
1979	<i>Cette nuit est à l'intérieur d'une bogue</i> , éd. R.T.B.F.	<i>Blaise Menil mains de menthe</i> , éd. Laffont	
1980		<i>Nicolas Gayoule</i> , éd. Laffont	
1981	<i>Présence au monde, plaisir d'exister</i> , éd. Media Animation		
1982	<i>Le Voyage en wallon</i> , éd. Labor	<i>Le Voyage en wallon</i> , éd. Nathan	
		<i>Les Gestes du commencement</i> , éd. Laffont	
1984		<i>Celui qui oublie où conduit le chemin</i> , éd. Laffont	
1985	<i>Les Paysages partagés</i> , éd. du Perron		
1987		<i>Le Ravissement</i> , éd. Laffont	
1988	<i>Premiers émois. Poésies et proses</i> , éd. Prê aux sources, B. Gilson		
1989		<i>L'éternel Fiancé</i> , éd. Laffont	
1991	<i>Blaise Menil mains de menthe</i> , éd. Labor (E.N.)		
1994		<i>Les Aubes sauvages</i> , éd. Seghers	
1995		<i>Les Aubes enchantées</i> , éd. Seghers	
		<i>L'Amour au jardin</i> , éd. Phébus	

Observations

N'était l'inscription régionaliste des thématiques explorées par Jean-Pierre Otte, sa trajectoire éditoriale répond à une logique dont d'autres écrivains de sa génération ont subi de leur côté les forces déterminantes. Pour l'essentiel, elle se distribue — assez équitablement, nous y insisterons — entre la Belgique et la France, selon une répartition des textes qui semble répondre à la division générique de sa production, la Belgique recueillant pour l'essentiel les ouvrages à tonalité poétique — poèmes à proprement parler ou chroniques poétiques — cependant que la France et dans un premier temps Robert Laffont, soit un éditeur appartenant au pôle le plus commercial de l'édition cultivée (par opposition, sur l'autre bout du spectre, à Minit), accueillent ses textes romanesques, trilogie rustique ou autobiographie.

Là s'arrête cependant la soumission de Jean-Pierre Otte à la logique éditoriale générale. On doit observer que l'égale et régulière répartition des textes entre la Belgique et la France, et cela jusqu'au stade actuel de sa carrière, ne répond guère à la tendance ordinaire voulant qu'une fois inséré dans le champ éditorial parisien, l'écrivain s'y tienne comme s'il s'agissait là du terme légitimant d'un parcours d'abord entrepris en Communauté française de Belgique. On aurait pu imaginer, en effet, une tout autre trajectoire : soit, après la publication d'un premier recueil de poèmes à l'Atelier de l'Agneau et la conversion au genre romanesque, un déplacement vers la France, moyennant le cas échéant quelques retours épisodiques sur la scène éditoriale belge. Il n'en est rien : Duculot, Labor, les Éditions du Perron ou le Pré aux Sources représentent autant de points d'ancrage en Belgique d'une carrière définitivement (?) double.

Seconde rupture : la publication en France de textes d'inspiration régionaliste, mais dont il faut supposer qu'elle n'a été ren-

due possible que par une sorte de régionalisme universaliste (à la Giono, justement), voyant le «barde» chanter une Ardenne sans âge ni ethnicité exhibée.

Hypothèse que semble en tout cas confirmer le fait que s'il publie ses essais sur la Wallonie chez Duculot et aux Éditions du Perron, Jean-Pierre Otte édite à Paris, chez Seghers, le cycle des Matins du monde, mythographie à visée universaliste — «du cercle polaire à l'Océanie¹⁸²».

Otte semble par là éviter de se couler trop visiblement dans le moule d'une sorte de professionnel du terroir — ce qui le différencie par exemple, compte non tenu de leurs écritures respectives, d'un René Henoumont — et, guidé en cela par un souci visible de stratégie à long terme, dont témoigne l'organisation en cycle ou en série de sa production en prose, il échappe à la provincialisation guettant celui qui, écrivain provincialiste, ignorerait que l'élaboration mythologique n'est pas une simple plus-value thématique apportée aux romans de terroir, mais bien plutôt une plus-value symbolique, donnant droit à une plus large reconnaissance culturelle.

Relevons également chez l'écrivain la capacité de mobiliser un capital de présentation de soi et de représentations du terroir incarnées en lui, que certains commentateurs de l'œuvre n'hésitent pas à reprendre à leur compte («Grand, la barbe d'un prophète et le regard d'un sage — mais d'un sage qui aime l'alcool de chèvrefeuille, les potées de chez nous et la cervoise — Otte, entre sa vie de châtelain par interim et celle de jeune auteur à succès, écrit sans discontinuer. C'est un matinal. Il se lève à l'aube, écoute respirer le jour, rêve à ce que, plus tard, il transcrira noir sur blanc¹⁸³»).

C'est peut-être dans son pouvoir à convertir en *hexis* corporelle son habitus d'écrivain — et à y faire croire — que Jean-Pierre Otte capitalise au mieux la position singulière qu'il occupe dans notre espace littéraire.

20 Jean-Claude Pirotte

Éléments de socio-biographie

Né à Namur, le 20 octobre 1939, Jean-Claude Pirotte partage son adolescence entre la Wallonie, les Pays-Bas, la Bourgogne et Florence. Études nonchalantes, mais paradoxalement brillantes : en décembre 1956, l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique lui décerne un premier prix de composition française. Études de lettres commencées, puis réorientation vers la Faculté de Droit de l'ULB. À partir de 1964, avocat au Barreau de Namur, jusqu'en 1975 lorsqu'il est accusé d'avoir favorisé la tentative d'évasion d'un de ses clients. Pirotte niera toujours les faits, mais n'en sera pas moins condamné à 18 mois de prison et à être rayé du Barreau. Auparavant, grâce à Marcel Thiry, Pirotte a publié, dès 1963, un premier recueil de poèmes, au titre presque prémonitoire : *Goût de cendre...*

Se succèdent alors petits métiers au fil d'une vie plutôt vagabonde et clandestine en province française, en Catalogne et au Val

d'Aoste. Beaucoup de temps passé à sa seconde activité d'élection, la peinture. En 1981, suite à la péremption de sa peine, Pirotte revient à Namur et publie *Journal moche* aux éditions Luneau-Ascot, pour lequel un prix Anticonformiste lui est décerné par l'hebdomadaire *Arts*. En 1984, il est engagé en qualité de juriste par Infor-Jeunes-Namur, mais les portes claquent, et il se retrouve chroniqueur à la RTBF, sur les ondes de laquelle naissent les *Contes bleus du vin*. En 1986, Jean-Claude Pirotte sort de l'obscurité littéraire grâce à l'attribution du Prix Rossel à son récit, *Un été dans la combe*, publié par Charles de Trazegnies à La Longue vue. Depuis, activités croisées de peintre et d'écrivain : en huit ans, treize titres.

Après quelques séjours en Bretagne, où il collabore à *La Liberté du Morbihan*, Pirotte se retire — définitivement? — à Angoulême. Écriture, peinture, participation à différentes revues. Et activités de correcteur ou de conseiller littéraire, lorsque les besoins d'argent se font pressants.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1963	<i>Goût de Cendre, Liège</i> , éd. Thone Poèmes		
1965	<i>Contrée, Liège</i> , éd. Thone Poèmes		
1966	<i>D'un mourant paysage, Liège</i> , éd. Thone Poèmes		

Date	C.F.B.	France	Autres
1981		<i>Journal moche</i> , Paris, éd. Luneau-Ascot Essai	
		<i>La Pluie à Rethel</i> , Paris, éd. Luneau-Ascot Récit	
1984		<i>Fond de cale</i> , Paris, éd. Le Sycomore Roman	
1986		<i>Un Été dans la combe</i> , Bruxelles, éd. La Longue Vue Roman	
1987		<i>La Vallée de misère</i> , Cognac, éd. Le Temps qu'il fait Poèmes	
1988		<i>Les Contes bleus du vin</i> , Cognac, éd. Le Temps qu'il fait Chroniques	
1989		<i>Sarah, feuille morte</i> , Cognac, éd. Le Temps qu'il fait Roman	
		<i>Rue des Remberges</i> , Cognac, éd. Le Temps qu'il fait Roman	
1990		<i>La Légende des petits matins</i> , Paris, éd. Many Roman	
1991		<i>L'Épreuve du jour</i> , Cognac, éd. Le Temps qu'il fait Enfantine	
		<i>Fond de cale</i> , Cognac, éd. Le Temps qu'il fait Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1991		<i>La pluie à Rethel</i> , Bruxelles, éd. Labor Récit	
1993		<i>Lettres de Sainte-Croix-du-Mont</i> , Bordeaux, éd. L'Escampette. Lettres	
		<i>Un Été dans la combe</i> , Paris, éd. La Table Ronde Roman	
		<i>Il est minuit depuis toujours</i> , Paris, éd. La Table Ronde Essai	
1994		<i>Plis perdus</i> , Paris, éd. La Table Ronde Mélanges	

Observations

La trajectoire éditoriale de Jean-Claude Pirotte, essentiellement axée sur la France, avec quelques fidélités sur lesquelles nous allons revenir, ne peut pas être décrite sans tenir compte de la rupture occasionnée par la condamnation de 1975 et l'exil forcé qui s'en est suivi. Peut-être, d'une certaine manière, — et quelque amère qu'elle ait pu être et annonciatrice d'autres tragédies, — cette condamnation a-t-elle été la «chance» d'un auteur qui, démarrant avec trois recueils de poèmes, publiés grâce à l'entremise de Marcel Thiry chez Georges Thone à Liège, eût risqué l'enfermement dans un genre et dans des zones éditoriales peu propices au développement d'une carrière importante, laquelle se fût, peut-on croire, déroulée dans les marges minces de l'activité professionnelle principale. L'avocat semble, en tout cas, en s'éclipsant, avoir donné forme et latitude à l'écrivain : à partir de 1981, les textes se succèdent, principale-

ment des proses, publiées — à l'exception d'*Un Été dans la Combe*, mais d'abord promis aux éditions du Sycomore, entre-temps tombées en faillite — en France, d'abord à Paris (Luneau-Ascot, Sycomore), puis en province à Cognac (Le Temps qu'il fait), enfin de nouveau à Paris (La Table ronde).

Dans un courrier adressé à Magali Descamps, Jean-Claude Pirotte s'est clairement expliqué sur son parcours éditorial, faisant d'abord la part des amitiés et des contacts interpersonnels présidant à l'adoption d'une et par une maison. Ainsi des éditions Luneau-Ascot : «Alain Bousquet, avec qui j'avais été en relation, grâce à Jean-Michel Tordeur, quand j'avais vingt ans, s'est souvenu de moi lorsque Michel Luneau lui a demandé de diriger la revue des éditions Luneau-Ascot. Il a fait des recherches et a lu quelques pages de moi dans la NRF (publiées grâce à Dhôtel), a trouvé mon adresse, m'a écrit, m'a demandé un manuscrit. J'ai rencontré Michel Luneau, nous nous sommes bien entendus, et voilà!» De même au

Sycamore : «Un ami de longue date, Pierre Drachline, avait fondé les éditions Plasma. En 1981, faillite de Plasma. Un ou deux ans plus tard, renaissance de Plasma. On me demande un manuscrit. Je lui propose *Fond de cale* qu'il accepte. Une fois imprimé, Plasma est déclaré à nouveau en faillite. Le Sycamore, composé de copains, reprend le volume, change la couverture... et est déclaré en faillite. *Fond de cale* ne verra vraiment le jour que sous la couverture du Temps qu'il fait.»

La collaboration éditoriale la plus durable est sans doute aucun avec cet éditeur sis à Cognac, Georges Monti, avec lequel Pirotte, qui l'a rencontré vers 1982-1983 au Salon du Livre de Paris où il tenait le stand Luneau-Ascot, a noué de solides liens de sympathie.

La Vallée de misère, retour de Pirotte à la poésie, paraît au Temps qu'il fait, signe de la fermeté de ces liens, qui se verront confirmés par la suite avec la publication de six ouvrages, oscillant entre la chronique et le roman.

Depuis 1993, Jean-Claude Pirotte semble avoir fait escale à la Table ronde, avec quatre titres, à la suite d'une rencontre occasionnelle : «Chez Tschann, libraire parisien où "je fais une signature", en 1990 ou 1991 (je ne sais plus bien), je rencontre un jeune lecteur, jeune écrivain et jeune directeur de La Table ronde. Il envisage la création d'une collection de poche et souhaite y voir figurer un de mes titres. Nous tombons d'accord sur l'Été. Ce jeune homme s'appelle Olivier Frébourey et nous devenons très vite amis. D'autant que Denis Tillinac, vieux copain, devient patron de La Table ronde et contribue à changer du tout au tout le genre plâtreux de la maison. Ça rajeunit, et l'aventure me tente. On me propose un rôle de conseiller littéraire, on me paie un peu pour lire des manuscrits, et j'ai cruellement besoin

d'argent, pour simplement casser la croûte. Mais ce n'est pas l'essentiel. Ce qui compte, c'est une sorte de vie nouvelle. Je reste cependant attaché au Temps qu'il fait où je publierai bientôt deux livres.»

Ce que confirme, de son côté, Georges Monti : «J'espère qu'il y aura d'autres livres de lui au Temps qu'il fait, car si un auteur est en dernier recours toujours libre vis-à-vis de son éditeur, il n'y en a pas moins une histoire commune qui a contribué à former une image durable, à laquelle on a la faiblesse de tenir. L'adéquation de l'œuvre de Pirotte avec l'ensemble de mon catalogue [est visible] en lisant de près [mon] catalogue. Il s'y trouve toutes sortes d'écrivains frères qui illustrent une conception de la littérature assez proche, et même parfois identique. C'est une communauté de pensée ou de goût, avec des auteurs qui constituent (souvent sans le savoir, en tout cas sans le vouloir) comme un courant de la littérature du temps que naît cette apparente construction¹⁸⁴.»

Jean-Claude Pirotte offre au total le profil type de l'écrivain dont l'origine belge — si elle reste présente dans les obsessions cachées d'un imaginaire et, par la bande et comme par métonymie dans une sorte de conversion de la «belgitude» (qu'il renie) en une «provincialité» générale (qu'il assume) : de Namur à tous les Rethel du monde, au fond — s'efface en toute apparence au profit d'une insertion pleine et entière dans l'espace français. L'obtention du Prix Rossel et la republication dans la collection «Espace Nord» de *La Pluie à Rethel* n'y changent rien : ainsi qu'en témoignent les prières d'insérer successifs de ses ouvrages, Pirotte à la fois assume toutes les figures de l'exil, de l'écart, du vagabondage et accepte, comme «l'un des grands prosateurs français¹⁸⁵», son assimilation française.

21

Thierry Haumont

Éléments de socio-biographie

Né à Auvelais en 1949, d'un père médecin, Thierry Haumont est resté inscrit dans sa région d'origine et vit, depuis plusieurs années, à Ham-sur-Heure. Déclat politique et identitaire : les grandes grèves de 1960 lui permettent de prendre la mesure de l'écart existant entre le discours officiel belge et l'histoire telle qu'elle se fait, dans les luttes des hommes, en Wallonie. Très tôt, la conscience wallonne l'emporte chez lui sur toute appartenance à la Belgique, forme institutionnelle vidée de toute substance, et le conduit à se solidariser avec le milieu ouvrier. Proches en cela de ceux d'un Jean Louvet, les engagements de Thierry Haumont parient en faveur de l'indépendantisme wallon, seul moyen d'associer la conscience profonde d'une région à une forme politique et de faire valoir les droits d'une culture minorisée. En 1967-1968, inscrit à l'Université Catholique de Louvain, Thierry Haumont est confirmé dans cette prise de conscience wallonne par le déferlement de la haine flaminguante sur l'université. Échec dans ses études de philologie romane : Haumont entame alors un cursus de bibliothécaire à Bruxelles. Différents emplois suivront, notamment celui de vendeur dans une librairie anglaise de Bruxelles. En 1974, il devient responsable de la bibliothèque Arthur Rimbaud de Charleroi, poste qu'il occupe encore aujourd'hui.

Candidat en 1969 aux élections communales sur une liste du Rassemblement wallon, le romancier-bibliothécaire ne cessera de militer activement dans les mouvements wallons. En 1983, avec quelques intellectuels et universitaires, il cosigne notamment le *Manifeste pour la culture wallonne*. Membre du comité de rédaction de la revue *Toudi* — animée par José Fontaine, fervent

républicain en terre wallonne —, Thierry Haumont n'en participe pas moins régulièrement à l'hebdomadaire flamand *Toestand*.

Faut-il pour autant le placer à l'enseigne des romanciers régionalistes? Ce serait méconnaître que le terme de Wallonie revient davantage dans ses discours ou sous la plume du journaliste (ou encore dans ses prières d'insérer, biffant allègrement et non sans jouissance, imagine-t-on, toute mention de la Belgique¹⁸⁶) que dans les textes de l'écrivain. Convaincu cependant que l'acte littéraire est par nature un acte social et non pas individuel, l'auteur des *Peupliers* n'ignore en aucune façon que c'est dans le réseau des formes, dans l'exploration d'un imaginaire affronté à quelques motifs obsédants — et volontiers minimalistes — que son écriture se croise avec «l'Histoire avec un grand H¹⁸⁷» comme avec l'histoire bafouée de tout un peuple : «Un véritable écrivain, s'il veut servir une cause politique, doit d'abord le faire en laissant s'exprimer son talent et en revendiquant à titre personnel son appartenance. Si je me dis : "Tu vas faire un livre pour servir la cause wallonne", je ferai un mauvais livre. Une fois encore, c'est l'écriture qui décide. Si *Les Peupliers* ont abouti à la fameuse question des Wallons et des Flamands, ce n'était pas délibéré, et, d'ailleurs, dans le roman, le problème posé — celui de deux visions du monde, l'une souhaitant aligner les peupliers, l'autre rendre compte de leur complexité — déborde largement le contentieux communautaire¹⁸⁸.»

Lauréat du prix Rossel en 1985 pour *Le Conservateur des ombres* par ailleurs présélectionné au Renaudot, Thierry Haumont a également obtenu en 1981 le Prix «Maurice Gauchez-Philippot» pour *Les petits prophètes du Nord* et, en 1993, le Prix de la Pensée wallonne décerné par l'Association culturelle de Wallonie.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1967	<i>Ravanastron</i> , Tournai, éd. Arts et Idées Poèmes		
1980		<i>Les petits prophètes du Nord</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	
1982		<i>Les Forêts tempérées</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	
1984		<i>Le Conservateur des ombres</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	
1989	<i>Mémoires d'un chasseur d'échos</i> , Bruxelles, éd. Nocturnes Roman		
1991		<i>Les Peupliers</i> , Paris, éd. L'Arpenteur/Gallimard Roman	
1993	<i>Le Promeneur de Charleroi</i> , Charleroi, éd. Charleroi-Image Varia		
1995	<i>Petit traité de philosophie minimale</i> , Charleroi, RA éditions Prose poétique		

Observations

Ami et compagnon de lutte de l'écrivain, José Fontaine a parfaitement rendu compte, et en termes abrupts, du décalage creusé, selon lui, entre la reconnaissance culturelle obtenue par Thierry Haumont et son rayonnement littéraire : «Le monde des intellectuels — écrit-il en 1990, précisant aussi qu'aux éditions Gallimard, Thierry Haumont est l'un des écrivains qui possède le dossier de presse le plus épais» — est à ce point pétri d'arrivismes en tous genres, de telles minauderies et coquetteries que, devant cette grandeur nue [celle de l'écrivain], on reste pétrifié. Par conviction, Haumont a refusé tout subside, toute aide, tout honneur, venant de la Communauté française, qu'il estime négatrice de la culture wallonne. [...] Porté aux nues par la critique littéraire française à l'égal d'auteurs de chez nous, Thierry Haumont ne jouit cependant pas encore d'une grande notoriété. Il faut dire que cet homme refuse systématiquement d'employer aucun des moyens qui permettent aux écrivains de faire carrière¹⁸⁹»

Trois romans chez Gallimard (plus un chez L'Arpenteur, appartenant au groupe Gallimard), aux termes d'un contrat en prévoyant six, témoignent à suffisance de l'inscription de Thierry Haumont dans un espace éditorial et littéraire qui paraît moins, selon son point de vue, centré sur la France qu'il n'est axé sur une représentation plus large de la culture française, qu'elle soit d'ici ou d'ailleurs. L'option Gallimard — après velléités en direction du Seuil, de Grasset et de Stock — répond de toute évidence, chez Haumont, à un souci de diffusion et à un «réflexe» d'allégeance culturelle : ce dont le bibliothécaire aurait pu s'aviser au seul vu des rayons — où 80 % des livres émanent, d'après ses propres comptes, de la librairie française —, l'écrivain s'en est pénétré comme par osmose : c'est bien à Paris — et non à Namur, et surtout pas à Bruxelles —

que l'institution littéraire existe non seulement par l'ensemble des textes qui s'y publient ou qui s'y trouvent stockés dans la mémoire culturelle que transmet l'école, mais aussi par adaptation étroite et relance réciproque d'un puissant système de production éditoriale et d'instances de consécration hautement visibles et visibilisatrices : «notre capitale culturelle, c'est toujours Paris, cela ne va pas autrement¹⁹⁰».

Pour autant, Thierry Haumont n'en a pas moins publié quelques textes en Belgique, chez des éditeurs confidentiels, la plupart non inféodables à un genre nettement défini — exceptons, rite traditionnel d'entrée en littérature, un premier recueil de poèmes à Tournai (*Arts et Idées*, 1967). La parution chez Nocturnes à Bruxelles des *Mémoires d'un chasseur d'échos*, surprenante en apparence, ne rompt guère cependant avec l'esprit franco-centré présidant aux placements éditoriaux du romancier : sortant des cadres du contrat passé avec Gallimard, orienté plutôt vers un public de jeunesse, le roman n'est remis à Luc Delisse, semble-t-il, qu'au titre d'option de rechange. Plus que d'un déplacement ou d'un rabattement sur la Belgique, il ne s'agit là que d'une exception confirmant la règle. Règle étonnante en l'occurrence : la France reste terre d'élection pour tout enracinement éditorial durable, même et significativement pour un écrivain dont les options politiques se revendiquent d'une identité wallonne à défendre et à construire. On ne saurait, en tout cas, trouver d'illustration plus frappante qu'au creux de ce décalage entre visée politique et visée littéraire, du pouvoir d'attraction symbolique exercé par l'Hexagone. Interrogé sur la possibilité d'éditer en province belge, Haumont — qui parle du «Passport Gallimard» dont il est porteur, — se prononce aussitôt en faveur d'une autre province, celle d'Actes Sud...

«Anti-belge à 100 %» : c'est en ces termes sans réplique que Thierry Haumont définit sa position. Encore faudrait-il ajouter que l'anti-belgitude qu'il proclame concerne

davantage son itinéraire politique et son affiliation à la cause wallonne que sa trajectoire d'écrivain. C'est ici, en effet, plutôt par allégeance aux modèles culturels et aux forces éditoriales dominants, et non mû par quelque répulsion intestine à l'égard de la

Entretien avec Thierry Haumont¹⁹²

◆ *Avant d'écrire, en tant que lecteur, quelle était votre représentation du monde de l'édition?*

Une image absolument pas clairvoyante. Ce qui est curieux chez moi, c'est que j'ai commencé à écrire en même temps qu'à lire. Avant l'âge de 12 ans, j'avais horreur de lire. Différentes fractures du bras m'ont permis de découvrir le plaisir de la lecture. Je me suis mis presque aussitôt à écrire également et je n'ai plus arrêté depuis. J'étais très jeune et je ne connaissais donc rien au monde de l'édition.

◆ *Et au début de votre carrière, quel était votre degré de connaissance de l'espace éditorial?*

J'avais trente ans et je travaillais déjà en tant que bibliothécaire. J'avais donc une connaissance parfaite du milieu de l'édition, aussi bien en Belgique qu'en France. J'ai envoyé mon premier manuscrit, *Les petits prophètes du Nord*, par la poste, chez Gallimard et il a été accepté. J'avais d'abord essayé une autre maison en me disant : Gallimard, je n'oserais jamais. Je l'avais envoyé aux éditions du Seuil. Ça a été très rapide, trois semaines après, Le Seuil me téléphonait pour me dire qu'ils acceptaient le manuscrit. Ils m'ont dit que le contrat arriverait et finalement, j'ai reçu une lettre disant que le livre était refusé et qu'ils voulaient me voir. Ils voulaient en fait me parler d'un éventuel second livre, sans accepter le premier. J'ai refusé et j'ai envoyé mon manuscrit chez Gallimard. Là, il n'y a pas eu de problème.

Belgique, que Thierry Haumont, suivant en cela le même parcours que nombre de ses confrères — pénétrés autant que lui de «La beauté de la littérature¹⁹¹» et certains très «belgicains» —, s'est laissé enchanter par les sirènes de l'édition parisienne.

Je n'ai su que récemment ce qui s'était passé au Seuil. Le directeur traversait une phase de mysticisme et ma spiritualité ne correspondait pas à ce qu'il vivait. Le directeur s'est maintenant converti à l'islam. Mais cela a été un mal pour un bien car cela m'a permis d'aller chez Gallimard.

◆ *Auriez-vous songé à vous adresser à un éditeur de Belgique?*

Sûrement pas. Une maison française : ça, de toute façon ! La question m'a été posée par après mais, selon moi, elle ne se posait même pas car notre capitale culturelle, c'est toujours Paris, cela ne va pas autrement. On sait bien, en tant que bibliothécaire, que plus de 80 % des livres viennent de France. Donc, vouloir être édité en France, c'était un réflexe normal.

◆ *Et si ce n'était Paris, choisiriez-vous la province en France plutôt que la Belgique?*

Oui, de toute façon, surtout si c'est Actes Sud.

◆ *Comment aviez-vous, au départ, opéré votre choix éditorial?*

En fonction du pays, et puis parce que j'aimais bien ce qu'ils publiaient. Pour Le Seuil, il y avait beaucoup de choses qui ne m'emballaient pas spécialement. Je me sentais plus proche de l'«esprit» Gallimard. Au départ, je n'osais pas envoyer mon manuscrit chez Gallimard à cause de la taille de la maison et la place qu'ils occupent dans la littérature. J'avais donc sélectionné Le Seuil, Grasset et Stock. J'ai maintenant un contrat pour six livres avec Gallimard. Ils ont toujours la possibilité de refuser mais si j'écris un roman ou un recueil de nouvelles, je suis obligé de le proposer chez eux. Pour une

pièce de théâtre, de la poésie, etc., je suis libre. Pour les romans et les nouvelles, Gallimard est libre de refuser mais le contrat est cassé s'il y a deux refus.

◆ *Pourquoi avoir édité Mémoires d'un chasseur d'échos chez Nocturnes, donc à Bruxelles?*

Mon roman *Mémoires d'un chasseur d'échos*, je l'avais proposé à Gallimard Jeunesse. Là, j'aurais dû signer un autre contrat. Cependant, ils ont hésité et je n'ai finalement jamais reçu de réponse. J'ai repris mon manuscrit.

Luc Delisse qui était directeur littéraire chez Nocturnes m'a dit qu'il aurait aimé publier un texte de moi. Il a lu celui-là et cela l'a emballé. C'est comme ça qu'il a été publié chez Nocturnes. Là, il s'agissait donc d'une demande.

◆ *Dans ce cas, vous avez donc accepté de publier en Belgique?*

Oui, je ne suis fermé à aucune proposition. J'en ai d'ailleurs ici une autre pour la Belgique, pour la Wallonie exactement ! Mais enfin Nocturnes, c'était Bruxelles.

◆ *Proposerez-vous bientôt un nouveau manuscrit à Gallimard?*

Je n'en sais rien car, pour des raisons personnelles, j'ai continué à écrire mais beaucoup moins. Je reprends maintenant un peu et j'ai un projet de roman pour la jeunesse. Pour cela, je vais réattaquer Gallimard Jeunesse. Mais avant, j'ai une autre proposition pour un éditeur belge et je travaille à cela pour le moment. Il s'agira de chroniques. S'il s'agissait d'un roman, là, j'aurais dû refuser la proposition et la proposer à Gallimard.

◆ *Lorsque vous avez été édité chez L'Arpenteur, est-ce Gallimard qui a choisi cette filiale?*

L'Arpenteur, c'est ce qu'ils appellent une cellule éditoriale. Il a évidemment des comptes à rendre à Gallimard mais c'est plus qu'une collection. C'est-à-dire qu'il a ses

propres marges budgétaires. Mon roman *Les Peupliers* a, en fait, fait l'objet de discussions passionnées au comité de lecture et il y a eu un opposant ferme dont je ne connais pas le nom. Il allait être publié et cette personne-là a redemandé un nouvel examen, une séance supplémentaire. Le directeur de L'Arpenteur, ayant entendu parler du problème, a demandé à lire le manuscrit. Il a alors estimé que ce livre rentrerait dans sa collection et a demandé à Antoine Gallimard pour l'éditer. Cette demande réglait le problème, le manuscrit allait sortir.

◆ *Selon vous, qu'est-ce qu'un bon éditeur? Quels sont vos critères?*

C'est un éditeur qui veille à s'entourer de lecteurs attentifs et qui publie avec un certain souci de la présentation et de la mise en page. Cela doit être sobre et bien sûr bien distribué. Pour moi, un bon éditeur, c'est aussi quelqu'un qui me fout la paix, c'est-à-dire qui ne m'oblige pas à être à tel ou tel cocktail ou toutes ces choses dont j'ai horreur. Je demande que l'on mette mon manuscrit au même rang que les autres, qu'il aie les mêmes chances de départ que les autres et c'est tout. Je ne demande rien d'autre.

◆ *Pensez-vous que la notoriété que vous avez maintenant acquise vous permette de publier plus facilement dans la maison de votre choix?*

De mon choix, peut-être pas, mais je pense que je parviendrai toujours à me faire éditer. Je dis ça parce que, lorsque je présente un texte, j'estime que j'ai bien fait mon travail. Quand je lâche un manuscrit, c'est qu'au moins 80 % de ce que j'ai voulu y mettre y est. En plus, j'ai mon petit monde à moi qui est un peu particulier et qui ne se retrouve pas nécessairement chez d'autres écrivains. C'est quand même vrai que mon passeport Gallimard me permettra de publier plus facilement chez d'autres éditeurs. J'ai d'ailleurs eu des demandes d'autres maisons d'édition.

◆ *Pour en revenir à la question des éditeurs périphériques, pensez-vous qu'être publié en province puisse nuire à un écrivain?*

Non, je ne crois pas. Cela dépend plus de la taille de la maison d'édition que de son implantation. Être publié chez Grasset ou chez Actes Sud revient exactement au même. Évidemment, si c'est une toute petite maison d'édition du type Le Temps qu'il fait, située en province en France, cela fait une différence. C'est sûr aussi que la diffusion de *Mémoires d'un chasseur d'échos* a été différente de celle de mes romans publiés à Paris. Il a bien été un peu distribué en France mais je doute qu'il ait par exemple atteint le Québec.

◆ *Quelle appréciation portez-vous sur le champ éditorial belge?*

Ce qui me gêne un peu — mais heureusement, c'est en train de changer — c'est que les éditeurs belges ont tendance à n'éditer que du belge. Cela forme une sorte de ghetto. On a l'impression que le premier critère pour entrer là-dedans, c'est d'avoir une carte d'identité belge. En France, on n'a pas sa nationalité ou sa langue comme passeport d'ouverture. Je ne veux pas de cette image-là, d'autant que je ne me sens pas belge mais wallon.

◆ *Donc, je suppose que votre appartenance belge n'a pas vraiment d'importance pour vous ...*

Non, pas du tout. Wallonne, oui, mais pas belge. Je suis anti-belge à 100 %.

◆ *Quel est alors, dans vos livres, le degré d'anti-belgitude affirmée?*

Je ne crois absolument pas à la belgitude. Ça fait hurler de rire les Flamands et cela a été récupéré par l'extrême droite alors qu'au départ, c'était plutôt un concept de gauche. Je souscris pleinement à l'idée de parler de ce que nous vivons mais je crois que le grand tort a été de faire de cela une sorte de nationalisme dans la littérature et d'exagérer des traits qui n'appartiendraient qu'à notre littérature. Dans *Les Peupliers*, je parle vraiment de ce qui se passe chez nous, mais l'idéologie de la belgitude me hérise. Le fait d'avoir appelé cela «belgitude», c'était déjà condamner le concept à être récupéré, c'était tout à fait stupide. Quand je vois la belgitude chez Mertens qui est l'inventeur du concept, j'ai le sentiment que la Wallonie n'existe pas. La belgitude dans l'esprit de ceux qui l'ont conçue, c'est une utopie bruxelloise, en fait. C'est une sorte de pays qui penserait flamand mais en français. C'est un peu ça. Quand on dit que la chanson de Brel «Le Plat Pays» est notre véritable Brabançonne, je ne suis pas d'accord. J'adore Brel et le texte est magnifique mais «Le Plat Pays» ne parle pas de mes réalités wallonnes. Cela me parle d'autres gens, d'autres choses pour lesquelles j'ai beaucoup de respect, mais ce n'est pas moi. Je trouve que le nationalisme belge est virulent et le nationalisme wallon inexistant. ■

22

Françoise Lison-Leroy

Éléments de socio-biographie

Née le 6 octobre 1951, Françoise Lison-Leroy passe son enfance et son adolescence à Wodecq, petit village de la région des collines dans le Hainaut occidental. Habite depuis 1971 Blandain, dans le Tournais où elle est professeur de français. Animatrice d'ateliers d'écriture (L'Écrivanderie) et critique littéraire au *Courier de l'Escaut*, elle a publié de 1983 à 1995 une douzaine de recueils de poèmes, de nouvelles et de théâtre pour enfants et a participé à plusieurs ouvrages collectifs ou anthologies. Parmi d'autres d'importance moindre, le Prix Hubert Krains lui a été décerné pour *À l'eau-forte et à l'âme*, recueil de nouvelles, et le prix Max-Pol Fouchet pour *Pays géométrique*.

On relèvera par ailleurs, dans sa bibliographie, des collaborations avec sa concitoyenne en poésie et en Tournais Colette Nys-Mazure — mais aussi, à une occasion,

avec Michel Voiturier —, sorte d'écriture à plusieurs voix dans laquelle l'animatrice d'ateliers de création littéraire retrouve sans doute pour une part l'esprit d'équipe et d'émulation mutuelle.

Poétesse avant tout — bien qu'elle ne veuille guère mettre en balance réciproque sa carrière d'enseignant et sa carrière d'écrivain : cocktails mondains et réseaux de connivence la font fuir —, Françoise Lison-Leroy pratique une écriture caractérisée essentiellement par sa liberté à l'égard des formes canoniques et des convenances académiques mais suit, dans sa trajectoire éditoriale, le parcours traditionnel du poète allant de maison en maison et arpentant en quelque sorte un espace assez restreint, où Unimuse (Tournai là encore, tout proche) et L'Arbre à Paroles (comment l'éviter désormais lorsqu'on aborde le genre de la poésie) apparaissent, en Belgique et pour le type d'écriture qu'elle pratique, comme des étapes évidemment incontournables.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1983			<i>La Mie de terre est bonne</i> , Valenciennes, éd. Froissart Poèmes
1984			<i>L'Appriivoise</i> , Tournai, éd. Unimuse Poèmes, prix Casterman
1986			<i>À l'eau-forte et à l'âme</i> , Tournai, éd. Unimuse Nouvelles

Date	C.F.B.	France	Autres
1986	<i>Saisons d'Escaut</i> , Tournai, éd. Unimuse Nouvelles	<i>Lieux Tressoirs</i> , Mortemart, éd. Rougerie Poèmes, en collaboration avec Colette Nys-Mazure et Michel Voiturier	
1989	<i>Elle, d'urgence</i> , Amay, éd. L'Arbre à Paroles Poèmes <i>Le Chemin baumier</i> , Amay, éd. L'Arbre à Paroles Poèmes	<i>On les dirait complices</i> , Mortemart, éd. Rougerie Poèmes à deux voix avec Colette Nys-Mazure	
1991			<i>Pays géomètre</i> , Lausanne, éd. L'Âge d'Homme Poèmes
1992		<i>Quand je serai petite</i> , Charlieu, éd. La Bartavelle Poèmes pour la scène	
1993		<i>Tous locataires</i> , Charlieu, éd. La Bartavelle Théâtre, en collaboration avec Colette Nys-Mazure <i>Avoir lieu</i> , Mortemart, éd. Rougerie Poèmes	
1995	<i>Terre en douce</i> , Amay, éd. L'Arbre à Paroles Poèmes	<i>La Nuit résolue</i> , Mortemart, éd. Rougerie Poèmes en collaboration avec Colette Nys-Mazure	

Observations

À l'exception de son premier recueil édité chez Froissart (à Valenciennes) à la suite d'un concours d'écriture-maison remporté par elle, Françoise Lison, qui confesse malgré les prix prestigieux qui l'ont gratifiée n'entretenir que des ambitions modérées en matière de littérature, a posé pour l'essentiel jusqu'ici quatre choix éditoriaux («choix» entendu ici compte tenu de la restriction de champ indiquée plus haut) : Unimuse et l'Arbre à paroles, pour la Belgique, respectivement à Tournai et Amay; La Bartavelle et Rougerie, pour la France, respectivement à Charlieu et Mortemart. La méthode adoptée est à chaque fois la même : envoi de manuscrit à ces quatre maisons (jusqu'au déclin d'Unimuse) après sollicitation d'une bourse au Fonds national pour la littérature de Belgique, ce qui lui permet en règle générale de démarrer avec la somme de 20.000 FB — somme modeste, mais suffisante, semble-t-il, pour stimuler la décision éditoriale dans le domaine si peu rentable économiquement de la poésie ou du théâtre pour enfants. L'expérience dont fait état l'auteur paraît cependant, vu le faible coût à la réalisation de plaquettes poétiques, confirmer que la recherche d'un lieu éditorial en matière de poésie rencontre moins d'obstacles qu'en matière de roman ou de récits, genres exigeant une plus solide couverture en fait de résonance médiatique et de reconnaissance culturelle. On remarquera, d'autre part, que le prix Max-Pol Fouchet, qui jouit d'une aura équivalente pour la poésie à celle que détient le Goncourt pour le roman, a été attribué au recueil publié par Françoise Lison chez L'Âge d'Homme, maison à coup sûr la plus

prestigieuse qu'ait traversé son jeune parcours (resterait à savoir ce qui a déterminé cela : le prix a-t-il été décerné sur manuscrit?).

Quelques précisions s'imposent concernant les deux maisons françaises La Bartavelle et Rougerie. L'annuaire de R. Gaillard — *Audace. Annuaire à l'usage des auteurs cherchant un éditeur*¹⁹³ — souligne, à propos de la première, qu'elle recherche «la vraie poésie [et] exclut l'hermétisme, le pseudo-intellectualisme, l'eau de rose et le cucul/bons sentiments» avec une image de marque qui serait celle du «découvreur». Quant à Rougerie, dont Françoise Lison elle-même confie qu'elle est dirigée par un éditeur «compétent et proche de ses écrivains», la maison est définie par R. Gaillard comme une maison «qui, sans tapage, jouit d'une super-cote dans le milieu poétique : éloges généralisés pour la qualité de ses publications. Publier chez lui, c'est une excellente référence» (elle compte notamment en guise de références à son catalogue Pierre Albert-Birot, Joë Bousquet, Victor Segalen ou Saint-Pol-Roux). Remarquons que dans les deux cas, et comme il en va également à L'Arbre à Paroles, ces maisons axées principalement sur la poésie animent par ailleurs des revues accueillantes aux auteurs débutants et qui constituent autant de viviers pour l'éditeur ou de terrains d'essai pour ceux qui attendent de lui une première cooptation culturelle. Ici encore, la trajectoire de Françoise Lison est tout entière pré-tracée par l'itinéraire canonique suivi par la plupart des poètes qui, de Belgique ou de France, développent une carrière provinciale, à l'abri des luttes symboliques les plus âpres et à l'écart des cénacles dominants.

Benoît Peeters

Éléments de socio-biographie

Né le 28 août 1956 à Paris, de nationalité française, Benoît Peeters doit sa prime insertion dans l'espace belge francophone à la profession de son père, l'un des premiers fonctionnaires européens venus à Bruxelles en 1958 (il y restera jusqu'en 1973).

Licencié en philosophie à la Faculté de Paris I (Panthéon Sorbonne), Benoît Peeters réalise ensuite, sous la direction de Roland Barthes, à l'École Pratique des Hautes Études, une thèse de troisième cycle portant sur *Les Bijoux de la Castafiore*.

Revenu en Belgique en 1978, il exerce la profession de librairie jusqu'au début des années quatre-vingt.

Décide ensuite de se faire «écrivain professionnel» et comme tel devient romancier, essayiste, scénariste de bande dessinée (notamment le cycle des *Cités obscures* en collaboration avec François Schuiten), mais aussi critique d'un genre auquel il a largement contribué, en Belgique, à conférer ses titres et quartiers de noblesse culturelle.

L'esthétique de Benoît Peeters est difficilement cernable, tant il joue à brouiller les cartes, les pistes et les codes. On peut cependant remarquer — indépendamment des remarques à suivre — que ses textes sont rédigés dans une langue classique, dénuée de toute coloration locale et que la plupart de ses récits, tant dans l'ordre du roman que dans celui des scénarios, voient le code narratif se trouver en quelque sorte recoupé par un code critique (c'est ainsi par exemple que ses bandes dessinées co-signées avec François Schuiten apparaissent comme autant de «romans» traités au travers non seulement des codes régissant le récit en images mais des méta-codes qui ordonnent ce genre particulier).

Chez Peeters, l'essayiste informe toujours, en quelque façon, le scénariste. On remarquera toutefois la forte connotation belge — mais d'une Belgique fantasmée — qui teinte les décors : architectures fantastiques d'une «cité obscure» qui ressemble à Bruxelles (ainsi, par excellence, dans *Brüsel*, 1992) ou même à Liège (comme dans *Souvenirs de l'éternel présent*, 1983).

La reconnaissance dont bénéficie Benoît Peeters dans les deux domaines croisés de l'essai et de la bande dessinée se manifeste, d'abord, par le capital d'autorité qu'on est porté à reconnaître à des ouvrages qui sont devenus des passages obligés, des «lieux communs», de toute littérature touchant à ce genre naguère roi en Belgique (à Hergé en particulier) ou au roman policier.

Cette réputation de spécialiste explique que certains de ses ouvrages lui aient été commandés par ses éditeurs : ainsi pour *Le Monde d'Hergé* (1983), *Autour du scénario* (1986), *Hergé réalisateur* (1988) ou *La Bande dessinée* (1993). C'est la même autorité qui s'exprime dans la direction, par lui, de la collection «Bibliothèque de Moulinsart» chez Casterman, ainsi que des revues désormais défuntes *Affaires de style* (en Belgique) et *Conséquences* (en France, et à l'origine des éditions *Les Impressions nouvelles*).

Plusieurs prix ou distinctions ont par ailleurs couronné certains de ses ouvrages : *Les Murailles de Samaris* a été sélectionné par la revue *Lire* parmi les vingt meilleurs livres de l'année 1983; le Prix Alfred du meilleur album de l'année a été décerné à *La Fièvre d'Urbicande* au festival d'Angoulême 1985; le grand Prix de la ville de Sierre, en 1987, à *La Tour*; le Prix RTL 1989 à *Plagiat!* et le Prix Lecture publique de la Communauté française de Belgique au Signe de Lucifer.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1976		<i>Omnibus</i> , Paris, éd. de Minuit	
1980		<i>La Bibliothèque de Villers et Tombeau d'Agatha Christie</i> , Paris, éd. Laffont	
1981	<i>Correspondance</i> , Liège, éd. Yellow now		
	<i>Hergé</i> , Bruxelles, éd. Décembre		
1983	<i>Le Monde d'Hergé (1)</i> , Tournai, éd. Casterman	<i>Fugues</i> , Paris, éd. de Minuit	
	<i>Les Murailles de Samaris (1)</i> , Tournai, éd. Casterman		
1984	<i>Les Murailles de Samaris (2)</i> , éd. Casterman		
	<i>Les Bijoux ravis</i> , Bruxelles, éd. Magic-Strip		
	<i>Le Monde d'Hergé (2)</i> , éd. Casterman		
1985	<i>La Fièvre d'Urbicande (1)</i> , éd. Casterman	<i>Droits de regards</i> , Paris, éd. de Minuit	
		<i>Prague : un mariage blanc</i> , Paris, éd. Autrement	
1986	<i>Autour du scénario</i> , Bruxelles, éd. ULB	<i>Le mauvais œil</i> , Paris, éd. de Minuit	
	<i>Le Mystère d'Urbicande?</i> , éd. Casterman		
1987	<i>Hergé : 1922-1932</i> , éd. Casterman		

Date	C.F.B.	France	Autres
1987	<i>L'Archiviste</i> , éd. Casterman <i>Ergün mort ou vif</i> , éd. Casterman <i>La Tour (1)</i> , éd. Casterman <i>L'irrésistible bibliographie</i> , éd. Aubépine		
1988	<i>Les Murailles de Samaris (3)</i> , éd. Casterman <i>La Route d'Armillia (1)</i> , éd. Casterman <i>Les Jeux sont faits</i> , éd. Casterman <i>Hergé dessinateur</i> , éd. Casterman		
1989	<i>Le Transpatagonien</i> , éd. Casterman <i>Encyclopédie des transports</i> , éd. Casterman	<i>Paul Valéry : une vie d'écrivain?</i> , Paris, éd. Les Impressions Nouvelles <i>Plagiat!</i> , Paris, éd. Les Humanoïdes Associés	
1990	<i>La Route d'Armillia (2)</i> , éd. Casterman <i>La Fièvre d'Urbicande (2)</i> , éd. Casterman <i>Le Musée A. Desombres</i> , éd. Casterman	<i>Le Signe de Lucifer</i> , Paris, éd. Nathan <i>La Bibliothèque de Villers</i> , Paris, éd. Les Impressions Nouvelles	
1991	<i>Dolorès</i> , éd. Casterman <i>Case, planche, récit</i> , éd. Casterman <i>Le Monde d'Hergé (3)</i> , éd. Casterman		

Date	C.F.B.	France	Autres
1992	<i>Brüsel</i> , éd. Casterman <i>Storyboard</i> , Liège, éd. Yellow now	<i>Hitchcock, le travail du film</i> , Paris, éd. Les Impressions Nouvelles <i>Le Théorème de Morcom</i> , Paris, éd. Les Humanoïdes Associés	
1993	<i>Love hotel</i> , éd. Casterman <i>L'Écho des cités</i> , éd. Casterman	<i>Le cas des cases</i> , éd. Agence culturelle de Paris <i>La Bande dessinée</i> , Paris, éd. Flammarion	<i>Souvenirs de l'Éternel Présent</i> , Zelhem (Pays-Bas), éd. Arboris
1994		<i>Töppfer</i> , Paris, éd. Hermann <i>Les Métamorphoses de Nadar</i> , Paris, éd. Marot	
1995	<i>Calypso</i> , éd. Casterman <i>Mary, la penchée</i> , éd. Casterman		
1996	<i>L'Enfant penchée</i> , éd. Casterman		

Observations

Biographe de Paul Valéry et scénariste de bande dessinée; exégète de l'œuvre de Hergé et romancier tendance Claude Simon; diplômé avec une thèse sous la direction de Roland Barthes et scénariste de Benoît Peeters — tour à tour et en même temps : critique, essayiste, romancier, scénariste, libraire, éditeur, directeur de collection¹⁹⁴ — et un capital intellectuel qui le classe parmi les lettrés ayant passé sous les fourches caudines de l'université et capté une part de l'aura attachée à l'un de ses mandarins les plus prestigieux dans la zone quelque peu marginale de l'École Pratique

des Hautes Études, ne peuvent être considérés, au regard de leur effet sur l'œuvre même et sur les orientations prises par celle-ci, comme de simples épiphénomènes sans «conséquences».

Un premier roman, publié chez Minit, et sous le titre presque prémonitoire d'*Omnibus*, amorce la trajectoire de Benoît Peeters par un acte d'allégeance rendu à l'esthétique d'avant-garde en bonne voie de consécration académique et scolaire (celle du «nouveau roman», quelques années avant le Nobel de littérature attribué à Claude Simon). Ce démarrage signe d'entrée de jeu un parcours qui ne cessera, quels que soient les genres empruntés, de se signaler par un fort marquage au coin des textes ou des

scénarios par les valeurs culturelles les plus savantes. Cette orientation aurait pu conduire Benoît Peeters vers une sorte de suivisme distingué ou de routine chic si ne s'étaient dessinées — et cela déjà, peut-être, sous le patronage éclairé de Roland Barthes, lui-même déviant par certains de ses objets d'étude — les voies d'une conversion vers le haut des littératures conventionnellement dévaluées ou classées pêle-mêle, du moins, dans le vaste continent des para- ou des infra-littératures.

Ce qu'on pourrait appeler l'effet Peeters sera, en l'espèce, de créditer les genres dits mineurs ou populaires d'un ensemble de marques formelles ou de marqueurs divers de leur fonctionnement formel susceptibles de les arracher à leur position au bas des hiérarchies qui, de la littérature, font un échelonnement de valeurs symboliques et un étalonnage de préjugés à la fois scolaires et sociaux. Tour à tour : le roman policier (genre Agatha Christie, dont il rédigea un «Tombeau»), la bande dessinée (analysée, côté Hergé ou pratiquée avec Schuiten et d'autres), le roman-photo (avec Marie-Françoise Plissart) bénéficieront de la même opération : décrypter les codes (y compris les plus cachés) agissant dans ces productions et les faire jouer ou les mettre à l'œuvre en surface.

C'est ici sans doute qu'interviennent, en partie, au titre de facteurs explicatifs, le capital intellectuel géré et la multipositionnalité assumée par Peeters.

Tout semble en effet s'être passé comme si, Français à Bruxelles et théoricien du récit graphique saisi par la pratique, Benoît Peeters transférait aux objets mêmes de son travail les indices de distinction et de culture dont il est lui-même porteur — avec ce double bénéfice, pour les genres mineurs, d'un reclassement vers le haut et, pour lui-même, d'une propriété particulière d'autorité culturelle qu'il en recevrait et qui consisterait à faire valoir sa propre capacité à effectuer cette sorte, sans autre exemple équivalent à

notre connaissance, de transsubstantiation symbolique systématique.

On doit cependant recouper l'explication amorcée ici par des facteurs morphologiques concernant, en particulier, le champ de la bande dessinée. On sait que le récit en images — façon Dupuis, Casterman ou Le Lombard — a connu en Belgique ses heures de gloire et a conféré même à notre pays ses titres à une reconnaissance para-culturelle internationale. À ceci près cependant que les genres et les publics-cibles privilégiés par la bande dessinée belge s'adressaient à un public lui-même minorisé — celui des enfants et des adolescents — et à travers des modes narratifs et graphiques dont l'exceptionnelle maîtrise, chez des auteurs tels que Jacobs, Hergé, Jijé, Morris ou Franquin, n'enlevait rien à leur caractère conventionnel. Or, ainsi que Luc Boltanski l'a montré, le centre de gravité de la bande dessinée s'est déplacé au cours des années soixante/septante de la Belgique vers la France — avec des magazines tels que *Pilote* ou *Fluide glacial*, des auteurs tels que Reiser, Wolinsky, Gotlib ou Bretecher et surtout, en règle très générale, l'adoption de stratégies parodiques portant, en particulier, sur les codes les plus rodés et les plus routinisés de l'école belge de la bande dessinée. Jeux sur les cases, aporétique du récit, option de motifs obscènes ou de thèmes triviaux, tout aura convergé, à la fois, vers une déconstruction méthodique et vers une promotion culturelle d'un genre ramené à un pur mécanisme jubilatoire de sémiotique narrative et graphique. Boltanski explique l'émergence de cette esthétique particulière et des tactiques qui l'ont inscrite dans des revues et des bandes dessinées ayant fait école, en particulier par la position sociale et le capital scolaire spécifiques des auteurs de cette génération nouvelle, appartenant pour la plupart aux fractions marginales du champ intellectuel, émanant de la petite bourgeoisie ou de la classe ouvrière : génération sacrifiée, en quelque sorte, dont le *cursus* scolaire s'est arrêté aux

portes de l'université et qui aurait donc converti l'écart entre positions ambitionnables et positions acquises dans une relation de parodie avec des formes culturelles au départ minorisées et de référence irrévérencieuse aux valeurs de la culture savante¹⁹⁵. D'une certaine manière, avec le cas Peeters, on assiste, dans le prolongement, à l'opération inverse ou, plus exactement, à un retour de balancier en faveur de la Belgique et des éditeurs qui, comme Casterman, restent associés à l'école belge de la bande dessinée. Ce n'est plus ici la bande dessinée française qui se voit lestée des marques culturelles dont disposent, par défaut, des auteurs franc-tireurs, c'est plutôt la bande dessinée belge — celle-là même qui s'est vue déconstruite par ceux-ci — qui perçoit, comme par effet retard, les bénéfices de sa propre déconstruction, et cela par l'entremise d'un acteur culturel porteur légitime, et diplômé comme tel, d'un savoir universitaire et d'une conception savante de l'activité esthétique. Exégète d'Hergé, par exemple, Peeters fait valoir chez l'auteur de Tintin des ruses narratives et des techniques propres aux arts d'avant-garde (tout se passant comme si, le décalage universitaire en moins et la disposition parodique mise de côté, Gotlib se mettait à relire Hergé en y reconnaissant les procédés mêmes qu'il a adoptés dans sa propre production). Scénariste de Schuiten, Peeters communique à la pratique de la bande dessinée les ressources qu'il a par ailleurs mises en évidence dans l'analyse des récits classiques. La bande dessinée belge — et les arts minorisés — doivent en somme à Peeters un grand

service, qu'ils lui rendent bien d'ailleurs, comme en témoignent les prix obtenus pour certains de ses ouvrages avec Schuiten : celui d'avoir, venu de l'extérieur, — c'est-à-dire du monde universitaire et de l'espace franco-parisien, — transféré à des genres en désuétude ses propres titres à la reconnaissance culturelle.

On ne s'étonnera pas, par ailleurs, que la trajectoire éditoriale de Benoît Peeters se soit développée sur un mode trifide, publiant en France — chez Minuit, Laffont, Autrement ou Les Impressions Nouvelles — ses romans mais aussi ses scénarios de roman-photo (destinés, évidemment, à un public d'intellectuels), en Belgique ses contributions au genre de la bande dessinée — chez Casterman, via la revue *À suivre* — et alternativement en France et en Belgique ses essais : chez Yellow Now, pour le cinéma, chez Casterman pour ses analyses de Hergé, chez Flammarion et Herman, pour ses travaux théoriques sur la bande dessinée.

Cette ventilation selon genres et thèmes, dont l'explication réside en certains cas dans le nécessaire recours à des éditeurs disposant de hautes qualités graphiques ou liés à l'école dont Peeters apparaît comme l'exégète le plus autorisé (Casterman, occupant une position imprenable sur le terrain de la bande dessinée), reproduit somme toute assez fidèlement l'équilibre morphologique existant entre la France et la Belgique. Et peut-être la connaissance et la maîtrise remarquable dont Peeters dispose touchant au fonctionnement et aux logiques respectives de ces deux champs éditoriaux.

Entretien avec Benoît Peeters¹⁹⁶

◆ *Si l'on examine votre bibliographie, ce qui saute aux yeux, c'est la diversité de vos éditeurs. En tant qu'auteur, quelle est votre attitude vis-à-vis de ceux-ci?*

En vingt ans, j'ai effectivement connu de nombreux éditeurs et j'ai toujours eu, pour ma part, une attitude positive à leur égard, qu'ils soient français, belges ou autres. Les spécificités des champs éditoriaux français et belge font que ma production est ventilée entre les deux aires : j'ai publié mes essais et romans en France (Minuit, Les Impressions Nouvelles) et mes bandes dessinées en Belgique (Casterman), cette dernière ne comportant pas d'éditeur comparable à Minuit, par exemple.

◆ *Comment choisissez-vous vos éditeurs?*

Le choix des éditeurs s'est opéré le plus souvent au gré des rencontres que j'ai faites. Évidemment, le degré de satisfaction mutuelle, de fiabilité joue également. *Omnibus* a été édité par Minuit suite à un premier article paru dans la Revue des Éditions de Minuit, d'autant plus que cette maison était celle que je visais pour ce texte. Pour *Les Cités obscures*, par contre, seules les éditions Casterman offraient la possibilité de publier de tels dessins en Belgique.

◆ *Ce mode de choix ne reflète pas à proprement — et cyniquement — parler l'aspect commercial de l'édition. Comment concevez-vous celui-ci?*

Bien sûr, je suis conscient du volet commercial du monde de l'édition (le rapport demandeur-demandé est effectif!), mais je le conçois cependant dans mon cas personnel comme fonctionnant sur base du partenariat. Le livre étant ce qu'il est, soit un bien symbolique, il ne peut être assimilé aux biens de pur commerce et les rapports de concurrence forcenée ne devraient pas être de mise dans ce monde fragile. Un auteur ne peut se couper de son public réel et potentiel par des prix trop élevés. Éditeurs et auteurs se doi-

vent de collaborer pour permettre la diffusion du livre et de son contenu intellectuel. Un bon exemple est celui du *Monde d'Hergé*. Cette somme sur Hergé a été réalisée à la demande de l'éditeur danois Carlsen¹⁹⁷. Avec l'accord d'Hergé, on a fait appel à moi pour le rédiger. Un tel livre était cependant trop coûteux par rapport aux normes habituelles. Les droits ont alors été réduits. Déjà vendu avec beaucoup de succès (50.000 exemplaires en langue française), il a fait l'objet d'un resserrement du contenu pour les éditions France-Loisirs et s'est vendu à plus de 100.000 exemplaires, touchant un nouveau public, avec un contrat et un prix de vente modifiés. L'édition ne se présente pas — ou plus — comme un lieu de rencontre entre un «petit auteur» et un «gros éditeur» capitaliste. Un auteur se doit de rencontrer son éditeur, surtout à long terme.

◆ *Quels sont alors les critères de qualité auxquels doit répondre selon vous un éditeur?*

Sa fiabilité est primordiale : Casterman étant un éditeur «régulier», je lui ai proposé en priorité mon ouvrage *Case, planche, récit*. D'autre part, pour moi, le choix d'un éditeur, ou plutôt le choix de rester chez un éditeur est souvent dû à la convivialité qui règne entre les auteurs qui y sont édités.

◆ *Depuis quarante ans, le «poche» est incontournable et touche même la bande dessinée. Qu'en pensez-vous?*

L'édition de poche permet d'atteindre d'autres publics moins argentés et/ou plus jeunes. Si le livre de «vulgarisation» *La bande dessinée* chez Flammarion (coll. «Dominos») est un texte de poche, les *Cités* par exemple ne se prêtent pas à la mise en poche! Il est alors intéressant de noter quelques différences entre l'édition de textes suivis et l'édition de bandes dessinées. Pour un roman, l'éditeur «formate» le texte en lui donnant un format, une police de caractère, une maquette... Une bande dessinée par contre repose, vu ses couleurs, ses tailles de

planche, sa maquette, sur des textes artistiquement préparés par les auteurs. Une mise en poche est donc plus ardue et parfois dangereuse! Au lieu d'une telle réduction, mais dans le même but d'approcher de nouveaux publics, nous avons commencé par publier quasi simultanément deux versions des *Cités obscures* chez Casterman : l'une brochée, l'autre cartonnée et sous liseuse. Nous avons cependant dû renoncer à cause de difficultés de gestion des stocks.

◆ *Votre bibliographie révèle quelques constantes en matière de choix éditoriaux : Casterman, Minuit, Les Impressions nouvelles... Est-ce seulement par affinité que vous publiez quasi exclusivement chez eux?*

Oui, car je refuse l'exclusivité à l'égard d'un éditeur, même si celle-ci peut être taci-

te en cas de satisfaction mutuelle. Par ailleurs, je refuse également l'isolationnisme en matière de choix éditoriaux. L'espace francophone est déjà trop marginalisé à l'échelle mondiale pour que les champs éditoriaux se réduisent aux espaces nationaux ou régionaux, tant de la part des auteurs que des éditeurs. Il suffit de faire jouer les spécificités des espaces régionaux : le roman, l'essai et la poésie trouveront un meilleur tremplin en France tandis que la Belgique a une longue tradition en matière de BD, de livre pour enfant ou de beaux livres. En effet, largement édité en Belgique, je n'ai pas eu les problèmes que laissait sous-entendre la remarque de Conrad Detrez, lequel considérerait comme déraisonnable pour un Français de s'établir en Belgique et d'espérer se faire éditer à Paris avec succès... ■

Francis Dannemark

Éléments de socio-biographie

Poète et romancier, issu d'une famille de commerçants et d'agriculteurs, Picard côté maternel et Germanophone des cantons rédimés côté paternel, Francis Dannemark est né le 13 avril 1955 à Macquenoise (province du Hainaut, à deux pas de l'Hexagone). Sa famille s'installe à Bruxelles aux lendemains de sa naissance. Humanités à l'Institut Saint-Louis, puis études de philologie romane à l'Université Catholique de Louvain. Anime à Bruxelles une revue éphémère, *La vigie des minuits polaires*, qui ne connaîtra que cinq numéros, avant une seconde série qui, de 1978 à 1980, comptera huit numéros et, à son sommaire, parmi d'autres, les noms de William Cliff, Jacques Izoard, Werner Lambersy, Bernard Delvaile, Jacques Cels. Professorat dans le secondaire et métiers plus ou moins petits : garde de nuit, correcteur d'épreuves, attaché de cabinet, adjoint à la rédaction d'un journal de bande dessinée.

Premier recueil à compte d'auteur publié à 21 ans, *Improbables stéréographes* (1976). Premier recueil à compte d'éditeur, chez Seghers, dans la collection «Poésie», l'année suivante, grâce à une cooptation de Bernard Delvaile.

S'amorce ainsi pour lui, au départ, une carrière de poète, le plus souvent auto-édité, mais qui bifurque assez vite, sans abandonner la filière poétique, vers le créneau roma-

nesque chez Robert Laffont, l'éditeur de Daniel Boulanger auquel il avait consacré son mémoire de licence. Bruxellois d'adoption, Dannemark romancier et poète restera étranger à toute revendication identitaire. Nulle trace chez lui de «belgitude», mais plutôt un gommage systématique, faisant corps avec une écriture travaillée par le silence, de toute «belgèité» au profit d'une sorte d'exil intérieur dont les décors de l'œuvre figurent autant de reflets.

Prix Charles Plisnier pour son cinquième roman, *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* (1991) et Prix Alexandre Vialatte pour *La longue promenade avec un cheval mort* (1993), Dannemark n'a guère été jusqu'ici, cependant, couvert de prix littéraires — dont l'abondance sur le marché confine, au reste, à leur insignifiance générale. C'est que son esthétique (plutôt minimaliste) et son univers imaginaire (volontiers futile) se passent, grâce à la haute distinction d'une écriture, de ce genre de distinctions honorifiques. Dannemark est sans doute, aujourd'hui, l'un des auteurs majeurs, et justement reconnus comme tels, de notre littérature. Lui-même tient à cet égard pour une forme adéquate de reconnaissance culturelle d'avoir été republié dans la collection «Espace Nord», étant entendu que «réédition signifie effectivement légitimation dans le cas d'un ouvrage littéraire. Sinon, ça ne veut rien dire aujourd'hui : on réédite tout et rien en poche¹⁹⁸».

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1976	<i>Improbables stéréographes</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
1977	<i>Clous de girafe</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		<i>Heures locales</i> , Paris, éd. Seghers Poésie
1978			<i>Antarctique</i> , Talence, éd. du Castor Astral, coll. Crir é lir; 2 Poésie
1979	<i>Manceuvres</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
	<i>Périmètres de course</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
1980	<i>Distances</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
	<i>Garden party</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
	<i>Passages parallèles</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Textes et photos		
	<i>Pièces</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
	<i>Road to Cairo</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		

Date	C.F.B.	France	Autres
1981		<i>Périmètres</i> (textes courts), Gourdon, éd. Dominique Bédou Poésie	
		<i>Le Voyage à plus d'un titre</i> , Paris, éd. Laffont Roman	
1982		<i>La Nuit est la dernière image</i> , Paris, éd. Laffont Roman	
1983		<i>Les eaux territoriales</i> (textes courts), Gourdon, éd. Dominique Bédou Poésie	
1984		<i>Mémoires d'un ange maladroit</i> , Paris, éd. Laffont Roman	
1987	<i>Passage de caribous</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		<i>De onhandige engel</i> , Antwerpen, éd. Manteau, coll. Grote Marnixpockets 331, (rééd.)
1988		<i>L'Hiver ailleurs</i> , suivi de <i>Sans nouvelles du paradis</i> , Paris, éd. Laffont Roman	
1990	<i>Une Saison de grands vents</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
1991		<i>Choses qu'on dit la nuit entre deux villes</i> , Paris, éd. Laffont Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1992		<i>Les Agrandissements du ciel en bleu</i> , Paris, éd. Laffont Roman	
1993	<i>Mémoires d'un ange maladroit</i> (préface d'Eric Duyckaerts et lecture de Jean-Pierre Bertrand), Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord 83 (rééd.)	<i>L'incomparable promenade</i> , Saussines, éd. Cadex (textes en français et en anglais) Poésie	
		<i>La longue promenade avec un cheval mort</i> , Paris, éd. Laffont Roman	
1994		<i>Zone de perturbations</i> , en collab. avec Étienne Reunis, Cadeilhan, éd. Zulma, coll. Vierge folle Poésie	
1995		<i>La Tombe d'un jeu d'enfant</i> , Saussines, éd. Cadex Poésie	
s.d.	<i>Les Caribous nouveaux</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
	<i>Lolita express</i> , Bruxelles, éd. chez l'auteur Poésie		
s.l.n.d.	<i>Night is a heavy gun on your hip</i> , B & J Froidefond Editeurs Poésie		

Observations

La trajectoire éditoriale de Francis Dannemark se déploie suivant une bifurcation significative, qui voit tous ses romans publiés en France et chez Laffont cependant que l'œuvre poétique et les textes brefs se dispersent dans un espace éditorial multiple, allant de l'auto-édition à quelques éditeurs de province (à l'exception du second recueil, édité chez Seghers). Inutile d'épiloguer longuement ici sur un constat déjà opéré à plus d'une reprise dans les chapitres précédents : le roman est affaire parisienne et la poésie affaire de province. Mieux vaut stratifier l'analyse.

S'agissant des recueils poétiques auto-édités — pratique qui relève en règle générale des zones marginales ou «sauvages» de la production littéraire, — on pourrait s'étonner de voir Francis Dannemark s'y adonner tout au long de sa carrière, comme en parallèle avec sa trajectoire romanesque, elle très centrée et fidélisée auprès d'un éditeur important. Mais la justification en tombe sous le sens, selon l'auteur, qui néglige peut-être de souligner que son activité poétique n'est somme toute que très secondaire au regard de son activité romanesque : «J'ai édité plus de vingt plaquettes moi-même (tirages : de 33 à 300 exemplaires). Pour le plaisir. Pour faire circuler rapidement des textes sans avoir à se soucier d'un éditeur, d'un diffuseur. Une plaquette de poèmes, d'aphorismes, de petits textes inclassables, c'est difficile et long à publier; parfois, il est agréable de prendre la balle au bond, de faire un petit tirage qui circule vite parmi les proches et au hasard des rencontres. [Le plaisir est aussi] celui de fabriquer soi-même l'objet.»

Significatif également est le fait que l'auto-édition soit recoupée par la publication de

plusieurs recueils à compte d'éditeur, mais auprès de quelques maisons provinciales, toutes situées en France. Tout semble ainsi se passer comme si Francis Dannemark — qui confie que «l'édition en Belgique est pour ainsi dire inexistante en matière de littérature [malgré] quelques éditeurs de poésie (mais rien de transcendant)» — optait pour l'auto-édition (à Bruxelles, chez l'auteur) par refus de toute insertion dans l'espace périphérique de l'édition belge : tour à tour Cadex, Le Castor Astral, Froidefond ou les éditions toulousaines de Dominique Bedou — souvent célébré en dédicace — dessinent la carte de placements éditoriaux réalisés comme par défaut ou par défiance à l'égard d'éditeurs qui, en Belgique, «n'ont pas de politique éditoriale et diffusent à peine leurs livres».

La fidélité à Laffont appelle peu de commentaires. Sinon pour signaler que cet éditeur généraliste — situé au pôle commercial de l'édition cultivée, même s'il a à son catalogue quelques auteurs de première importance et une collection de traductions hautement légitimée — représente sans doute, aux yeux de Francis Dannemark, le modèle même du professionnalisme éditorial qui fait défaut aux maisons belges et recueille d'autant plus sa «sympathie» qu'il s'agissait, jusqu'au rachat par Fixot, d'une entreprise familiale, «peu spécialisée en littérature française contemporaine, ce qui est un inconvénient, mais parfois un avantage (on vous fout la paix)».

Le jugement de Francis Dannemark, qui parle d'expérience, est sans appel : à part «Labor qui fait du bon travail de réédition, même si sa diffusion en France laisse terriblement à désirer», l'espace éditorial belge n'est pas, en l'état actuel des choses, en mesure d'assurer à un écrivain ambitieux les moyens de sa percée sur d'autres marchés que locaux.

25

Jean-Philippe Toussaint

Éléments de socio-biographie

Fils d'Yvon Toussaint — correspondant à Paris du journal *Le Soir*, puis directeur de rédaction du même journal —, le romancier Jean-Philippe Toussaint est né à Bruxelles en 1957. Installé à Paris depuis 1972. Études à l'Institut des sciences politiques, avec spécialisation en histoire contemporaine.

Romancier «Minuit», Jean-Philippe Toussaint appartient, d'après la plupart des critiques, à un courant littéraire né aux débuts des années quatre-vingt, comptant parmi d'autres dans ses rangs Jean Echenoz, Christian Gailly, François Bon, Patrick Delville, Éric Chevillard, Marie Redonnet et Christian Costa — auxquels on associe ordinairement Hervé Guibert : soit, grossièrement dit et selon les deux vocables qui ont été les plus communément utilisés, l'école du «nouveau roman» ou du «roman minimaliste», Laurent Demoulin ayant préféré significativement à ces appellations trop générales celle, plus séduisante sans doute à notre auteur, de Génération Toussaint¹⁹⁹.

Convenons plutôt ici de placer Toussaint — et ses pairs s'en remettant au pouvoir symbolique de Lindon — à l'enseigne de la post-modernité, c'est-à-dire d'une écriture rompant avec les radicalités de l'avant-garde sans renouer pour autant avec les séductions de l'esthétique romanesque conventionnelle et situant son exploration, en effet, dans une minimalisation du sujet et de l'écriture. Ses romans, toujours brefs et abrupts, jouant du fragment et d'une grammaire impeccable et froide, usant de citations sans guillemets et d'intrusions de discours sans provenance marquée, jouant sur les codes et se jouant des codes, modifiant le point de vue et déstabilisant l'instance narratrice, se situent de toute évidence dans le contexte du courant plus vaste qui procède, depuis quelques années, à une refonte des schémas narratifs et à une déstabilisation des positions auctoriales qui, malgré l'expérimentation structurale auxquelles elles ont été soumises dans les années soixante par l'école des nouveaux romanciers et par les textualistes d'obédience telquelienne, continuent aujourd'hui encore de régler la production romanesque.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1985		<i>La Salle de bain</i> , Paris, éd. de Minuit Roman	
1986		<i>Monsieur</i> , Paris, éd. de Minuit Roman	
1989		<i>L'Appareil-photo</i> , Paris, éd. de Minuit Roman	
1990		<i>La Réticence</i> , Paris, éd. de Minuit Roman	

Observations

Pas de carrière éditoriale plus centrée que celle de Jean-Philippe Toussaint, la notion de trajectoire étant ici réduite au strict minimum : la France, d'une part, les éditions de Minuit d'autre part — soit une maison dont le catalogue, d'abord perçu comme « alternatif », avec l'école des Nouveaux Romanciers, constitue aujourd'hui une sorte de référence et de lieu de révérence littéraire : pas seulement Robbe-Grillet, Duras, Claude Simon, mais aussi Samuel Beckett²⁰⁰, auteur auquel Jean-Philippe Toussaint fait davantage allégeance, semble-t-il, qu'à ceux qui, artificiellement agrégés en groupe d'avant-garde,

ont considérablement contribué à une reformulation de l'idiome romanesque.

La montée en légitimité des éditions de Minuit doit ici être soulignée : qui entend aujourd'hui sortir des modes convenus de l'écriture romanesque ne se fixe plus comme modèle les romanciers Gallimard ou Grasset — qui représentent, d'une certaine manière, l'arrière-garde ou du moins la maintenance d'une certaine qualité à la française, c'est-à-dire fidèle à des modèles institués — mais plutôt vers l'éditeur à l'étoile bleue, dont la griffe longtemps confidentielle a connu, avec les Goncourt attribués à Marguerite Duras puis à Jean Rouaud, une reconnaissance médiatique que rien ne laissait présager.

26

Patrick Delperdange

Éléments de socio-biographie

Né à Charleroi en 1960, de parents représentants en produits pharmaceutiques, Patrick Delperdange effectue des études de psychologie, puis un cycle incomplet d'études en journalisme. Rencontre Anita Van Belle, comme lui auteur virtuel et comme lui passionnée par le polar américain, et entreprend avec elle la rédaction d'un texte, le premier d'une série de trois dont deux seulement paraîtront sous leurs signatures croisées (*Place de Londres*, paraît au Cri, dans la collection «Polar» et *Nuit d'amour* chez Actes Sud, dans la collection «Actes Sud Papiers»). Entre-temps, Patrick Delperdange participe au concours lancé par la Fondation Georges Simenon de l'Université de Liège — rédiger le roman abandonné par

Simenon au stade de la fameuse «enveloppe jaune» — et remporte les palmes du jury. *Monk*, bien accueilli par la presse faisant écho à la performance d'écriture réalisée sous le signe du romancier liégeois, sort dès 1987 dans la collection «Polar», au Cri. Après quoi, poursuite de la carrière en solo, essentiellement dans le genre du roman noir et suivant deux niveaux d'élaboration : trois romans dans la collection «Travelling», conçue chez Duculot puis Casterman pour un public d'adolescents, un roman chez Actes Sud dans la collection «Polar Sud».

Prix Simenon 1987, pour *Monk*, et Prix de l'écriture dramatique de la Communauté française pour la pièce, *Danger de mort*, composée en co-écriture avec Anita Van Belle — mais non encore éditée à ce jour, — Patrick Delperdange vit, semble-t-il, de sa plume.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1985		<i>Place de Londres</i> , Bruxelles, éd. Le Cri/Vander, en collab. avec Anita Van Belle, Coll. Polar	
1987		<i>Danger de mort</i> , non éditée Pièce de théâtre	
		<i>Monk</i> , Bruxelles, éd. Le Cri/Vander, Coll. Polar	
1988		<i>Comme une bombe</i> , Louvain-la-Neuve, éd. Duculot, Coll. Travelling	<i>Nuit d'amour</i> , Arles, éd. Actes Sud, coll. Papiers, en collab. avec Anita Van Belle Pièce de théâtre

Date	C.F.B.	France	Autres
1991	<i>De plus en plus noir</i> , Louvain-la-Neuve, éd. Duculot, coll. Travelling		
1992	<i>Comme une bombe</i> , Tournai, éd. Casterman, coll. Travelling	<i>Coup de froid</i> , Arles, éd. Actes Sud, coll. Polar Sud	
1995		<i>Machine à sous</i> , Paris, éd. Casterman, coll. Travelling	

Observations

La Belgique, province royale des genres mineurs : Patrick Delperdange semble le vérifieur non seulement par les succès qu'il recueille, en se plaçant en quelque sorte dans le prolongement et les ombres tutélaires de Simenon, de Steeman ou du premier Thomas Owen, mais aussi par l'orientation lectorale qu'il adopte, à partir du Prix Simenon, sa carrière — essentiellement ciblée, pour quelques titres, vers le public adolescent (une classe d'âge artificiellement construite, mais qui depuis les années septante déborde socialement vers l'âge pré-adulte). Tout se passe ici comme si Delperdange, une fois rompues les amarres avec le genre théâtral et l'écriture à deux mains, situait son territoire d'écrivain au point de jonction entre les deux filières majeures de la littérature francophone de Belgique (du moins la plus lue) : d'une part, le roman policier (mais où, semble-t-il, Delperdange se recommande plus du polar américain que du modèle Simenon) et, d'autre part, le roman pour la jeunesse, en l'occurrence dans la fameuse collection «Travelling».

Deux observations, quant aux placements proprement éditoriaux opérés, s'imposent à cet endroit. D'abord l'abandon des éditions bruxelloises — Le Cri édite deux textes, puis semble passer la main, la disparition de la collection «Polar» n'y étant évidemment pas étrangère — vers des éditeurs provinciaux, inégale-

ment distribués dans la hiérarchie des légitimités éditoriales et répondant sans doute à deux types de public visé : Duculot et Casterman, d'un côté; Actes Sud de l'autre. Ensuite, pour autant qu'on puisse en juger au vu d'une trajectoire encore courte, un certain degré de fidélité non pas à une maison, mais à une collection, dont la définition répond sans doute au créneau dans lequel le jeune romancier entend creuser son propre sillon : en dehors des genres plus célèbres, mais moins porteurs, du roman psychologique, de la poésie, sinon même du théâtre, genre qu'il semble avoir — provisoirement? — abandonné malgré les gratifications officielles obtenues (verrait-on ici quelque indice d'une stratégie à visée économique, préférant le succès auprès d'un vaste public de jeunes lecteurs plutôt qu'au sein de cercles lettrés, trop balisés peut-être par les consignes de la littérature dite classique et les gratifications de la culture officielle?).

Carrière à suivre dans ce qu'elle a, à la fois, de typique — l'adoption d'un genre minorisé — et d'atypique : il semble, en effet, que les genres mineurs qui ont fait la réputation des écrivains belges à l'étranger, de Jean Ray à Simenon, ne soient plus guère pratiqués par la nouvelle génération. Faut-il escompter chez Patrick Delperdange une réorientation prochaine vers d'autres genres ou au contraire, par souci d'assurer par son travail d'écriture sa subsistance économique, la maintenance d'une stratégie qui, jusqu'ici, semble lui avoir profité? L'avenir le dira.

27

Philippe Blasband

Éléments de socio-biographie

Né le 26 juillet 1964 à Téhéran, de père belge (informaticien) et de mère iranienne (commerçante), Philippe Blasband hérite sans doute pour une part de son père son goût des combinatoires et des structures arborescentes. L'itinérance familiale conduit les Blasband en Angleterre et aux États-Unis, puis en Belgique à la fin des années soixante. En 1975, Philippe Blasband rentre en Iran et y demeure jusqu'à la révolution de 1979. De retour en Belgique, il achève ses études secondaires à l'athénée d'Ixelles, où l'un de ses professeurs de français n'est autre que le romancier Gaston Compère (en qui il reconnaîtra, sur ses quatrièmes de couverture, son Mentor en écriture, Compère lui-même apercevant dans le jeune romancier parti en flèche une sorte de «Télémaque²⁰¹»). Blasband passe ensuite un an dans un kibboutz israélien, effectue son service militaire, puis s'inscrit à l'I.A.D. d'abord, à l'I.N.S.A.S. ensuite. Il en sort lesté d'un diplôme de monteur en cinéma. Après quoi, activités croisées de montage et de scénarios, de romancier et de dramaturge : «Le romancier, confie-t-il, est limité : j'aurais l'impression de m'épuiser si je ne faisais que ça.»

Couronné par le Prix Rossel pour son premier roman, *De cendres et de fumées* — lequel sera traduit en italien et en néer-

landais —, Blasband a également reçu en fait de distinctions le Prix Nocturne et le Prix du Jeune Théâtre suite à la représentation de *La Lettre des chats* (publié chez Lansman). Évoquant à son profit le patronage prestigieux d'un Albert Cohen, de l'Ou.Li.Po — sinon même, par pur cliché, le grand «souffle narratif des Mille et Une Nuits²⁰²» —, la réception critique du jeune romancier saisi par le théâtre est placée sous les meilleurs auspices et reconnaît en lui l'une des valeurs sûres de la nouvelle génération. L'insistance des journalistes porte, en particulier, non seulement sur les qualités d'écriture et de structure des romans ou des pièces, mais aussi sur le cosmopolitisme d'un écrivain pour qui la Belgique est davantage une terre d'adoption ou une escale provisoire qu'un véritable lieu d'ancrage ou de foyer d'identité. Si nombre de thèmes ou de lieux manifesteront les liens affectifs noués par Blasband avec Bruxelles — tout à la fois un décor et un espace imaginaire —, les thématiques privilégiées par le romancier s'axent pour l'essentiel sur les motifs de l'errance, du regard extérieur sur un paysage d'adoption ou du mélange des cultures, et continuent en réalité — en cela, très «belges» — à une tentation de l'universalisme qui serait poursuivie et comme assouvie au travers d'une inscription transversale, décalée à une région : Bruxelles, lieu de nulle part et de partout.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1990		<i>De cendres et de fumées</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	
1992	<i>La Lettre des chats</i> , Carnières, éd. Lansman Théâtre		
	<i>Fureurs</i> , Collectif Bruxelles, éd. Les Éperonniers Nouvelles		
1994		<i>L'Effet cathédrale</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	
1995	<i>L'Atelier</i> , Bruxelles, éd. L'atelier Sainte-Anne Programme		

Observations

Démarrage sur les chapeaux de roue pour ce jeune romancier venu du cinéma et d'emblée édité chez Gallimard, pour un premier roman, suivi aux termes du contrat de deux autres (ce sera, en 1994, *L'Effet cathédrale*, en attendant celui qui bouclera, pour un temps, la série). Pour l'essentiel, la trajectoire encore courte de Blasband se divise en deux tronçons, correspondant de façon assez nette à la double inscription générique de son travail d'écrivain : le théâtre en Belgique, chez Lansman, éditeur incontournable désormais dans ce créneau²⁰³, le roman en France, chez Gallimard. Le recueil collectif *Fureurs* publié aux Éperonniers ne rompt pas cette logique, puisqu'il émane d'un concours de nouvelles organisé par la

revue *Indications* (le choix éditorial ne revenait pas aux auteurs, mais aux organisateurs du concours)²⁰⁴.

On ne saurait, en l'état actuel des choses, présager d'un maintien ferme de cette répartition dans l'avenir : reste toutefois que cette carrière à l'état naissant manifeste clairement, aux yeux d'un jeune écrivain selon lequel «être connu en Belgique, c'est une façon d'être inconnu²⁰⁵», que le champ parisien exerce sur le genre romanesque un magistère difficilement ébranlable pour autant que l'on veuille passer, en pareil domaine, pour animé par d'autres ambitions littéraires que de cultiver une identité nationale qui, en l'occurrence, est rien moins que stable : «Je suis de nationalité belge et je suis né belge, mais j'ai beaucoup vécu à l'étranger. Je me sens donc un peu de l'exté-

rieur[même si] j'aime utiliser les réalités belges dans mon œuvre.»

Le placement d'emblée réussi par Blasband mérite quelques explications. C'est tout naturellement — selon cet effet de nature qu'impose la suprématie française sur les modèles romanesques — que le romancier a proposé à plusieurs maisons, la plupart françaises, son premier roman. L'ironie des choses, de notre point de vue, étant que *De cendres et de fumées* ait été simultanément accepté par une petite maison confidentielle telle que Ercée et par Gallimard : «Mon choix était compliqué, mais je pense que peu de gens auraient choisi Ercée. Chez Gallimard, il y a bien sûr une question de prestige. Il y a cependant un problème à cela, c'est qu'ils produisent énormément de livres. Vous vous sentez un peu le petit Belge! Mais, en fait, vous savez que, de toute façon, même en Belgique, vous serez davantage diffusé par Gallimard que par un éditeur belge. Il n'y a donc pas vraiment de raison d'hésiter.» La

lucidité ou la franchise sont ici imparables chez un auteur qui arrache aussitôt, à la même maison, un contrat pour deux autres romans : suivront donc *L'Effet cathédrale*, puis un troisième roman, refusé, dans l'attente — mais en dehors du cadre du contrat passé — d'un quatrième à paraître en septembre sous la couverture crème de l'éditeur parisien.

Trajectoire elle aussi très idéal-typique, en somme : celle d'un romancier pour qui, tautologie significative, «Gallimard, c'est Gallimard» et aux yeux duquel, dans les choix éditoriaux qu'il pose, tout entiers déterminés par la morphologie générale des deux champs belge et français, la Communauté française représente, non pas une terre alternative d'édition — sans quoi, le quatrième roman eût pu être proposé, par exemple, aux Éperonniers —, mais un espace génériquement encadré par des formes telles que le théâtre ou la poésie, liées à des cercles locaux de représentation ou de célébration.

Entretien avec Philippe Blasband²⁰⁶

◆ *Comment avez-vous pris contact avec le monde de l'édition?*

J'ai simplement envoyé mon manuscrit par la poste.

◆ *A-t-il été accepté directement?*

Il y a eu quelques petits problèmes. J'avais envoyé mon manuscrit à plusieurs éditeurs. Il a été accepté à la fois par Gallimard et par une maison belge. Mais évidemment, Gallimard, c'était Gallimard!

◆ *Quel éditeur belge vous avait accepté?*

Il s'agissait de Ercée. Mon choix était compliqué mais je pense que peu de gens auraient choisi Ercée. Chez Gallimard, il y a bien sûr une question de prestige. Il y a cependant un problème à cela, c'est qu'ils produisent énormément de livres. Vous vous sentez un peu le petit Belge! Mais en fait, vous savez que de toute façon, même en

Belgique, vous serez davantage diffusé par Gallimard que par un éditeur belge. Il n'y a donc pas vraiment de raison d'hésiter.

◆ *Aviez-vous auparavant publié dans des revues?*

J'avais gagné un concours dans une revue belge de cinéma qui s'appelait *Vision*. C'était une petite nouvelle qu'il fallait écrire d'après trois photos.

◆ *Revenons-en à votre premier livre. Si cela avait été une autre maison en France que Gallimard, auriez-vous plutôt choisi la Belgique?*

Je ne crois pas. Cela dépend de la maison.

◆ *Avant d'écrire, en tant que lecteur, quelle était votre image du monde de l'édition?*

Je me trompais dans certaines appréciations. J'ai cru que des gens qui sont des hommes d'affaires étaient plutôt des créa-

teurs et inversement. Je suis parfois très étonné. Pour être très franc, ce qui m'a vraiment étonné, c'est la radinerie des maisons d'édition en général. Mais il y a une raison à cela, les marges bénéficiaires sont très petites. Je veux dire, dans le cas d'un livre normal. Je ne critique pas car c'est compréhensible. Cependant, j'ai travaillé beaucoup dans le cinéma et là, malgré les problèmes d'argent, les gens donnent beaucoup plus facilement de beaucoup plus grosses sommes. Mais c'est parce qu'ils gagnent évidemment de beaucoup plus grosses sommes aussi. Dans l'édition, ce n'est pas la même chose. Une maison comme celle de Gallimard est une petite entreprise assez complète, mais pas plus. C'est loin d'être un holding ou une grande société. C'est quand même quelque chose d'assez petit et surtout d'assez morcelé. Dès qu'une maison devient assez grande, elle se morcelle très fort. Prenons Gallimard, il y a toute une série de collections et de gens qui ont de nombreuses responsabilités et une très forte autonomie. L'édition en elle-même, à part les gros best-sellers, reste quelque chose d'assez modeste.

◆ *Et l'édition en Belgique?*

En Belgique, c'est beaucoup plus difficile qu'en France d'être éditeur. C'est même quasiment impossible. Évidemment, il y a des gens qui choisissent d'être éditeur dans un domaine particulier, comme Lansman qui publie du théâtre ou Complexe des livres d'histoire. Ils se sont trouvés un créneau mais, à part ces cas spéciaux, pour une maison qui fait feu de tous bois comme, par exemple, les Éperonniers, c'est très dur.

◆ *Quelles en sont les raisons selon vous?*

Je crois qu'ils n'arrivent pas à diffuser leurs livres en France, sauf peut-être des maisons spécialisées comme Complexe par exemple. Mais, pour des maisons moins spécialisées, c'est difficile. Pour les romans, c'est très dur. Je ne vois pas un roman belge publié chez un éditeur belge qui ait été un grand succès en France. Les romanciers

belges essayent toujours d'être édités en France. Les maisons d'édition en Belgique ont souvent droit à un «second choix», c'est-à-dire qu'il y a des auteurs qu'elles n'auront jamais. Elles auront souvent soit des gens qui n'ont pas réussi à être édités en France et qui essayent en Belgique, soit des rééditions, soit des livres spécialisés. Il arrive cependant qu'il y ait un auteur assez spécial pour qu'il n'y ait qu'un éditeur belge qui voie son intérêt. Il est sûr qu'il doit y avoir quelque part le Proust de demain que tous les grands éditeurs français ont raté. Prenons l'exemple de Julien Gracq qui est édité par une petite maison d'édition, Corti. Le problème pour la Belgique, c'est que Bruxelles n'est qu'à trois heures en train de Paris.

◆ *Pourquoi votre fidélité à Gallimard?*

J'avais un contrat avec Gallimard et j'étais obligé de leur remettre trois manuscrits. Mes deux premiers livres ont été acceptés. Je leur en ai soumis un troisième qui a été refusé et un quatrième qui a été accepté. Le titre est en discussion. Gallimard ne me demande pas grand chose mais chaque fois, le titre ne passe pas. Je finirai par appeler mon roman «Madame Bovary» comme ça, je saurai à l'avance que mon titre n'ira pas.

◆ *Votre contrat avec Gallimard est maintenant terminé?*

Le contrat était terminé après avoir soumis le troisième roman. Je dois soumettre trois romans et ils ne doivent pas forcément être acceptés. Mon troisième roman a été refusé et donc, c'est moi qui ai soumis un quatrième. Pour celui-ci, je n'avais plus de contrat. Il a été accepté et sortira en septembre. Le système de contrat se fait souvent avec les nouveaux auteurs. Cependant, on m'a dit clairement que si je publiais ailleurs, on ne me ferait pas de procès.

◆ *Et La lettre des chats, pourquoi l'avoir publiée chez Lansman?*

Gallimard édite bien du théâtre mais, soit des auteurs connus sous forme de petites

plaquettes, soit des recueils. En tout cas, cela ne les dérangeait pas que j'écrive ailleurs. Le théâtre et la poésie pour eux sont des domaines secondaires, sauf si cela peut devenir une source de profit. Quand Duras devient célèbre, alors ils éditent son théâtre. Dans le cas de Blasband, c'est beaucoup plus modeste et cela ne les intéresse pas. Ma rencontre avec Lansman s'est arrangée avec l'atelier Sainte-Anne où on jouait la pièce. Ils trouvaient bien qu'il y ait une publication et pour cela, ils ont fait appel à Lansman. Il y a peu de maisons d'édition francophones qui publient du théâtre, il y a Actes Sud Papier, il y a L'Arche et puis Lansman. Lansman est le troisième éditeur francophone en la matière. Pour le théâtre, la procédure est très différente de celle qui prévaut pour le roman. L'éditeur reçoit un pourcentage quand la pièce est jouée et il a droit à ce pourcentage car ce n'est pas en vendant le texte qu'il se fait de l'argent. Le gros de ses recettes, c'est lorsque la pièce est montée et alors il reçoit des droits d'auteur. L'éditeur diffuse la pièce. La mienne a par exemple été diffusée au conservatoire de Paris.

◆ *En fonction de quels critères choisissez-vous telle ou telle maison d'édition?*

Principalement en fonction du genre de manuscrit. Pour le théâtre, par exemple, Lansman est intéressant.

◆ *Pensez-vous que la notoriété que vous avez acquise vous permettra d'être édité plus facilement dans la maison de votre choix?*

En Belgique, peut-être, mais être connu en Belgique, c'est une façon d'être inconnu. En France, je n'en sais rien. Peut-être que certaines choses jouent un peu. L'éditeur pourrait se dire: «Tiens, il a eu le prix Rossel, alors cela va peut-être se vendre un peu.» Mais ça, je n'en suis pas sûr, je ne l'ai jamais demandé clairement.

◆ *Selon vous, qu'est-ce qu'un bon éditeur?*

Cela dépend fort de ce que vous faites. Si

vous écrivez des poèmes, c'est très différent d'un best-seller. En général, j'attends d'être correctement diffusé et de recevoir une appréciation du texte d'une façon bienveillante. C'est très facile de détruire quelque chose mais ce n'est pas cela que vous attendez. Vous attendez une critique bienveillante qui vous permette de corriger les dernières erreurs. Aux États-Unis, c'est très développé, vous avez réellement un partenaire d'écriture, un «éditeur». C'est quelqu'un qui lit, qui donne son avis: chose très importante. C'est bien d'avoir un lecteur «professionnel» qui donne son avis et propose même parfois des solutions. Il y a ça chez Gallimard, de très bons lecteurs.

◆ *Avez-vous un rapport particulier avec des lecteurs?*

Juste quand j'écris un livre. Vous voyez toujours la même personne. Cela se passe comme ça: il y a un comité de lecture que vous ne connaissez pas. C'est secret. Il faut que deux personnes lisent le livre pour le refuser et quatre pour l'accepter. Je ne suis pas sûr de ça, il faudrait vérifier. Je ne sais pas qui lit, sauf le lecteur que je rencontre, mais il n'y en a qu'un.

◆ *Quel serait le degré de belgitude ou d'anti-belgitude affirmé dans votre œuvre?*

Je suis de nationalité belge et je suis né Belge, mais j'ai beaucoup vécu à l'étranger. Je me sens donc un peu de l'extérieur mais j'aime bien utiliser les réalités belges dans mon œuvre. Cela m'intéresse et je trouve que les Belges utilisent très peu leurs réalités. Il n'y a pas de grands romans sur la question communautaire. Peut-être du côté flamand, mais pas du côté francophone. Il n'y a pas de grands romans policiers bruxellois, pas de Maigret bruxellois, pas de Grand Roman de Bruxelles et je trouve cela dommage. Du côté flamand, c'est différent car ils doivent défendre une langue et ils n'ont pas Paris qui les écrase. Mon appartenance belge a de l'importance mais je ne me battrais pas pour la défendre...

28
Sophie Buyse

Éléments de socio-biographie

Née à Bruxelles en 1964, d'un père dont elle dit, sans plus de précision, qu'il est un grand lecteur et qu'il rédige des critiques d'art, licenciée en Sexologie de l'Université catholique de Louvain, Sophie Buyse exerce la profession de psychothérapeute. Initiatrice d'une association «Relais enfants/parents» vouée à sauvegarder les liens affectifs familiaux en milieu carcéral, elle assure en outre un soutien psychologique auprès de femmes atteintes du cancer.

Elle participe, entre la fin de ses études et le lancement de sa carrière littéraire, à des ateliers d'écriture, l'un à Villeneuve d'Ascq (en relation avec Francis Dannemark), l'autre à Virton (Jean-Luc Outers). Elle participe également à un projet d'écriture théâtrale en collaboration avec des écrivains québécois, l'Atelier Sainte-Anne étant la composante belge.

Le parcours littéraire de Sophie Buyse

prend source dans son mémoire de licence, *L'amour et la mort en toutes lettres*. Remarqué par Pierre Mertens et par Jacques Sojcher, ce travail universitaire, profondément remanié, sera édité en mars 1995 sous la forme d'un roman épistolaire, *La Graphomane*. Publié à L'Éther vague, préfacé par Marcel Moreau, ce roman a connu un accueil très favorable dans les milieux littéraires et critiques. Ainsi, lors de l'enquête ouverte par la revue *Le Carnet et les Instants* (n° 91), elle apparaît, aux côtés de Mertens, Moreau ou Goffette, dans les préférences de deux critiques. Si quelques journalistes littéraires ont émis des critiques sur la construction du récit ou ses aspects à certains égards académiques, la vigueur du récit, l'aisance de l'écriture et l'aspect paroxystique de certaines scènes agencées ont été presque unanimement salués. La Commission des Lettres vient de lui attribuer une bourse d'écriture pour l'achèvement de son troisième roman, *L'Organiste*.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1995		<i>La Graphomane</i> , Toulouse, éd. L'Éther Vague/Patrice Thierry Roman	
		<i>Le Veilleur de nuit</i> , Montpellier, éd. Cadex Nouvelles	
		<i>L'Escarbilleuse</i> , Le Rœulx, éd. Talus d'Approche Roman	

Observations

La publication du *Graphomane* a tenu, à plus d'un titre, du parcours du combattant, démarré en force — avec les recommandations autorisées de Pierre Mertens ou Jacques Sojcher — avant de tourner à l'opération méthodique de forçage de différents blocs éditoriaux. Pierre Mertens, directeur de collection chez de Boeck, tente dans un premier temps d'y faire accepter le mémoire de Sophie Buyse : refus de l'éditeur face à un texte hybride, inclassable, relevant à la fois de l'étude psychologique et du genre littéraire de la lettre d'amour, exploité ici sans faire l'impasse sur les textes les plus *hard* et les plus après comme ceux d'Éluard ou surtout de James Joyce. Après quoi, Sophie Buyse envoie son mémoire, un peu dans le désordre, à différents éditeurs français, dont Flammarion, Gallimard, Le Seuil, des Femmes, Payot ou Belfond : fins de non recevoir pour divers motifs, Belfond soulevant toutefois le problème de *copyright* posé par un texte fonctionnant essentiellement par longues citations d'auteurs non encore tombés, pour certains, dans le domaine public. Des Femmes approuve l'écriture, mais renâcle devant le choix anthologique opéré... Sur les conseils de Pauvert et Belfond, Sophie Buyse entreprend de remanier son texte pour le transformer en roman épistolaire.

En 1992, envoi du texte remanié et désormais intitulé *La Graphomane* à divers éditeurs parisiens. Pierre Mertens contacte Pascal Quignard, qui participe au comité littéraire de Gallimard. Quignard se montre favorable, mais n'est pas suivi par ses collègues, lesquels jugent le texte inabouti et considèrent invraisemblable le dénouement dont il est lesté. Pierre Mertens encourage la jeune «graphomane» à adresser son texte à Hubert Nyssen, sous le titre *Amour d'encre*. Refus de Nyssen, mais stylistiquement motivé par l'envoi d'une copieuse note de lecture. Belfond, entrepris par Buyse pour son

second manuscrit, *L'Escarbilleuse*, l'invite à faire parvenir *La Graphomane* à Marcel Moreau, lequel, enthousiaste, arrache de son éditeur toulousain Patrice Thierry la décision d'enfin éditer ce roman — d'apprentissage éditorial et de pèlerinage. Entre-temps, *L'Escarbilleuse* fait la navette entre les différents éditeurs déjà contactés pour le premier manuscrit — Pascal Quignard n'est toujours pas suivi par le comité de lecture Gallimard — puis aboutit, grâce à la cooptation de Pierre Mertens, entre les mains de Michel Bourdain, du Talus d'Approche, lequel dès la fin de 1994 marque son accord pour l'édition. Sophie Buyse tente cependant encore une tentative infructueuse à Paris, auprès du Seuil.

Animée par une rage de se faire éditer peu commune, Sophie Buyse aura donc, au tout début d'une jeune carrière, contacté pas moins de 28 éditeurs, 25 en France (dont 23 à Paris, 1 en Arles et 1 à Toulouse), 2 en Belgique (Bruxelles et Le Rœulx) et 1 en Suisse romande (Lausanne)²⁰⁷. Deux remarques s'imposent à cet égard, sans relever ici encore que l'inégale répartition des placements tentés démontre le pouvoir d'attraction exercé sur les jeunes auteurs par l'édition hexagonale.

Que retirer des efforts déployés par Sophie Buyse? Non pas la belle morale selon laquelle toujours parvient à ses fins celui qui y met toute son énergie, mais plutôt, version moins pieuse mais plus réaliste, le fait, d'abord, que l'intervention de Moreau, qui préfacera le premier roman de Buyse, a été décisive, au terme d'une ambition éditoriale en cascade : Paris, Arles, Toulouse. Il est significatif ici que les relations de connivence privilégiées nouées entre Moreau et son éditeur provincial semblent avoir été plus fortes et efficaces que les autorités conjuguées, à Paris, d'un Pierre Mertens et d'un Pascal Quignard. Seconde remarque : Sophie Buyse, dans le même temps qu'elle oriente son parcours suivant la filière la plus traditionnelle, a adopté un

profil déviant en matière de présentation du manuscrit — manuscrit accompagné d'une fausse lettre d'amour, utilisation d'un format et de couleurs peu conventionnels (*L'Escarbilleuse* dactylographié en format carré, sous couverture noire et lettres blanches...) L'originalité paraît, en l'occurrence, peu payante auprès d'éditeurs accoutumés à une révérence plus appuyée à l'égard des modèles convenus.

Aux premiers termes de son parcours hybride — Toulouse d'une part, Le Roëux de l'autre —, Sophie Buyse a finalement été

publiée par des éditeurs-artisans, informés de son existence par des écrivains déjà légitimés (Mertens et Moreau), comme si le statut marginal de ces maisons s'était apparié à la forme originale et hybride du texte buy-sien²⁰⁸. Faut-il escompter pour Sophie Buyse qu'elle ait été mise en quelque sorte en position d'attente par les grandes maisons dont elle a tenté de forcer les portes? Le Prix Rossel dont elle a été l'un des finalistes en 1995 semble en tout cas confirmer que cette attente pourrait bien être couronnée d'effets à moyenne échéance.

29

Xavier Deutsch

Éléments de socio-biographie

Né à Louvain le 9 février 1965, d'une famille relativement aisée, Xavier Deutsch est agrégé de philologie romane de l'Université catholique de Louvain. Comme tel, fraîchement diplômé, enseigne le français pendant quelque temps. Publie son mémoire de licence sur Marie Gevers, en 1987, sous la forme d'un essai co-écrit avec sa tante Anne-Marie Mercier (Labor, «Un livre, une œuvre»). Associé un temps à la rédaction bruxelloise de la revue *Textyles*, dans l'orbite du professeur Michel Otten, Xavier Deutsch abandonne le domaine de l'écriture critique au profit de l'écriture romanesque avec la publication d'un roman, *La Nuit dans les yeux*, chez Gallimard.

Commence alors pour lui une trajectoire littéraire et éditoriale remarquable par ses audaces, ses coups de force et les coups de projecteur médiatiques qui se concentrent sur sa jeune carrière (ainsi lorsque *La libre Belgique*, à l'occasion de «La Fureur de Lire» publie in extenso *Les Garçons* dans son édition du 16 octobre 1994). Remarquable aussi, comme s'il s'était agi d'une conversion de l'éthos scolaire de l'agrégé en orientation lectorale, par le ciblage opéré en direction d'un public jeune,

confondu essentiellement, quoi qu'il en dise, avec les classes supérieures de l'enseignement secondaire (où l'on peut se reconnaître dans les héros jeunes, enfants plus ou moins grands, qui constituent son personnel romanesque, parmi lequel, dans *Les Garçons*, un prénommé «Arthur Rimbaud»).

S'il ne se réclame d'aucune appartenance esthétique déterminée — «Je travaille de toutes mes forces pour ne pas être étiqueté d'une façon ou d'une autre. Je ne suis ni écrivain pour la jeunesse, ni écrivain "sérieux". Je suis Xavier Deutsch, je suis moi, car je suis tout cela à la fois et rien d'autre²⁰⁹» —, Xavier Deutsch se situe dans la lignée du roman d'apprentissage ou de formation et son écriture sous l'empire d'une rhétorique toute de désinvolture travaillée, où abondent ruptures de ton et de syntaxe (du type : «Arthur, à la mer, très petit matin, pleure»), audaces impétueuses et effets de chic. Son autoportrait, en guise de quatrième de couverture, résume le tout — écriture, esprit, ton et éthos jeune : «Mes enthousiasmes ne sont pas millésimés. J'aime Ayrton Senna, les poètes maudits, les dramaturges tragiques, le Schweppes au pamplemousse, mon auto noire, les faucons gerfauts, tout ce qui travaille dans la direction du ciel, et vers Dieu le ciel travaille.»

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1987	<i>Marie Gevers : La princesse des digues</i> , en collab. avec Anne-Marie Mercier, Bruxelles, éd. Labor, coll. Un livre, une œuvre 11		
1989		<i>La Nuit dans les yeux</i> , Paris, éd. Gallimard, coll. Page blanche	
1990		<i>Les Garçons</i> , Paris, éd. École des Loisirs coll. Médium	
		<i>Les Foulards bleus</i> , Paris, éd. École des Loisirs, coll. Médium	
1992		<i>La petite rue claire et nette</i> , Paris, éd. École des Loisirs, coll. Médium	
1993	<i>Le Sable et l'ardoise</i> (texte intitulé «Princesse Lola»), Bruxelles, éd. La Longue Vue Ouvrage collectif illustré destiné aux enfants, composé de dix contes d'aujourd'hui écrits par dix écrivains belges		
1994	Trilogie : <i>Too much. Paris 1917</i> <i>Sur la terre. Budapest 1944</i> <i>Comme au ciel. Liverpool 1994</i> , Bruxelles, éd. Le Cri		
	<i>La Guerre que je n'ai pas voulue en ex-Yougoslavie</i> , Bruxelles, éd. De la démocratie		
1995		<i>La petite sœur du Bon Dieu</i> , Paris, éd. École des Loisirs	

Observations

Négation fondée ou dénégation inconsciente de ses propres mobiles, Xavier Deutsch a beau refuser d'être mis à l'enseigne du roman pour la jeunesse : la griffe de ses éditeurs, quelque prestigieux qu'ils soient et associés à une vision dite «sérieuse» de la littérature, y suffit : L'École des Loisirs ou la collection «Page blanche» de Gallimard s'inscrivent et l'inscrivent du même coup à l'intérieur de ce cadre (qui n'a, insistons-y, rien d'indigne).

On ne peut cependant qu'enregistrer le coup d'accélérateur puissant obtenu par Xavier Deutsch avec la parution d'un roman chez Gallimard après un essai à visée scolaire chez Labor.

À vingt ans, séjournant à Paris, trois textes «envoyés aux plus grands» — i.e. Gallimard, Grasset, Seuil — suscitent une réponse favorable, émanant de la rue Sébastien Bottin. Mis en contact avec Geneviève Brissac, alors responsable de la collection «Page Blanche», Xavier Deutsch retravaille sous sa conduite son manuscrit, édité moins d'un an après le premier envoi.

Contrairement aux apparences, le passage à L'École des Loisirs ne vient ni d'une réorientation du placement éditorial ni d'une quelconque infidélité du premier éditeur : c'est, tout simplement, que Geneviève Brissac passant elle-même à L'École des Loisirs, elle emporte dans son bagage éditorial l'un de ses jeunes auteurs prometteurs. De là trois textes dans la collection «Medium», qui confirment l'inscription parisienne de Xavier Deutsch, suivi, en 1995, d'un quatrième qui réduit le déplacement vers la Communauté française de Belgique au rang sans doute de phénomène provisoire (sinon, pour l'avenir, épisodique).

L'édition au Cri de la trilogie *Too much/Sur la terre/Comme au ciel* en 1994 — où s'affirme, dès le titre, une sorte de cosmopolitisme désinvolte — ne vient cependant pas d'un premier choix.

Incité par son éditrice à «aller voir ailleurs», Deutsch envoie sans succès son manuscrit à une quinzaine d'éditeurs parisiens, échelonnés de Minuit à Laffont avant de prendre contact avec Christian Lutz — sorte, à ses yeux, «d'Hubert Nyssen bruxellois». Christian Lutz n'a pris connaissance que du premier volet de ce qui n'est pas encore une trilogie et soumet au jeune romancier un contrat pour trois romans. Lorsque deux autres volets viennent compléter ce qui est devenu un cycle, Christian Lutz accepte de publier le tout simultanément.

Coup porteur, puisque la trilogie de Deutsch recueillera les faveurs de la critique belge.

Est-ce à dire, pour autant, que Deutsch soit rentré au bercail? Il y a tout lieu d'en douter : s'il publie bien deux autres textes à l'enseigne de notre champ éditorial — l'un à La Longue vue, mais il s'agit d'un recueil collectif d'écrivains belges, l'autre en réponse à une commande émanant de l'association «Causes communes», — la parution à l'École des Loisirs d'un quatrième roman confirme, nous l'avons déjà relevé, sa fidélité à la fois à son éditrice et peut-être au champ parisien.

Ses propos concernant l'édition en Belgique sont, en tout cas, pour le moins désabusés, évoquant l'envoi sans suite ni *feed back* de manuscrits parfois perdus, le manque d'accueil et de suivi, au regard du professionnalisme régnant, par exemple, rue Sébastien Bottin : «L'édition en France et en Belgique, dit-il, c'est le jour et la nuit...»

Et comme ce jeune auteur, ainsi qu'en témoigne sa trilogie, se revendique d'un esprit cosmopolite européen, il a tout lieu de craindre, s'il renonçait à son implantation parisienne, que les éditeurs de Belgique verrouillent la diffusion de ses livres aux frontières intérieures de la Communauté française et, devant l'esplanade de Beaubourg, sur les rayons de la librairie Wallonie-Bruxelles...

30

Amélie Nothomb

Éléments de socio-biographie

Née à Kobé (Japon) en 1967, Amélie Nothomb passe son enfance en Chine et dans le Sud-Est asiatique au rythme des déplacements diplomatiques de ses parents. Famille belgo-belge, comptant un homme politique d'envergure nationale et un écrivain catholique, son arrière-grand-père — poète, romancier et essayiste, qui fut aussi sénateur — aujourd'hui quelque peu tombé dans l'oubli, s'il n'est pas éclipsé par sa dynamique descendante.

Licenciée en philologie romane, Amélie Nothomb exerce pendant deux ans la profession d'interprète français/japonais à Tokyo, puis renonce à l'interprétariat pour s'adonner à l'écriture. Activité d'écriture boulimique et coup de projecteur médiatique sur son premier roman publié, *Hygiène de l'assassin*, d'abord adressé à Gallimard, mais refusé par Philippe Sollers qui suspecte un canular (l'effet Sagan ou Aventin ne se reproduit pas : nous sommes rue Sébastien Bottin). Après parution du roman à l'enseigne d'Albin Michel, à laquelle Amélie Nothomb restera fidèle par contrat, Françoise Xénakis emboîte le pas à Sollers pour entrevoir à tort derrière ce roman signé par une très jeune fille quelque effet Ajar.

Amélie Nothomb, qui représente aujourd'hui l'une des figures de proue de sa génération littéraire, a sans doute et assume certainement la figure de l'écrivain à la fois désinvolte et sur-doué, de la femme-enfant à la fois candide et cruelle, de la romancière à la fois classique et décalée (dans ses thèmes nimbés d'enfance et de maturité, dans son écriture volontiers percutante et abrupte, dans son ton où alternent l'humour et le cynisme). Compte non tenu des qualités littéraires de sa production, on doit mettre à son actif une capacité pour le moins singu-

lière — et peu partagée par ses pairs en écriture — à convertir en *éthos* d'écrivain, jusque dans son style de coiffure et de vêtement, les bizarreries exhibées d'une personnalité hors du commun : la-jeune-femme-dégénie-possédée-par-l'écriture, l'anorexique-alcoolique-dans-son-enfance, l'insomniaque-fascinée-par-les-fruit-pourris, et bien d'autres traits répercutés dans la grande presse (ainsi dans *Vogue*, *Marie-Claire*, *Lui*, *Elle* ou tout récemment *Paris-Match*²¹⁰, avec photos à l'appui) et soigneusement cultivé par celle qui en tire bénéfice, avec une fausse candeur désarmante, jouant sur les deux tableaux de la renommée mass-médiatique et de la consécration cultivée (on l'a vue aussi bien chantant des comptines japonaises au milieu d'enfants sur le plateau France 2 de Maureen Dor qu'à *Bouillon de culture* ou au *Cercle de Minuit*). Pas de jugement ici : mais, au contraire, la nécessaire mise en évidence de ce que ce jeune auteur semble avoir — par imprégnation familiale? — parfaitement intégré ce que Claude Abastado appelait les «mythes et rituels de l'écriture», soit cette plus-value symbolique dont l'activité littéraire est porteuse lorsqu'elle se fait le vecteur visible d'une personnalité charismatique. On ne s'étonnera guère, dans cette perspective, que la grande presse ait alternativement placé Amélie Nothomb sous l'empire d'une percée fulgurante (comme tombée de nulle part) et d'une vocation familiale à la notoriété (comme par transmission génétique du «talent» ou de la «rouerie»). Convocation d'une part et vocation de l'autre : soit le double moteur de tout mythe biographique²¹¹...

Au-delà du mythe soigneusement entretenu de la jeune fille qui mange des fruits blets en composant pendant ses nuits blanches de sombres histoires et qui affectionne

le canular (le philosophe ancien inventé de toutes pièces et pris pour argent comptant par tel critique de France Culture), Amélie Nothomb, dont le dernier roman a figuré parmi les titres retenus dans les premières listes du Goncourt, n'en est pas moins un auteur copieusement lauréat : Prix Alain-Fournier, Prix René Fallet, Prix Chardonne, Prix de la Vocation, Prix des Libraires en

Allemagne, Prix Paris-Première décerné par le Jean-Edern's club et Prix du Jury Jean Giono.

Relevons encore que son premier roman *Hygiène de l'assassin* a été monté au théâtre en 1994 et à l'opéra en 1995 à Bruxelles, à Lille puis en Allemagne. *Les Combustibles* seront mis en scène au printemps 1996.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1992			<i>Hygiène de l'assassin</i> , Paris, éd. Albin Michel Roman
1993			<i>Le Sabotage amoureux</i> , Paris, éd. Albin Michel Roman
1994			<i>Les Combustibles</i> , Paris, éd. Albin Michel Théâtre
1995			<i>Les Catilinaires</i> , Paris, éd. Albin Michel Roman
			<i>Hygiène de l'assassin</i> , éd. Seuil, coll. Point (rééd.)

Observations

Très inscrite par son patrimoine familial dans l'espace culturel (et politique) de la Belgique, sans pour autant se prévaloir d'une quelconque appartenance nationale — elle se revendique, pour l'essentiel et en partie pour la pose, de racines orientales —, Amélie Nothomb a entamé une trajectoire éditoriale axée sur Paris, à l'enseigne d'Albin Michel, éditeur avec lequel elle confesse entretenir une relation de confiance, d'admiration réciproque et de complicité batailleuse. L'auteur ne tarit pas d'éloges en effet à l'égard d'une maison qui n'hésiterait pas, selon elle, à publier des livres de cuisine pour assurer la subsistance de «ses» auteurs. Chez Gallimard, explique-t-elle, les auteurs sont rarement payés et doivent se contenter, en quelque sorte, du capital symbolique que leur transmet la griffe-maison.

Entrée dans l'écurie Albin Michel, tout indique qu'Amélie Nothomb devrait y demeurer, même si la publication de ses romans s'opère souvent, s'agissant des titres, à la faveur d'un bras-de-fer entre l'édi-

teur et l'auteur. C'est ainsi par exemple que le roman paru sous le titre *Les Catilinaires* s'était vu d'abord refuser son titre, considéré comme peu porteur et «non vendable» et le nom d'un de ses personnages, Le Kyste, jugé peu ragoûtant. La romancière proposa aussitôt un autre titre : *Le Kyste*, et l'éditeur dut s'incliner. On ne saurait trouver indice plus éloquent de l'insertion désormais forte d'Amélie Nothomb dans le catalogue d'un éditeur important, désarmé par tant d'aplomb et de culot autant que par tant de talent.

On voit mal pourquoi cette carrière commencée sous les meilleurs auspices éditoriaux changerait de cap. Un signe en est sans doute le fait qu'Albin Michel ait publié la pièce *Les Combustibles*, que d'autres auteurs moins stabilisés à Paris auraient peut-être dû faire paraître à l'enseigne de Lansman ou d'Actes Sud Papiers. Amélie Nothomb, en définitive, est parfaitement représentative de cette génération d'écrivains belges peu embarrassés d'attaches nationales et ne se fixant pas d'autre horizon éditorial que le sixième arrondissement.

30 +1

Nicolas Ancion

Éléments de socio-biographie

Né à Liège le 23 mai 1971, Nicolas Ancion, troisième et avant-dernier enfant d'un couple de marionnettistes²¹² (Théâtre Al Botroule, rue Hocheporte, Liège), est licencié en philologie romane de l'Université de Liège, avec un mémoire sur le sujet : *Entre texte et lecteur : spécificités des lectures littéraires* (mention : grande distinction). Diplômé, Nicolas Ancion remplit les fonctions, auprès de Jean-Marie Klinkenberg, d'élève-assistant (1992-1993) et d'assistant volontaire (1993-1995) puis devient *copywriter* chez K.I. Partners, première société de télémarketing en Belgique. Il y rédige des scénarios de conversations téléphoniques, écrit des textes dans le cadre de campagnes professionnelle pour des clients aussi divers qu'I.B.M., Nivéa, Diners Club, l'Agence Prévention Sida et l'ULB.

Nicolas Ancion vient de publier son premier (court) roman aux éditions (suisses) de l'Hébe, avec une préface de son mentor universitaire, Jean-Marie Klinkenberg.

Très bien accueilli par la critique (il figure dans les choix étoilés du "M.A.D." dans l'édition du *Soir* du 23 août 1995 et dans certaines préférences exprimées par les acteurs culturels interrogés, à la fin de l'année, par la revue de la Promotion des Lettres Belges, *Le Carnet et les Instants*).

Ce roman très salué n'est pas cependant un véritable coup d'essai pour ce très jeune auteur de vingt-deux ans, puisqu'il a obtenu en 1989, pour *Le Wagon*, pièce en un acte, le deuxième Prix du concours Liège-Jeunes-Auteurs, puis le premier Prix du Concours international Espace-Jeunes-Auteurs pour *C'est ici que ça se passe*, pièce en treize tableaux.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1989	<i>Le Wagon</i> , Liège, éd. Liège Jeunes Auteurs Pièce en 1 acte		
1991	<i>C'est ici que ça se passe</i> , Liège/Genève, éd. Espaces Jeunes Auteurs Pièce en 1 acte		
1992	<i>Cœurs meurtris</i> , Liège/Genève, éd. Espaces Jeunes Auteurs Nouvelle		
1995			<i>Ciel bleu trop bleu</i> , Grolley, éd. de l'Hébe Roman

Observations

Placé sous la double autorité symbolique de Queneau et de Rabelais — par Eva Grau, à l'occasion d'une interview parue, sous le titre «Les divagations d'une plume», dans *Le Matin*, journal lausannois²¹³ —, Nicolas Ancion a fait, avec *Ciel bleu trop bleu*, une entrée très remarquée sur la scène littéraire belge, comme par la bande. À l'origine de ce roman, trois années d'écriture débridée, exploratoire, et la demande, qui lui est adressée par Philippe Ayer, l'éditeur responsable de la publication, aux éditions de l'Hèbe, de l'anthologie des textes du Prix Jeunes Auteurs, de lui remettre un texte «pour voir». Après quelques mois et remise du texte attendu, Nicolas Ancion reçoit confirmation de ce que ce premier «roman» — en réalité, une longue nouvelle, la préface de Jean-Marie Klinkenberg, ayant, à sa demande, fait l'appoint en nombre acceptable de pages — est accepté et va paraître, tiré à 1.000 exemplaires.

La politique de la maison suisse des éditions de l'Hèbe est axée sur la promotion des jeunes auteurs.

N'ayant pas de réseau de distribution propre, soumis comme toute maison suisse à de fortes taxes lorsque ses ouvrages arrivent sur le marché belge, l'Hèbe ne doit qu'à la contribution active de Nicolas Ancion sa présence, avec *Ciel bleu trop bleu*, dans nos librairies (le jeune romancier ayant placé lui-même son livre dans les librairies qui lui paraissaient en mesure de le écouler auprès d'un public intéressé, principalement liégeois).

Nous n'insisterons guère ici sur le coup de force ou d'audace ou de chance qui a permis à un jeune auteur publié dans une maison confidentielle de capter à ce point l'intérêt de médias importants et de critiques influents, le moindre n'étant pas Jacques De Decker saluant en Nicolas Ancion, dans *Le Carnet et les Instants*, la naissance d'un «prodige». Il paraît plus intéressant pour

notre propos de relever que Nicolas Ancion ne s'illusionne pas davantage sur les possibilités de diffusion liées à une maison suisse que sur les capacités de l'édition belge à procéder à la visibilisation d'un (jeune) écrivain : «Le roman belge aujourd'hui? se demande-t-il lors d'une conférence à l'Université de Liège, à l'invitation du cercle des Romanistes. On est différent des autres, on a une société de promotion des auteurs belges, alors qu'il n'y a pas d'édition! Un romancier belge doit se faire éditer à Paris ou ailleurs. Cette position de marginaux est une force, pour moi, parce qu'elle nous permet de prendre nos distances. Et puis on n'a pas le choix.»

À entendre Nicolas Ancion, jeune auteur ayant fait d'emblée ses premières armes hors du champ éditorial de la Communauté française de Belgique²¹⁴, mais dans un champ également soumis à tutelle, tout porte à croire que la situation de l'écrivain, ici et maintenant, reste totalement soumise à l'effet d'attraction culturelle qu'exerce la sphère parisienne ou, plus largement, française. C'est chose, en l'occurrence, d'autant plus étonnante que ce petit roman, né ici mais venu d'ailleurs, a capté un capital de sympathie et de reconnaissance remarquable auprès des critiques locaux. Est-ce à dire — version pessimiste — que l'édition belge demeure une impasse pour les écrivains débutants (qu'une porte s'ouvre ailleurs et ils sont déjà partis). Ou bien — version optimiste — que les éditeurs de Belgique manquent de cette capacité à faire valoir leur propre légitimité et même leur propre existence dont leurs concurrents parisiens n'éprouvent aucune peine à faire affiche? Sans doute la vérité — version lucide — se situe-t-elle entre ces deux pôles : l'édition belge a sans doute à apprendre, au-delà du bel ouvrage typographique et des performances littéraires sans résonance culturelle au-delà de quelques cercles restreints, à se faire exister en faisant mieux savoir qu'elle existe...

L'ESPACE DES PLACEMENTS

Espace des placements et espace des possibles

Reste maintenant, à l'issue de ces trente plus une trajectoires, à en dresser la carte, étant entendu que celle-ci ne saurait se superposer exactement à la carte éditoriale, elle-même à bords flous, que nous avons établie dans la seconde partie de notre rapport : cela, à la fois, parce que les placements et déplacements des auteurs débordent de toutes parts, on l'a vu, l'espace éditorial de la Communauté française de Belgique et, d'autre part, parce que l'itinéraire d'un auteur ou d'un groupe d'auteurs n'est pas inféodable à une logique unitaire, qui dépendrait par exemple de la distribution géographique et culturelle des maisons auxquelles ils sont attachés pour une durée plus ou moins longue.

D'une certaine manière, plutôt que d'espace éditorial parcouru par les auteurs, il conviendrait ici de parler d'un espace des possibles éditoriaux, au sens d'abord où les placements et déplacements des auteurs ne sont pas seulement gouvernés par les «places» effectivement disponibles ou déjà occupées à l'intérieur de l'espace considéré, mais également par ce qu'on pourrait appeler, avec Pierre Bourdieu, l'ensemble des «lacunes structurales» que présente(rait) cet espace. L'investissement d'une position-maison, autrement dit, ne dépend pas nécessairement de son propre pouvoir d'at-

traction (liés à différents facteurs que nous préciserons), mais aussi et paradoxalement des «vides» ou des lieux non encore saturés que d'autres pouvoirs d'attraction ménagent. Telle maison, pour le dire plus simplement, peut très bien devenir une position à investir par le fait que telles autres engendrent un trop puissant appel à l'investissement (Actes Sud ou Fata Morgana, par exemple, détient aujourd'hui une part de leur propre énergie à capter les auteurs de la saturation des forces détenues sous cet égard par Gallimard, Grasset ou Le Seuil).

Espace des possibles doit aussi être entendu, ici, au sens où la répartition des auteurs sur le marché éditorial peut très bien dépendre, en des cas plus nombreux qu'il n'y paraît, non pas tant du capital symbolique détenu par telles maisons, que par une sorte de capital de sympathie ou de connivence mobilisés par ceux qui, à l'intérieur de telles maisons périphériques, entretiennent avec les auteurs des liens interpersonnels privilégiés. Il y faudrait l'intervention de quelque démon sociologiste pour prétendre tout expliquer par des stratégies de placement, des jeux de position, des enjeux de capitalisation ou des facteurs afférents au capital culturel ou générique mobilisés par les auteurs et les éditeurs. Bien d'autres facteurs impondérables exercent à cet égard des forces déterminantes.

Soit le cas, par exemple, déjà relevé dans

une autre perspective, des auteurs les plus «itinérants» (e.g. Compère) : on ne saurait rendre pleinement raison de leur itinéraire dispersif, sauf à y voir — entre autres — quelque boulimie d'auteur (qui, produisant d'abondance, dépasserait la cadence propre de ses éditeurs principaux et ne pourrait donc être publié aux mêmes enseignes) ou encore quelque effet, ainsi que nous l'avons dit, d'inversion affectant la logique qui ordonne les rapports de transsubstantiation symbolique exercé entre auteur et éditeur (d'ordinaire, selon l'analyse courante, c'est l'éditeur qui communique sa «griffe» et sa plus-value culturelle au manuscrit qu'il insère à son catalogue : ici, il semble bien que l'auteur puisse être celui qui communique sa «patte» à tels éditeurs en quête de légitimité culturelle). Reste toutefois, y compris dans ces cas de trajectoires multiples, qu'on observe en règle générale des axes vertébraux, des placements privilégiés, des maisons formant autant de pivots d'une carrière (dans le cas Compère, Belfond).

Sans lui donner la forme visuelle à proprement parler d'une carte, celle que nous nous proposons d'établir répondra à une définition à double fond, le second précisant le premier. Premier palier : la détermination, en dehors de tout critère générique ou générationnel, de trajectoires-types, ordonnées suivant leur degré évaluable de légitimité culturelle. Second palier : la ventilation de ces trajectoires suivant, d'une part, l'évolution historique de leurs rapports réciproques de surdétermination ou de sousdétermination sur les carrières des auteurs (lesquelles prévalaient il y a cinquante ans, par exemple, qui aujourd'hui paraîtraient moins fréquentes?) et suivant d'autre part, s'il appert, leurs relations avec le quadrillage par genres de l'espace littéraire/éditorial (quelle trajectoire pour un poète et quelle pour un romancier?). Répétons-le encore à cet endroit : notre carte n'entend pas — comment le pourrait-elle? — couvrir l'ensemble du territoire, ni s'adapter de manière adéquate à la

diversité des trente et une trajectoires étudiées dans les chapitres précédents²¹⁵. Nous aurons même l'occasion de dégager, sorte de possible auctorial dans l'espace des possibles éditoriaux, une trajectoire-type en attente d'être représentée dans la population des auteurs ou non recoupée par les carrières que nous avons retenues dans notre échantillon.

Huit trajectoires-types

Un principe simple de combinatoire suffit, dans un premier temps, à établir une typologie des trajectoires (réalisées ou possibles). Compte tenu des relations et corrélations existant entre au moins trois champs éditoriaux — Communauté française de Belgique, France, Suisse — qui pourraient, du reste, être eux-mêmes divisés en sous-champs — éditeurs situés dans la capitale ou en province²¹⁶ —, les trajectoires éditoriales se ramènent au nombre de huit.

1. Positionnement belge exclusif (ou du moins presque exclusif).

Notre échantillon présente un seul cas d'auteur dont la carrière éditoriale s'est développée uniquement dans le cadre belge : il s'agit de Georges Sion, compte non tenu de l'essai-portrait sur... *La Belgique* publié chez Arthaud. Jacques Henrard pourrait lui aussi être placé sous cette catégorie pour autant que l'on tienne pour fait d'exception, en attendant que l'avenir en décide, la parution à l'enseigne lausannoise de l'Âge d'Homme de ses deux derniers romans — soit dans une maison elle-même périphérique par rapport au champ français et entretenant avec le patrimoine littéraire belge des relations privilégiées.

2. Positionnement français direct et exclusif.

Sous cette catégorie se rassemblent en nombre des auteurs de toutes générations, allant de Dominique Rolin à Amélie Nothomb, en passant par Pierre

Alechinsky²¹⁷, Jacqueline Harpman, François Weyergans, René Swennen et Jean-Philippe Toussaint, auxquels il conviendrait d'associer Francis Dannemark pour autant qu'on veuille placer ses plaquettes de poésie ou de textes brefs auto-édités à Bruxelles en dehors de toute catégorisation affectable à un espace éditorial national. Il tombe sous le sens qu'il convient dans cet ensemble d'opérer une distinction entre d'une part les auteurs installés en Belgique, pour raisons professionnelles ou autres, et publiant en France (avec oblitération partielle ou complète de l'origine nationale) et, d'autre part, les auteurs installés en France et qui apparaissent donc, dans la lignée par exemple d'un Michaux, comme pleinement intégrés à l'espace culturel et éditorial français (un gommage progressif ou direct des origines pouvant, en ce cas, être opéré par eux au fil de leur intégration française). Dans la première sous-catégorie devrait être rangés, par ordre croissant d'oblitération de l'appartenance belge — soit dans l'œuvre elle-même, soit dans les représentations médiatiques mobilisées —, Jean-Luc Outers (non retenu dans notre échantillon), Amélie Nothomb, Jean-Philippe Toussaint, Jacqueline Harpman et René Swennen. Et, dans la seconde, Dominique Rolin²¹⁸ (mais réintégrée académiquement dans l'espace culturel belge, «génétiquement» assumé selon elle) ainsi que François Weyergans (en déshérence par rapport à tout ancrage originaire).

3. Double positionnement belge et français.

Se rassembleraient à cette enseigne les auteurs dont la trajectoire éditoriale n'est pas sujette à une rupture nette ou à une réorientation sensible des options effectuées. Sans être à proprement parler des nomades de l'édition, ces auteurs publient alternativement, voire simultanément, en France et en Belgique, sinon également en Suisse et au Québec, soit selon les opportunités qui se présentent ou les liens personnels qui se nouent, soit selon un ventillage générique de

leur production. Tel serait le cas d'auteurs aussi dissemblables que Paul Willems, René Henoumont, Pierre Mertens, Jean-Pierre Otte, Marcel Moreau, Jean-Baptiste Baronian, Benoît Peeters, Françoise Lison-Leroy, Philippe Blasband, Patrick Delperdange ou encore Xavier Deutsch. En distinguant parmi ces auteurs selon leur degré de fidélité plus ou moins élevé à tel champ éditorial (en fonction de la représentation de telles maisons dans leur double trajectoire), le classement départagerait d'un côté, plutôt axés sur la France et par degré croissant d'une telle inscription française, Philippe Blasband, Pierre Mertens, Marcel Moreau, Jean-Pierre Otte et Jean-Baptiste Baronian, et de l'autre, plutôt axés sur la Communauté française de Belgique et par degré croissant d'une telle inscription, Xavier Deutsch, Benoît Peeters, Patrick Delperdange, René Henoumont, Françoise Lison-Leroy et Paul Willems. En dehors de notre échantillon, le cas Jean-Claude Bologne, romancier et essayiste publié en France et en Communauté française de Belgique, devrait être rangé sous cette catégorie.

4. Positionnements multiples.

C'est ici le cas des auteurs les plus itinérants, aux trajectoires les plus dispersées, au nombre desquels il convient, dans notre échantillon, de compter Georges Thinès, Gaston Compère et Jean-Pierre Verheggen (auxquels il conviendrait d'ajouter par exemple un Werner Lambersy). Les raisons d'une telle dispersion sont elles-mêmes dispersées : cadence de production excédant le rythme de publication par auteur des principales maisons investies (e.g. Compère), contrats flottants et/ou cumul de genres (e.g. Thinès) ou encore pratiques textuelles inclassables et associées à des groupes ou à des cercles d'avant-garde (e.g. Verheggen).

5. Positionnements belge puis français.

Deux auteurs de notre échantillon répondent à ce profil-type. Il s'agit des romanciers

Jean-Claude Pirotte et Francis Dannemark, dont il convient toutefois de remarquer, pour le premier, l'incidence forte de sa trajectoire professionnelle et privée sur sa trajectoire éditoriale (l'exil forcé de l'avocat en déshérence) et, pour le second, la forte représentation, dans sa bibliographie, de recueils de poésie ou d'aphorismes publiés à compte et enseigne de l'auteur. Compte non tenu de ces particularités liées au choix de notre échantillon, cette trajectoire-type correspondrait, en toute hypothèse, à une carrière ascensionnelle, la France et Paris en particulier représentant en quelque sorte à la fois un espace et un effet de légitimation occupé et obtenu par des auteurs en rapide émergence. Un auteur tel qu'Eugène Savitzkaya, non retenu dans notre échantillon, serait un bon représentant de cette logique ascendante, qui le voit d'abord publié en région liégeoise à l'Atelier de l'Agneau puis entreprendre une carrière de romancier à l'enseigne hautement légitimante des éditions de Minuit.

6. Positionnements français (ou autres), puis belge.

Soit le cas des auteurs qui, publiés au début de leur carrière à l'enseigne de maisons françaises (ou autres) plus ou moins importantes, voient leur trajectoire refluer vers la Communauté française de Belgique, pour des raisons diverses qui peuvent, ici aussi, relever de conjonctures professionnelles ou privées, d'options esthétiques ou idéologiques (à dimension par exemple régionaliste), d'une option de rechange (par blocage de la trajectoire franco-centrée entreprise) ou d'un souci de se rabattre, avec les gratifications ou les mortifications que l'opération suppose, sur le champ national d'origine. Notre échantillon présente sous cet égard les cas, très divers dans l'explication à apporter à un tel remplacement, de Henry Bauchau, Guy Vaes, Jean Louvet et Sophie Buyse. Il est très clair par exemple, s'agissant de Bauchau, que son reclassement en Communauté française de Belgique

répond pour partie à l'effet de légitimation dont il a été gratifié, au titre d'auteur «classique». en Belgique (dont témoignent les rééditions patrimoniales aux Éperonniers et chez Labor). Il est tout aussi clair, s'agissant de Louvet, que l'option faite en faveur du genre théâtral, lié comme nous l'avons dit à des lieux de performance et à des compagnies de théâtre, et cela après une brève tentative d'incursion sur le terrain romanesque, a favorisé l'adoption d'une stratégie de repli, qui n'a rien de frileux puisqu'elle est elle-même surdéterminée par des engagements socio-politiques. Le cas de Guy Vaes pose lui plus de problèmes d'interprétation : doit-on attribuer son «repli» à l'assomption d'une identité (Anvers, lieu géométrique d'un imaginaire), à l'option d'un créneau générique particulièrement bien représenté en Belgique (celui du genre fantastique, auquel Vaes confère cependant, ainsi que nous l'avons relevé, bien des titres à la noblesse culturelle) ou encore à quelque autre raison floue, où se mêleraient des contacts privilégiés avec tels acteurs de notre communauté culturelle (Jacques Antoine, par exemple) et une sorte de défiance envers les circuits les plus balisés de la haute culture (en cela, proche de son ami Jacques Sternberg, mais lui resté à Paris)? Jeune auteur en émergence, Sophie Buyse sera évoquée au point 8.

7. Positionnements belge, français, puis belge.

Notre échantillon ne présente qu'un seul cas d'auteur répondant à un tel profil. Il s'agit de Thierry Haumont, d'abord publié à Tournai pour un recueil de poèmes, puis lesté de ce qu'il appelle un «passeport Gallimard», avant de se rabattre (si tel est le cas) à Charleroi pour deux textes sans définition générique nette en 1993 puis 1995. On doit cependant remarquer qu'une telle trajectoire rentrante, dans le cas de Thierry Haumont, semble plutôt répondre à un ralentissement de l'activité romanesque qu'à une sorte de retour mortifiant (ou identitaire : Haumont est l'un des hérauts de

la conscience wallonne) sur le champ éditorial de la Communauté française de Belgique. Reste d'un point de vue général qu'une telle trajectoire, pour être peu vérifiée dans notre échantillon, doit probablement se conjuguer chez les auteurs éventuels qu'elle mobiliserait à un sentiment d'échec relatif, lié à l'écart entre les ambitions d'abord réalisées et le destin éditorial ensuite assumé. Il n'est pas impossible que l'éthos à la fois esthète et amer que traduisent les propos d'un Jacques Henrard (d'abord accueilli à Paris, puis rabattu dans l'espace périphérique de la Communauté) émane pour partie d'un tel parcours (dont il faut cependant constater, s'agissant du cas Henrard, qu'il semble pour l'heure se redéployer vers l'extérieur, mais dans cet autre champ périphérique de l'édition en Suisse romande).

8. Positionnements français, belge, puis français.

Avec cette dernière trajectoire-type, nous entrons dans le domaine de la virtualité et de la prospective. Aucun auteur de notre échantillon ne répond à cette trajectoire possible, dont la logique pourrait être assimilée à un temps de relâche momentanée dans une carrière en attente de se redéployer. Peut-être est-ce parmi les auteurs les plus jeunes que nous avons retenus que cette possibilité structurale se dessine avec le plus de netteté. Une jeune romancière comme Sophie Buyse, par exemple, tant par l'énergie éditoriale qu'elle a déployée que par l'accueil critique hautement favorable dont elle a bénéficié, devrait très probablement ne passer à l'enseigne de Talus d'approche que le temps qu'il faudra pour que son œuvre à venir trouve à se replacer dans le champ français de sa première prise de position, sinon dans le champ parisien qu'elle a frôlé sous la protection de Pierre Mertens et la cooptation enrayée de Pascal Quignard. Dans le même ordre d'idées, mais sur un autre champ périphérique, la position occupée par un Nicolas Ancion, d'abord édité chez

un petit éditeur suisse, devra très probablement, s'il confirme les talents qu'on lui a reconnus, se déplacer vers l'espace éditorial français (ce qu'indiquent assez, par ailleurs, les propos — par avance — amers qu'il tient sur les capacités de l'édition en Communauté française de Belgique de visibiliser et de légitimer un auteur dont les moyens semblent à hauteur des ambitions).

Faut-il recouper la typologie que nous avons esquissée par un échelonnage en termes de légitimité culturelle ou de titres à la reconnaissance culturelle? Oui et non.

Oui, dès lors qu'une carrière littéraire se spécifie sous cet égard — compte tenu de l'inégale répartition, entre la France et la Belgique, de la puissance à consacrer et des instances de consécration elles-mêmes — en fonction du type de placement et de la durée de ce placement. Il est très clair, ainsi, qu'un auteur édité d'emblée à Paris et dont la trajectoire s'y poursuit sans ombrage détient un capital de légitimité littéraire autrement plus solide qu'un auteur dont la carrière se développerait entre Tournai et Ottignies.

Mais il tombe également sous le sens — et là se trouve l'obstacle à toute interprétation en termes qualitatifs de notre typologie — que, de même qu'il y a différents types de placements éditoriaux et de trajectoires, il y a différentes espèces de légitimité culturelle. Le dramaturge — Willems ou Louvet — doit sa respectabilité littéraire moins sans doute à ses éditeurs qu'aux compagnies qui le montent, et sans doute y a-t-il place, dans notre espace littéraire, soit pour des carrières belgo-belges (e.g. Sion) avec les gratifications académiques qui s'y attachent, soit pour des carrières à mi-chemin de Paris et Bruxelles, conférant à leurs acteurs, en vertu de leur double position, l'aura parisienne susceptible de leur donner autorité à l'intérieur de l'espace culturel de la Communauté française de Belgique (osons un futurible : l'autorité symbolique d'un Pierre Mertens serait-elle la même, à textes identiques, s'il n'était publié qu'aux enseignes de Jacques Antoine puis de Talus d'approche?).

Nos huit trajectoires, ceci étant dit, restent sinon hiérarchisables, du moins classables aux trois degrés d'une échelle dont le sommet se confond avec l'intégration complète de tels auteurs au champ franco-parisien (Rolin, Weyergans, Swennen) et dont la base se confond, quant à elle, avec l'appartenance de tels auteurs soit aux cercles officiels de la culture nationale de Belgique (e.g. Sion), soit aux cercles locaux de célébration ou de fréquentation de notre communauté (e.g. Louvet, Henrard ou Willems). Entre les deux, un rayon sur lequel se rassemblent de jeunes auteurs en émergence (e.g. Deutsch, Buyse, Blasband) qui peut-être passeront au degré supérieur et couperont à terme toute attache avec notre espace culturel, des auteurs confirmés dont l'appartenance nationale reste affichée (e.g. Mertens, Otte) et d'autres qui, sans résidence fixe, capitalisent ici même les profits de leur propre inclassabilité (e.g. Thinès, Compère).

Espèces et temps de placements

Forme abstraite élaborée à partir d'un nombre restreint de cas concrets, — rien n'indiquant toutefois qu'à augmenter le nombre de ces cas, cette forme serait à refaçonner — notre typologie ne tient pas compte d'un facteur décisif, touchant aux créneaux investis par les auteurs. Les filières génériques dessinent un autre réseau, et font valoir qu'en fonction du genre adopté, toutes les trajectoires ne sont pas égales, c'est-à-dire également porteuses ni également pertinentes. Il convient donc ici, sans réexprimer les observations déjà faites à l'issue de la deuxième partie de notre rapport, de ventiler nos trajectoires-types en fonction des quatre genres littéraires auxquels nous avons soumis l'élaboration de notre corpus d'éditeurs et de notre échantillon d'auteurs. De la même manière, la typologie qui vient d'être profilée ne prend réellement sens — et ne tire à conséquence en matière de perspectives à tracer touchant à l'évolution du

champ éditorial en Communauté française de Belgique — qu'à prendre en considération un facteur d'ordre historique, que les chapitres précédents ont fait valoir en adoptant, auteur après auteur, une disposition d'ordre chronologique.

UNE QUESTION DE GENRES

Si une tendance très générale s'observe conduisant les auteurs à investir un créneau générique et à s'y tenir — ceci vaut particulièrement s'agissant du théâtre et de la poésie —, un grand nombre d'écrivains ont figure, dans notre échantillon, de polygraphes, publiant tour à tour et parfois simultanément recueils de poèmes, romans, journaux intimes, essais ou pièces de théâtre. Georges Thinès ou Gaston Compère, pour les aînés, Pierre Mertens ou Francis Dannemark, pour la génération aujourd'hui confirmée, Philippe Blasband ou Patrick Delperdange, pour les plus jeunes, oscillent entre divers genres et ventilent en conséquence leur production entre les différents espaces éditoriaux qu'ils traversent. Cette ventilation détient à nos yeux une forte valeur de symptôme, selon les types de placement qu'elle détermine en fonction des genres adoptés.

1. En règle très générale, l'étude au cas par cas des trente auteurs retenus dans notre échantillon a fait valoir le fort pouvoir d'attraction exercé par le champ éditorial parisien ou plus largement français sur le **genre romanesque**. Paris et le roman, avon-nous dit, font système, parce que font système entre eux le genre qui aujourd'hui domine du plus haut la hiérarchie littéraire et l'espace éditorial où se concentrent les plus grandes maisons et les principales instances de consécration²¹⁹. Tout indique en effet que les romans publiés en Communauté française de Belgique représentent dans leur placement éditorial, pour les auteurs, des seconds choix ou des options de rechange, ou encore de premiers essais avant insertion dans le champ français. Georges Thinès, Gaston Compère ou Pierre Mertens placent à Paris

leur production romanesque, laissant aux champs périphériques de province ou de Belgique le genre de la nouvelle, du récit ou du texte autobiographique. La nouvelle génération saute d'emblée le pas : Haumont, Blasband, Buyse s'inscrivent d'emblée en France et, pour la plupart, y resteront. On ne voit guère que le roman de genre — fantastique ou policier — à maintenir sa forte inscription en Communauté française de Belgique (Delperdange, par exemple). Mais, ainsi que nous l'avons plus d'une fois souligné, s'il semble bien que la Belgique reste terre de fantastiqueurs ou de producteurs de polars, il semble aussi bien qu'il n'y a plus guère d'éditeurs spécialisés en ces genres depuis la disparition de Marabout : Christophe Kaufmann (non retenu dans notre échantillon) publie d'emblée ses fictions *heroic fantasy* au Fleuve Noir, Patrick Delperdange passe du Cri à Actes Sud, Baronian poursuit en terre française ses opérations en faveur des littératures minorisées et, s'il est revenu sur le terrain de l'édition belge, Guy Vaes pratique un fantastique coupé de tout enracinement populaire. On ne voit guère que la bande dessinée (comme en atteste par excellence le cas Peeters) ou le roman pour la jeunesse (ainsi qu'en témoignent les textes publiés chez Casterman par Dominique Rolin) à maintenir une forte adhérence à l'égard de notre champ éditorial (même si L'École des Loisirs représente un lieu de concurrence à cet égard).

2. Excepté quelques auteurs non retenus dans notre échantillon tels que William Cliff ou, bien avant lui, Henri Michaux, la **poésie** quant à elle se distribue assez équitablement entre l'édition française de province et l'édition belge (voir, par exemple, le cas Lison-Leroy). Nous l'avons dit déjà : lié le plus souvent à des cercles de célébration locaux, bénéficiant d'éditeurs spécialisés qui perçoivent les aides diverses des organismes officiels, doté aussi en Belgique, comme l'a relevé Marc Quaghebeur, d'une forte tradition centrée sur une « idéologie de la poésie » et

axée sur différentes institutions ou cérémonies qui en entretiennent le culte²²⁰, le genre poétique maintient la plupart de ses auteurs dans l'orbite de la Communauté française — pour autant qu'ils ne se situent pas dans la mouvance des expériences les plus aventureuses ou qu'ils ne fassent le pari de l'irrégularité jubilatoire (on voit mal Verheggen publié à l'enseigne d'Unimuse ou de L'Arbre à Paroles). La trajectoire à double entrée — belge et française — ménagée dans notre typologie doit pour beaucoup à cette forte représentation de la poésie sur le champ éditorial belge : elle concerne le plus souvent des auteurs pratiquant ce genre en alternance avec d'autres genres.

3. Le **théâtre**, pour des raisons comparables, relève de la même distribution de forces, même si quelques auteurs, au début de leur carrière, ont pu s'insinuer pour un temps dans le champ parisien (c'est le cas de Willems et de Louvet). En règle générale, la régularité qui prévaut veut que les textes théâtraux soient publiés ou bien sous la couverture des revues ou de pseudo-livres associés à telles compagnies ou bien à l'enseigne d'éditeurs ayant fait leur percée sur ce marché très défini (Lansman, par exemple). Un signe éloquent en est, par exemple, la publication à Carnières du théâtre d'un Philippe Blasband, par ailleurs romancier édité chez Gallimard. Un autre signe, mais d'une concurrence possible, serait la publication par Patrick Delperdange d'une pièce sous la griffe d'Actes Sud (Nyssen étant sans doute sous cet égard et pour ce qui concerne nos auteurs, le principal concurrent de Lansman).

5. L'**essai**, dont Marc Quaghebeur a dénoncé la faible représentation dans nos lettres (Guy Vaes et Claire Lejeune faisant, avec quelques autres, exception), représente sans doute avec le roman — sauf lorsqu'il touche à des objets portant toutes les marques d'une appartenance à l'imaginaire belge, le fantastique ou la bande dessinée, par exemple —,

le genre le moins situable dans l'espace éditorial, étant entendu toutefois que la France ou la Suisse exercent sur lui un pouvoir d'attraction sensible : Moreau publie chez Bourgois ou Buchet-Chastel ses essais paroxystiques, Thinès à L'Âge d'Homme son ouvrage sur *Le Mythe de Faust*, Baronian à la même enseigne son essai sur *La Belgique fantastique* et Jean-Pierre Otte chez Seghers son répertoire des mythologies de l'aurore...

On doit le constater : la Belgique et la France (ou encore la Suisse) ne sont pas en position d'égalité face à la grille des genres. Faut-il pour autant le déplorer au nom d'on ne sait quelle morale éditoriale? Les romanciers passent à Paris ou circulent faute de mieux, les poètes et les dramaturges s'enracinent, les essayistes essaient : voilà tout. Nous le redirons en conclusion : il n'y a pas d'auteurs belges — sauf dans les zones les plus régionalistes du champ thématique ou dans les cercles poétiques de province —, il y a des auteurs vivant en Belgique et qui publient ici ou ailleurs, et plutôt ailleurs qu'ici. Inutile d'en appeler à quelque justice ou injustice distributive. Mieux vaut acter — sans revenir sur ses causes probables, déjà évoquées par hypothèse plus haut²²¹ — la maintenance en Communauté française de Belgique de certains genres liés au public de jeunesse (essentiellement le roman d'aventures et la bande dessinée) et, inversement, de façon peut-être plus inquiétante, le recul de nos éditeurs sur le terrain, naguère florissant, de la littérature fantastique, de la science-fiction ou du roman policier (quand il n'est pas pour adolescents ou criblé de coquilles comme les «enquêtes du commissaire Fluet» publiées par René Henoumont chez Paul Legrain...).

Autre temps, autre distribution des forces?

UNE AFFAIRE DE GÉNÉRATIONS

Il convient en effet, en dernier ressort, de

prendre en compte un facteur supplémentaire, d'ordre chronologique, auquel invite la présence dans notre échantillon d'auteurs au terme d'une longue carrière (e.g. Rolin), d'écrivains en première phase d'émergence (e.g. Buysel) ou d'écrivains débutants (e.g. Ancion). ce qui autorise non seulement l'observation de fluctuations historiques mais aussi la rencontre de quelques questions d'importance qui s'y lient : en dehors des déterminations d'ordre générique, les positionnements en début de carrière sont-ils variables selon les époques? Un type de positionnement l'emporte-t-il à tel moment d'une trajectoire (émergence, consécration, légitimité acquise) et/ou dans telle conjoncture culturelle générale²²²? Le développement, dans tel ou tel champ éditorial, de nouvelles maisons ou collections est-il susceptible de réorienter les itinéraires engagés?

On comprendra que nous ne puissions aborder l'ensemble de ces aspects, lesquels exigeraient une analyse sociologique approfondie débordant le cadre de notre enquête. On peut cependant remarquer d'un point de vue général qu'il semble que trois générations se distinguent nettement. Celle de Georges Sion, d'une part, soit une génération dans laquelle on retrouverait les noms de Thinès, Willems, Bauchau ou du défunt Marcel Thiry et qui se caractérise, de façon plus ou moins exclusive, par un positionnement largement interne à l'espace culturel belge. Celle de Weyergans ou de Marcel Moreau, d'autre part, dont le positionnement manifeste, pour l'essentiel, une sortie du cadre belge (avec retours épisodiques possibles à l'intérieur de celui-ci). Celle, enfin, de Sophie Buysel ou Philippe Blasband, dont les prises de position éditoriale les font d'emblée sauter hors du cadre national ou communautaire, et réserver une part de leur production à tels éditeurs répondant à tel créneau (en l'occurrence, dans le cas Blasband, Lansman pour le théâtre).

Quel enseignement tirer d'une telle stratification? D'abord un constat, quelque peu paradoxal. Tout semble se passer, à la lumière du cas Sion par exemple, comme si la Belgique avait son propre espace culturel national derrière elle. Tout un réseau d'éditeurs et d'instances culturelles existait au moment où Georges Sion ou, avant lui, Marcel Thiry sont entrés en littérature qui pourrait les avoir dispensés d'aller voir ailleurs : en adhésion avec une Belgique ou une Wallonie non encore agitées de secousses sociales et institutionnelles puissantes, ils se sont insérés calmement dans un espace qui leur était comme prédestiné. De Rache, Le Cormier, les Éditions des Artistes, l'Académie Royale, les jurys de grand prix littéraires formaient une sorte de territoire bien balisé, ouvrant aux carrières d'écrivains la possibilité d'un déploiement modeste, mais serein, car fondé sur un plein accord entre ambitions et moyens mis à leur disposition²²². Aujourd'hui, par contre, la puissance d'attraction du champ francoparisien s'exerce d'autant plus que le cadre belge a perdu de sa force et de sa rigidité. La Belgique fédéralisée a perdu son «âme» sans gagner une conscience, son identité est fracturée, sa culture éclatée, et les identités régionales ne se présentent pas comme des images collectives de substitution dès lors qu'elles demeurent associées à des représentations localistes, ancrées dans un terroir.

Paris, de plus, n'est qu'à quelques heures de voiture de Bruxelles — sans compter la liaison TGV —, les fax et demain le courrier électronique rompent les digues et les auteurs n'ont qu'à suivre le flot débordé. Le paradoxe sous cet égard — mais peut-être est-ce aussi le plus éloquent des signes à notre disposition — est que les services publics n'ont jamais déployé autant d'énergie et de moyens qu'aujourd'hui pour recapitaliser les auteurs, tout indiquant, en somme, que plus l'identité est fragilisée, plus il importe d'en réparer les failles. Mais sans aucune garantie de succès, dès lors que —

nous y insisterons dans nos conclusions générales — les auteurs en partance pour Paris sont désormais prédisposés, par la structure éditoriale générale, à éprouver comme une forme de «ghettoisation» toute apposition sur eux d'une étiquette belge, qu'elle soit bruxelloise ou wallonne.

Dans ce cadre, ou dans l'intervalle entre ces deux états de la structure culturelle et institutionnelle de la Belgique, quelle position aura occupé la génération intermédiaire? S'agirait-il d'une génération quelque peu sacrifiée? Moreau se proclame «belgopathe», Weyergans est à ce point assimilé à l'espace français qu'il ferait oublier son ascendance paternelle. Baronian défend les couleurs de l'École belge de l'étrange aux éditions de l'Âge d'Homme... La première génération était en adhésion aux valeurs nationales ou régionales de la Belgique. La troisième, dans un rapport d'indifférence sans mépris à l'égard des enjeux culturels proprement liés à la Communauté française de Belgique et adepte d'un pragmatisme résolu dans ses options éditoriales (Lansman pour le théâtre, évidemment Gallimard pour le roman). La deuxième génération aura, sous cet égard, été celle du refus, du décalage offensif vis-à-vis des structures politiques et mentales de l'espace national : anti-académiques, anti-belges, «vomissant» la Belgique, pour reprendre l'expression de Marcel Moreau, ces auteurs ont oscillé, somme toute, entre la haine mal assumée et quelques velléités, chez certains, d'agiter le drapeau d'une belgitude en prise sur la modernité.

En termes d'identité culturelle, les écrivains de la Communauté française de Belgique, ceux d'aujourd'hui et ceux à émerger demain matin, seront-ils eux aussi écartelés par l'alternative entre ce que Pierre Mertens dénonçait naguère sous l'espèce d'un «chauvinisme comique²²⁴» et ce que nous appellerions, d'autre part, un détachement cosmique à l'égard de toute inscription nationale/communautaire/régionale de leur

imaginaire et de leur écriture? Verra-t-on se profiler une quatrième génération réconciliée avec la Belgique parce qu'elle aurait cessé d'exister? Qui se ferait universelle par soumission sans complexe à l'universalisme français²²⁵? Et régionale par revendication d'une identité concrète dans une Europe à l'identité abstraite? Qui ouvrirait un site Web inlocalisable sur aucune carte et s'installerait au soleil de quelque île où les rumeurs d'une Belgique privée de substance seraient elles-mêmes privées de signification? L'avenir le dira, mais rien ne laisse pour l'instant préjuger du coefficient de certitude d'un tel scénario. Nos auteurs ne semblent pas, en l'état actuel des choses, ouverts à de telles aventures : aucun que l'on voie disposé à brandir l'étendard de la révolte ou à prendre son billet pour les Marquises...

PATRIMOINE ET MODERNITÉ(S)

Risquons ici, pour conclure, une homologie entre ces générations et les collections successivement apparues sur le marché éditorial avec un programme patrimonial explicite.

Première venue sur ce terrain, conçue par Jacques Antoine et relayée par Lysiane D'Haeyere aux Éperonniers : la collection «Passé Présent», visant un public cultivé et finalement déjà acquis à la représentation qu'il s'agissait de diffuser au-delà des cercles où elle prévalait déjà, celle d'une Belgique terre d'écrivains. Manquait le concept du livre de poche, et un prix qui mit le livre entre les mains des jeunes générations, celles des lycéens Blasband ou Toussaint.

Labor emboîte le pas, mais sur un autre palier, avec le lancement, en 1983, d'une collection d'un type approchant, sous le titre d'«Espace Nord». Sensibilité pédagogique de la maison aidant ainsi que son placement sur le marché scolaire — Labor étant fort, également, d'une vieille tradition d'action en faveur des lettres françaises de Belgique avec le lancement, à la fin des années trente, de la «Collection nouvelle des classiques», composées, comme l'a utilement rappelé Sylvie

Faure²²⁶, d'œuvres portant les signatures prestigieuses de Charles de Coster, Georges Eekhoud, Émile Verhaeren ou encore Hubert Krains —, «Espace Nord» répond à un souci non pas de transmettre les valeurs patrimoniales, mais de construire une autre image d'une autre Belgique, ressourcée à la modernité plutôt qu'à son «passé» à rendre «présent» (volonté dont le design des couvertures porte tous les signes). S'engageait ainsi en Belgique francophone une tentative volontariste de recapitalisation d'une littérature vouée à large circulation et visiblement conçue par les principaux acteurs culturels, y compris les plus officiels qui y ont largement aidé, comme l'un des moyens de donner substance à une culture belge francophone. Rien n'indique à ce jour que l'opération ait atteint cet objectif. Rien n'indique non plus qu'elle ait échoué.

Ce que l'on peut observer, quoi qu'il en soit, c'est que «Passé Présent» et «Espace Nord» semblent correspondre trait pour trait aux deux premières générations d'auteurs profilées au point précédent : Jacques Antoine et Georges Sion sont du même monde — «la Belgique de Papa»; Pierre Mertens et Jacques Dubois — tous deux universitaires d'ailleurs — appartiennent quant à eux à la même revendication de modernité, «belgitude» d'un côté, «culture wallonne ouverte sur l'histoire» de l'autre.

L'apparition plus récente de la collection «Babel» englobant sous l'étiquette d'un internationalisme apaisant les classiques belges publiés dans la collection «Espace Nord» — qui s'y trouvent associés aux fonds d'Actes Sud, de L'Aire et de Leméac — correspondrait-elle, dans cette hypothèse, à la troisième génération des auteurs et à leur *éthos* cosmopolite? «Babel» confirme en tout cas que l'espace symbolique de la Communauté française de Belgique — lieu d'une «écriture française du dehors²²⁷» — est aujourd'hui débordé par un espace francophone international, sinon par un univers littéraire multiculturel...

Conclusions générales et perspectives

Présence du passé et avenir au présent. Perspectives par paliers : Auteurs/éditeurs • Savoir-être éditorial et savoir-faire graphique • Diffusion/distribution • Politique(s) de promotion du livre.

PRÉSENCE DU PASSÉ ET AVENIR AU PRÉSENT

L'un d'entre nous²²⁸ avait suggéré, il y a vingt ans déjà, que l'édition belge était gouvernée par le trinôme Église/Famille/Imprimerie. La plupart des éditeurs belges francophones importants à l'époque étaient, en effet, des imprimeurs familiaux ayant — ou ayant eu — des liens avec l'Église catholique. Les éditeurs littéraires ne correspondaient cependant guère à ce profil — mais ils n'étaient pas «importants», du moins quant à leurs chiffres d'affaires et leur présence en librairie.

Les éditeurs littéraires belges d'expression française ne sont pas plus «importants» aujourd'hui qu'hier et ne sont pas plus qu'alors assimilables à l'association Église/Famille/Imprimerie. Mais sont-ils pour autant identiques à ceux de 1976? La réponse est négative. Tout d'abord, parce que quelques-uns ont disparu de la scène (e.g. **De Rache, Jacques Antoine, L'Atelier de l'Agneau, Luna-Park**); rares sont ceux qui sont encore présents (**Complexe, Labor, Vie Ouvrière, Unimuse, Daily Bul, Dricot**). Ensuite, parce que de très nombreux nouveaux venus sont apparus au cours des cinq ou dix dernières années. Enfin, parce que le rapport entre l'État et l'Édition s'est profondément modifié depuis vingt ans, entraînant un profond remodelage du paysage éditorial.

L'apparition de multiples micro-éditeurs, qui sont, pour certains d'entre eux, rapidement devenus «grands» ou «moyens» (à l'échelle littéraire belge, s'entend), est un phénomène très intrigant. L'enquête n'a pas tou-

jours réussi à cerner les raisons subjectives qui poussent un homme (beaucoup plus rarement une femme, semble-t-il) à se lancer dans l'aventure éditoriale; au mieux, a-t-elle mis à jour quelques-unes des conditions objectives d'émergence de ces maisons, parfois même sous la forme de facteurs qui ne semblent jouer aucun rôle, contrairement aux attentes que l'observateur serait en droit d'avoir.

Ainsi, Bruxelles ne semble avoir guère d'effet incitatif ou attractif, contrairement à Paris vis-à-vis de la Province française. Les maisons nouvelles «poussent» autant à Bas-Oha qu'à Bruxelles-Haut et les éditeurs qui les dirigent, en dehors de toute tentation au repli, tentent vaillamment de rendre raison de leur implantation: hasards de la vie privée ou professionnelle, insertion dans un espace culturel et social à protéger ou à restaurer, simple convenance de proximité à l'égard des techniciens sous-traitants, etc.

La raison de cette émergence au cœur de la province profonde ne tient pas au fait, comme souvent autrefois, qu'un imprimeur aurait l'envie de faire tourner ses machines: la plupart des nouveaux éditeurs ne sont pas imprimeurs. Avec une nuance, qui est importante: ils possèdent presque tous un atelier intégré de P.A.O., qui leur permet de travailler de façon légère et efficace. Remarquons au passage que cette présence de la P.A.O. pourrait faire songer à une résurgence de l'*habitus techniciste* évoqué dans la première partie de notre rapport («Genèse

et structure du champ éditorial»): comme si, aujourd'hui encore, les éditeurs belges ne parvenaient pas à travailler sans machines, même s'il s'agit d'ordinateurs, et sans veiller eux-mêmes sur la production du support (quasi) matériel des textes qu'ils éditent.

Parmi les autres raisons objectives, positives cette fois, qui expliquent l'efflorescence de nouvelles maisons, il faut mentionner le rôle de l'École et de l'État culturel.

Au nombre des jeunes éditeurs professionnels récemment apparus sur la scène belge francophone, on remarque une majorité d'universitaires ou d'agents relevant du secteur artistique (très rares en 1976 étaient les éditeurs belges de formation post-secondaire). Y a-t-il une relation de cause à effet entre la formation supérieure ou l'*ethos* artistique et la décision de devenir éditeur? Sans doute pas, mais au moins, peut-on suggérer que le solide bagage (intellectuel et relationnel) qu'offre une formation universitaire peut favoriser l'éclosion d'une «vocation» éditoriale. La profession d'éditeur est séduisante dans ses principes et ses représentations: hier, on pouvait espérer être journaliste; aujourd'hui, pourquoi ne pas se lancer dans l'aventure éditoriale? Sans ajouter de raison de choix par défaut: les jeunes universitaires littéraires et assimilés ne pouvant plus guère espérer de poste dans l'enseignement...

Mais il ne faut pas trop s'avancer sur ces raisons possibles: l'enquête ne portait pas sur les projets et trajets des éditeurs; seuls ceux des auteurs ont été étudiés, face à une situation éditoriale donnée. Une nouvelle enquête serait nécessaire pour déterminer avec plus de précision les conditions objectives d'émergence et les motivations de lancement (ou plongée) dans la profession. C'est alors aussi qu'on verrait apparaître avec plus de netteté le rôle qu'y joue l'État culturel.

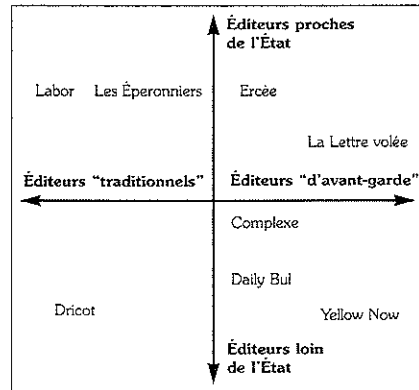
On peut seulement avancer à ce stade que l'État, en l'occurrence la Direction générale de la Communication et de la Culture du Ministère de la Culture de la Communauté française, projette une image plus claire, plus cohérente, plus dynamique qu'il y a vingt ans.

Grâce à ses publications, grâce aussi à la personnalité de certains de ses fonctionnaires, les médias, les éditeurs concernés, sinon le (fin) public cultivé comprennent mieux, nous semble-t-il, ce que l'État peut et ne peut pas ou plus faire. L'État ne crée pas de maison d'édition (et se garde heureusement bien d'en créer une pour ses bonnes œuvres). Mais l'État aide, encourage, diffuse. Les jeunes éditeurs comprennent bien ces fonctions et s'en servent plutôt bien (exceptons **Yellow Now**, qui semble hésiter au seuil de ce qui lui paraît un parcours du combattant). Peut-être y a-t-il même une corrélation entre la formation universitaire et la capacité à se servir de l'État culturel — sinon même une corrélation entre l'âge des éditeurs et leur rapport à l'État. Ici aussi, une nouvelle enquête devrait confirmer ou infirmer ces propositions.

Bref, quelles que soient les raisons, multiples et variées, de nouveaux éditeurs littéraires émergent un peu partout en communauté française. Ils sont encore souvent tout seuls, aidés parfois de leur épouse ou d'une amie (répétons que les éditrices aidées de leur époux ou ami se comptent sur les doigts d'une main...). Ils ne travaillent pas encore pour la plupart à temps plein dans l'édition; ils sont aussi enseignants, animateurs, chercheurs — plus rarement imprimeurs ou libraires. Mais il y a un coiffeur. Il faudrait inventorier tous les appariements et en tirer quelque enseignement: un éditeur-coiffeur (**La Pierre d'Alun**) coupe-t-il les cheveux en quatre comme un éditeur-chercheur (**La Lettre Volée**)?

Et ils vont se lancer, à des rythmes variables, dans la production d'ouvrages très diversifiés — par leur format, leur papier comme par leur contenu et leur ton. Ce qui frappe, lorsqu'on parcourt cette production littéraire belge d'expression française, c'est la multiplicité des tentatives, des livres-accordeons aux livres non reliés, des poèmes aux essais sémiologiques sur le nu au cinéma. Ce qui ne signifie pas nécessairement innovation ou modernité. En fait, la production littéraire belge d'expression française est plutôt sage.

sinon vieux jeu, dans son «fond» plutôt que dans sa «forme». On pourrait même élaborer une opposition entre éditeurs «traditionnels» et d'«avant-garde» (encore que l'avant-garde surréaliste, style *Temps mêlés* ou *Daily Bul*, vienne brouiller l'opposition), que l'on croiserait avec une opposition entre éditeurs à force ou faible dépendance à l'égard des appareils culturels d'État. Ce qui pourrait donner, avec quelques exemples, ceci :



À ce stade, une telle matrice n'est qu'une invitation à la réflexion. Elle a pour seul objectif de faire réfléchir à l'idée que l'État ne soutient pas seulement les éditeurs traditionnels — ou les éditeurs «modernistes». Il peut n'aider guère une valeur sûre de la réflexion d'avant-garde (*Yellow Now*); il peut vivement encourager un jeune éditeur non encore confirmé (*Ercée*). Et, bien sûr, «tradition» et «modernité», quant aux idées et quant à leur esthétique de présentation, sont deux pôles extrêmement délicats à objectiver...

Après quelque temps, les jeunes éditeurs littéraires produisent nécessairement un catalogue. Ici aussi, les formes que prennent ces objets et les fonctions qui leur sont attribuées par les éditeurs sont extrêmement variées. Des belles plaquettes inutilisables par un libraire ou un bibliothécaire aux vrais outils de travail, à la fois maniables et denses (avec index, résumés, etc.). Mais une constante se dégage néanmoins: que l'éditeur donne dans

le papier bible ou produise une méchante photocopie, ça sent un peu la province, soit par hypercorrection, soit par naïveté. Les photos des auteurs sortent du photomaton; les discours de présentation ne peuvent éviter les points d'exclamation et — revoilà l'*habitus* techniciste — les caractéristiques de production («sous jaquette deux couleurs») sont encore mentionnées.

C'est d'ailleurs une constante que l'on retrouve dans nombre de livres littéraires édités en Communauté française: à une certaine onctuosité formelle (papiers épais, composition typographique raffinée, couverture crémeuse style Actes Sud correspond une certaine préciosité intellectuelle. Mais cette correspondance semble un peu gratuite, sinon douteuse. Comme s'il fallait cacher ou compenser un défaut ou un manque. Du moins est-ce là le doute qui naît parfois en manipulant ces très beaux objets — toujours le vieux fantôme de Deman...

Une autre façon de formuler le malaise qui ne peut manquer de sourdre face à autant de bonne volonté consiste à poser la question: les éditeurs littéraires belges francophones ont-ils le «sens du jeu»? Savent-ils «investir dans des enjeux qui existent dans un certain jeu, par l'effet de la concurrence²²⁹? Lorsqu'on prétend, par sa production, émerger ou émarger au champ littéraire, on ne peut rester chez soi — on est nécessairement projeté sur la scène littéraire francophone parisienne, qui définit les paramètres de ce jeu, dont les règles doivent être si parfaitement assimilées qu'elles ne peuvent plus se montrer: elles deviennent une seconde nature pour les acteurs. Ou les acteurs belges semblent, sans doute parce qu'ils ne circulent pas assez entre Bas-Oha, Bruxelles-Haut et le VI^e arrondissement, soit ne même pas savoir que ce jeu et ces règles existent, soit, inversement, vouloir tant prouver qu'ils les connaissent et les maîtrisent qu'ils les exhibent à tout va et à tous vents, s'excluant d'arche du champ littéraire et de ses instances de consécration (l'exhibitionnisme culturel n'étant sous cet égard qu'une sorte de «no-

bisme» qui n'abuse personne ou d'effet de manche qu'on n'impressionne pas).

Et toutes les aides d'État ne pourront rien y changer. Pire: plus ces livres apparaîtront comme des produits de l'assistance publique (si nous osons ainsi nous exprimer) — notamment en les exhibant dans une maison belge spéciale en face de Beaubourg — et plus leur illégitimité culturelle sera patente parce que plus visible encore leur statut d'objets protégés, émanant de quelque réserve où les brancards seraient autant interdits que les véritables chasseurs de talents. Tous les rappels, volontaires ou involontaires, d'une provenance extérieure (de la part de l'éditeur ou de l'État) apparaissent comme autant de stigmates d'une subordination mal assumée ou d'une extériorité déniée. Il en va des littératures d'expression française comme des origines ethniques: toutes égales mais il y en a une qui est plus égale que les autres.

Si celles-ci veulent s'intégrer, elles doivent se faire inviter. Sinon, elles doivent jouer la carte de la fière identité régionale ou de l'appartenance commune à une «deshistoire» qui n'est jamais, en creux, que l'expression de sa propre incapacité à faire l'histoire.

Question: la Communauté française de Belgique sera-t-elle créole?

Il est temps, pour échapper au tourniquet des ambitions inassouvissables et des pieuses illusions, de proposer quelques remédiations, quelques pistes sortant, autant que faire se peut, des sentiers battus.

Depuis le Rapport Ugeux remis à Henri François Van Aal, Ministre de la Culture au milieu des années 70, les recommandations, exhortations et invitations au passage à l'acte (politique) se sont succédées tout au long des vingt dernières années. Ce n'est pas que toutes soient restées lettres mortes: le rapport de l'État à l'Édition s'est considérablement amélioré. De la création des Commissions d'aides à l'édition et à la diffusion à la mise sur pied du Conseil du Livre, de la structuration des services de la Promotion des

Lettres à la création d'une librairie spécialisée au sein du Centre Wallonie-Bruxelles de Paris, l'État a balisé son territoire d'intervention, en allant presque aussi loin qu'il le pouvait dans un domaine qui reste quand même, faut-il le rappeler, du ressort de l'économie de marché.

Faut-il, dès lors, que nous nous inscrivions à notre tour dans cette série de propositions et prescriptions? Nous ne le pensons pas. D'une part, il suffit de relire les rapports qui ont précédé celui-ci, en éliminant les recommandations réalisées et les recommandations obsolètes; d'autre part, nous n'avons guère envie d'alimenter le discours de nombre d'éditeurs, qui «fonctionnent à la crise», comme d'autres fonctionnent à l'esbroufe.

Depuis que nous circulons dans l'espace éditorial belge, nous n'avons jamais entendu un éditeur — sauf Pierre Lelong — nous dire qu'il était heureux. Que les affaires marchaient bien. Et qu'il se réjouissait de sa prochaine rentrée. Non, «tout fout l'camp»: les auteurs sont aspirés par la France, les bons imprimeurs ont disparu, les journalistes ne font pas leur métier et les fonctionnaires de la Culture restent sur leur réserve ou «tapent à côté de la plaque». Les libraires, bien sûr, sont médiocres, les tarifs postaux ne cessent d'augmenter, les étudiants photocopient sauvagement, avec les encouragements complices de leurs professeurs. Quant aux grands distributeurs: tous des «requins». L'avenir est lourd de menace, faut-il le préciser. Hier, c'était le papier dont les prix ne cessaient de s'envoler; aujourd'hui, c'est l'édition électronique qui va vampiriser les copyrights. Bref, pourquoi ces éditeurs font-ils ce métier, pourrait-on se demander à les entendre, si ce n'est par masochisme, vertu civique, sens du sacrifice culturel et patriotisme littéraire?

Arrêtons-là cette caricature... Mais nous voudrions en garder sinon le ton, du moins l'esprit, pour avancer ici quelques propositions un rien iconoclastes.

PERSPECTIVES PAR PALIERS

Auteurs/éditeurs

Premier constat et première proposition : l'enquête montre qu'un fossé s'installe peu à peu entre les éditeurs littéraires et la nouvelle génération d'auteurs (celle d'Amélie Nothomb ou de Philippe Blasband). Ceux-là sont relativement immobiles, géographiquement et intellectuellement; ils vivent dans le souvenir d'un Âge d'or où la Littérature était reine et se sentent mal à l'aise dans notre époque barbare. Leur rapport aux médias est souvent médiocre. Ceux-ci sont agiles, circulent de Bruxelles à Paris, bondissent d'un genre à l'autre — et n'ont plus rien à faire des éditeurs littéraires belges. Par contre, ils se sentent en connivence avec les services culturels d'État, dont ils usent sans honte (bourses de création, voyages de représentation, invitations diverses). Les fonctionnaires de ces services ont d'ailleurs le même âge que ces auteurs — et se retrouvent parfois parmi eux, une fois leur service terminé. Les auteurs se sentent également à l'aise avec les médias, avec lesquels ils ont grandi. Ils connaissent nombre de journalistes, dont il ont, à nouveau l'âge et, souvent, le capital scolaire et social.

Bref, d'une part, un rapport éditeurs-auteurs négatif ou inexistant; d'autre part, un rapport auteurs/fonctionnaires culturels/journalistes harmonieux, fondé sur des *habitus* homologues ou tendant à se recou-

per fortement. Faut-il regretter cette situation? À nos yeux, nullement. Il faut, au contraire, l'encourager : c'est tout profit pour la littérature de langue française.

On se souvient des trajectoires profilées à l'issue de la troisième partie du rapport, dégageant aux deux extrémités du spectre l'idéal-type de l'auteur exclusivement édité en Communauté française de Belgique et celui de l'auteur exclusivement publié à Paris. Entre les deux, différents mixages inégalement marqués au sceau de la légitimité culturelle (mieux vaut commencer à Bruxelles puis passer à Paris, que commencer à Paris, passer par Toulouse puis en revenir au Rœulx). C'est le groupe des franco-parisiens «qui compte» le plus, littérairement. Or, pour les membres de ce groupe, les éditeurs littéraires belges, ne comptent pas (ou ne comptent plus guère). Ces auteurs sont nés en Belgique mais leur trajectoire les a amenés à s'insérer dans le champ littéraire de langue française — non dans le champ littéraire belge d'expression française. Ils n'ont pas de loyauté particulière (ni de mépris) à l'égard de celle-ci : ils n'écrivent simplement pas dans une perspective «patrimoniale», c'est-à-dire comme s'il s'agissait de contribuer à l'accroissement d'un Patrimoine littéraire belge. Nombre d'éditeurs de notre échantillon, curieusement ceux qui appartiennent à la fraction dominante du secteur (par exemple **Les Éperonniers**), s'inscrivent

encore dans cette perspective : ils font du Belge, le disent et en sont fiers (alors que certains des éditeurs appartenant à la fraction dominée, tels que le **Daily Bul**, **Le Tétrasyre** ou **Talus d'Approche** adoptent une politique éditoriale dont ils proclament les visées et les vertus internationalistes). Les raisons de l'attitude du premier groupe sont multiples : à la fois objectives (c'est le discours que leur position dans l'espace éditorial ne peut manquer de stimuler), subjectives (on trouve chez certains les reliquats d'un certain patriotisme littéraire belge, qui n'est pas sans rappeler celui qui imprégnait les anthologies scolaires de la Belgique encore unitaire, le patriotisme wallon ou bruxellois s'avérant encore fort peu porteur à l'heure actuelle²³⁰) et stratégiques (les aides communautaires sont encore souvent liées à l'édition d'auteurs belges d'expression française).

Il y a donc un porte-à-faux important entre les éditeurs littéraires classiques de la Communauté française et les auteurs les plus prometteurs. Et il ne faut pas chercher à rééquilibrer cette situation. Les éditeurs littéraires inscrits dans une visée culturelle nationale peuvent servir au mieux les intérêts des auteurs communautarisés, soit pour avoir déployé leur carrière entre l'Académie Royale et le Théâtre-Poème, soit pour être revenus, après une tentative d'insertion dans le champ français, dans les allées de la culture officielle. Il n'y a pas lieu de chercher à tout prix à rabattre les auteurs axés sur Paris vers les éditeurs travaillant à Bruxelles. Au mieux, un petit transfert d'autorité symbolique pourrait-il se produire de ces auteurs vers «nos» éditeurs («Blasband chez Ercée?»). Au pire, l'image de ces auteurs s'en trouverait dégradée («Blasband chez Ercée!»). Pour éviter tout risque d'une telle dégradation, il est sans doute également préférable, nous l'avons déjà souligné, de ne pas trop exhiber les origines belges de ces auteurs appartenant désormais à la Littérature française «universelle». Ne pas trop les mettre en vitri-

ne au Centre Wallonie-Bruxelles (quelle que soit par ailleurs l'importance de cette instance dans ses activités de distribution) : ce serait leur faire inutilement courir le risque d'une stigmatisation, en les «ethnicsant», si l'on ose ainsi s'exprimer.

Par contre, les auteurs qui sont édités en Communauté française de Belgique et qui ne cherchent pas ou plus à échapper à cette condition peuvent être pris en charge, sans risque pour eux, par le Centre Wallonie-Bruxelles, et d'une manière plus générale par les différents appareils étatiques de promotion. Une «griffe» belge ne risque pas de les blesser : ils sont belges, d'expression française, l'assument bien, et peut-être même le revendiquent. Il y a homologie des *habitus* entre le leur et celui de leurs éditeurs — paradoxalement, la seule dissonance pourrait se trouver du côté du rapport avec les fonctionnaires culturels, souvent plus jeunes, plus scolarisés, plus «modernes». Entre ceux-ci et les auteurs restés au pays, de même qu'entre ces fonctionnaires et les éditeurs de ces auteurs, il pourrait y avoir des différences importantes de conception de la littérature de création, sinon même des fonctions à remplir (vestales du temple littéraire belge ou agents du renouveau?). Jean-Luc Outers, romancier édité à Paris et conseiller littéraire au Ministère de la Culture, est-il en concordance avec les auteurs édités en Belgique et leurs maisons d'appartenance ou doit-il constamment opérer des chassés-croisés entre ses différents rôles et les différentes représentations de l'action dont ceux-ci sont les foyers?

Si l'on osait personnaliser quelque peu les propositions tendanciellement iconoclastes que nous faisons à cet endroit, il faudrait s'attarder sur le cas de figures comme Georges Sion d'un côté, Pierre Mertens de l'autre, tant ils permettent d'éclairer la triangulation (incestueuse?) entre auteurs, éditeurs et fonctionnaires culturels.

L'un et l'autre bénéficient d'une aura importante en Communauté française et,

curieusement, tous deux détiennent une chronique littéraire au *Soir* avec deux éthos diamétralement opposés (d'un côté, une distinction surannée et des valeurs traditionnelles ; de l'autre, une modernité consensuelle et des valeurs progressistes). Sion s'intègre cependant mieux dans une Belgique marquée par la nostalgie d'un état et d'une culture unitaires qu'un Mertens, qui joue beaucoup plus sur les ressorts d'une belgitude pour lecteurs français qui connaissent le Roi, Tintin et Eddy Merckx. Mertens serait, sous cet égard, une sorte de Tahar Ben Jelloun belge : il ne renie pas son pays, il s'en fait même le chantre, mais il n'en exporte que les ingrédients les plus vendables sur les marchés internationaux. D'où son insertion dans les circuits médiatiques et éditoriaux parisiens, alors que Sion est de son côté édité chez Duculot à l'aide d'une souscription collective de ses pairs académiciens.

Savoir-être éditorial et savoir-faire graphique

Revenons aux éditeurs. Nombre de nos auteurs édités à Paris ont justifié leur option en stigmatisant tantôt le manque de professionnalisme des maisons implantées en Belgique, tantôt leurs carences en matière de diffusion et de distribution, tantôt leur politique éditoriale exclusivement axée sur des auteurs de Belgique (nous venons de voir les raisons d'une telle défiance), tantôt encore leur faible souci d'assurer aux auteurs un suivi littéraire allant du manuscrit à peaufiner au texte édité. Nous avons en Belgique des «publishers», nous manquons d'«editors». Nous n'avons pas non plus, pour le meilleur ou pour le pire, de «middle-men» ou de «go-between» de l'édition, à savoir ces fameux «agents littéraires» popularisés par la culture anglo-saxonne et susceptibles à la fois de négocier les droits et de surveiller la promotion de leurs «poulains».

Pour notre part, en cours d'enquête, nous avons vérifié l'une de nos intuitions de

départ, à savoir la maintenance d'un habitus techniciste qui se reconfigure, aujourd'hui, dans une sorte de fétichisme de la technologie informatique, tout se passant comme si l'éditeur ayant coupé les amarres avec son ancienne vocation d'imprimeur la reconduisait sur l'écran de ses machines informatiques.

D'un côté comme de l'autre, du point de vue des auteurs comme du nôtre, tout se passe comme si nos éditeurs manquaient de savoir-être éditorial au profit d'un savoir-faire graphique qui les maintiendrait dans un statut secondaire sur le marché culturel, au rang de simples exécutants techniques des hautes œuvres d'auteurs qui n'ont pas encore fait le saut vers Paris. Comment y remédier? Il n'existe pas de formation spécifique d'éditeur, et le savoir-être culturel se transmet davantage par osmose et expérience que par prescriptions ou conseils émanant de l'École, de l'État ou de rédacteurs de rapports sur l'édition. Permettra-t-on cependant à ces derniers de suggérer la possibilité d'une acculturation éditoriale par séjours prolongés au sein d'importantes maisons qui, dans des situations de provincialité comparables, ont su développer des politiques et des pratiques éditoriales ayant capté, en France, un haut capital de légitimité? Il y a bien des bourses pour jeunes auteurs, pourquoi ne pas envisager des bourses pour éditeurs ou futurs éditeurs? Nos universités développent des troisièmes cycles en sciences du livre : il faudrait les recouper par des stages en savoir-être éditorial. À ces candidats-éditeurs, au moment de leurs expériences de terrain, de se doter sur le tas, par imprégnation, de ce «sens du jeu» dont nous avons relevé le manque cruel dans les réseaux de l'édition en Communauté française de Belgique.

Comment se faire acteur culturel maîtrisant la logique de l'*illusio*? Telle est la question fondamentale et l'obstacle majeur au plein déploiement des virtualités incontestables que nous avons repérées au fil de

notre enquête. Il y a, ici, des forces : comment les sortir de leur latence? Suffira-t-il de conseiller aux commanditaires de l'enquête de soutenir plus fermement les entreprises et les directeurs les plus dynamiques et de laisser à leur sort ceux qui, soit, jouent sans difficulté leurs propres atouts, soit dépérissent sans toujours s'en apercevoir à temps? La réponse est évidemment négative : aucun apport d'argent n'est automatiquement convertible en or culturel si ceux qui le perçoivent ne se transforment eux-mêmes en alchimistes. En d'autres termes, on y revient, la question fondamentale reste celle de la capacité de nos éditeurs à se doter d'un pouvoir symbolique de transsubstantiation. Aucune magie n'y pourvoira, le miracle ne s'arrache pas par décret. Oserait-on cependant avancer la possibilité d'encourager des synergies éditoriales entre les plus dynamiques de nos éditeurs et certains de leurs importants confrères étrangers? La co-édition est sans doute l'une des voies les plus porteuses que puissent emprunter ceux qui, dans notre champ éditorial, plafonnent à leur niveau.

D'un autre côté, plus économique celui-là, il n'est pas moins douteux que l'édition reste une entreprise, à gérer, à contrôler, à dynamiser. Notre enquête a montré que les éditeurs dont la progression est la plus marquante ces dernières années sont, paradoxalement au regard de nos observations précédentes, ceux qui ont su jouer sans complexe la carte du marché et des créneaux porteurs. Émile Lansman ou Pierre Lelong représentent sans doute les promesses d'une nouvelle génération d'éditeurs : sans complexe et sans inhibitions, travaillant ici mais se portant vers ailleurs, mesurant en toute lucidité leur propre segment de marché. Ne faudrait-il pas encourager à l'intérieur de notre champ communautaire d'autres synergies co-éditoriales, consistant par exemple — imaginons un scénario futuriste — à confier la gestion des *Éperonniers* à *Quorum* avec tous les périls et les mortifications que

l'opération comporterait ou risquerait d'entraîner? Deux propos s'entendraient dans cette hypothèse : «Les *Éperonniers* rachetés par Pierre Lelong : comment ne pas y avoir pensé plus tôt?» Ou : «Quoi! Lelong absorbe les *Éperonniers*? Sauve-qui-peut la culture...» Arrêtés de rêver ou de cauchemarder : on aperçoit sans peine les limites d'un tel scénario. À chacun son identité, à chacun ses profits. Laissons à l'un jouer l'atout du marché et à l'autre la carte de la haute culture. Mais n'oublions pas pour autant qu'une culture sans marché n'est pas moins stérile qu'un marché sans culture.

Diffusion/distribution

Là où, d'évidence, le bât blesse le plus, c'est sans doute au niveau de la distribution. Chacun, qu'il s'agisse des auteurs ou des éditeurs eux-mêmes, s'accorde à enregistrer les faiblesses à cet égard d'un champ éditorial qui tend à fonctionner en vase clos et sous l'empire d'une sorte d'amateurisme endémique. Et pourtant toutes les solutions envisageables semblent avoir été testées, allant d'accords avec de grandes maisons d'édition faisant office de distributeurs à des conglomerats de petits éditeurs s'associant pour la cause dans le cadre d'asbl du type «Espace Poésie». L'État n'est pas lui-même demeuré en reste, avec le Centre Wallonie-Bruxelles et la généreuse distribution — via le réseau développé par le Service des Lettres²³¹ — des stocks d'ouvrages pré-achetés. Quelques auteurs qui ont préféré garder l'anonymat craignent que cette dernière stratégie, porte les éditeurs qui en bénéficient à renoncer à toute ambition de distribution au-delà des exemplaires acquis et diffusés par les services d'État.

Faut-il à cet endroit distinguer entre espace interne et espace externe? Le livre belge circule plutôt bien à l'intérieur de la Communauté, comme nous en ont convaincus de fréquentes visites en librairie (en raison pour partie, sans doute, du fait que les services

d'aide à la diffusion stimulent la représentation de nos auteurs sur les rayons de nos librairies). Les difficultés s'accumulent essentiellement lorsqu'il s'agit d'atteindre les marchés extérieurs qui ne peuvent, au reste, être couverts ou sillonnés qu'à la condition que l'ouvrage soit tiré en nombre suffisant d'exemplaires et appuyé, chez l'éditeur-source, par une capacité à endurer le retour de manivelle toujours possible d'une rentrée d'office importante. Un tirage entre 2 000 et 5 000 exemplaires est indispensable pour assurer la représentation efficace d'un livre à travers le réseau des principales librairies françaises. Combien d'éditeurs littéraires en Belgique peuvent atteindre ce volume et tenir la distance?

Par ailleurs, le seul moyen d'éviter les retours en surnombre reste de développer une politique de diffusion et de promotion à la hauteur du marché et des espoirs qu'on se forme. Sans doute faudrait-il imaginer un ciblage tout à la fois géographique et culturel des flux de distribution : tel ouvrage de **La Lettre Volée** sur Paris et Lyon (et principalement dans les librairies universitaires), tel autre de **Talus d'Approche** sur Toulouse ou Lille, tel autre encore de **Lansman** sur Avignon (au bon moment) et sur Strasbourg.

Une autre stratégie en passerait, de façon peut-être plus audacieuse, par un contournement de l'espace français au profit d'une insertion plus dispersée dans l'espace francophone international. Nous l'avons dit déjà : Dakar ou Tunis valent bien Paris et Kinshasa vaut bien une messe. Les publics y sont très demandeurs et la position homologue qu'ils occupent vis-à-vis de Paris devrait en principe favoriser leur complicité et leur accueil à l'égard des productions marquées par quelque label belge. Lysiane D'Haeyere des **Éperonniers** irait volontiers dans ce sens, qui voit quelques effets pervers, comme elle nous l'a confié, dans la politique actuelle de la promotion culturelle en Belgique qui consiste à axer les stratégies au profit d'une présence sur le marché fran-

çais — cette tendance encourageant, selon elle, l'hémorragie des auteurs en cette direction — alors que, à l'heure de la francophonie, des marchés tels que la Suisse, le Québec ou les pays francophones d'Afrique représentent des territoires qui, n'étant peut-être pas soumis avec la même intensité au pouvoir d'attraction de la France, pourraient peut-être bien représenter des espaces plus ouverts à la production littéraire de Belgique.

Inutile cependant de se leurrer : un obstacle de taille resterait dans cette hypothèse à surmonter, celui du décalage monétaire entre, par exemple, notre monnaie nationale et les devises des marchés à conquérir. Si politique d'aide à l'édition il doit y avoir, elle doit être aussi une politique d'aide au développement et à l'exportation. Ne conviendrait-il pas à cette fin d'envisager au plus haut niveau des échanges et collaborations entre les services d'aides à l'exportation du Ministère des affaires économiques et ceux de la promotion du livre du Ministère des affaires culturelles?

Politique(s) de promotion du livre

Il convient donc, pour terminer, de s'arrêter un instant sur la question, qui tombe apparemment sous le sens, du bien-fondé et des voies possibles d'une politique de défense et d'illustration de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique.

Autant partir d'un exemple, construit pour la cause. Soit une librairie générale belge d'expression française. Des livres partout, plus ou moins bien classés, ordonnés, étiquetés. Ici et là, épinglés comme tels ou noyés dans la masse, des livres édités en Belgique — pas nécessairement, d'ailleurs, en Communauté française. Interrogeons le libraire : oui, il connaît quelques éditeurs belges. Mais cela ne représente pas grand chose pour lui, sauf dans le secteur de la bande dessinée (Casterman, Dupuis).

Trois remarques peuvent être faites en partant d'un tel exemple.

Tout d'abord, le secteur du livre belge d'expression française n'est guère important, économiquement parlant. Pourquoi l'État — aujourd'hui la Communauté — se sentirait-il tenu de consacrer à cette petite activité industrielle, non pas beaucoup d'argent peut-être, mais beaucoup de discours et quelques fonctionnaires? La question paraît barbare — mais il faut se la poser, si l'on veut sortir des habitudes intellectuelles acquises il y a quelques décennies. Réponse simple, mille fois répétée : le livre n'est pas un bien économique comme un autre. Il appartient à la fois au champ économique et au champ culturel. Il faut donc lui prodiguer des soins particuliers, comme au théâtre, au cinéma «d'art et d'essai», sinon il disparaîtrait, pan trop mince et fragile de notre patrimoine culturel. Cette explication circule partout dans les milieux intellectuels belges et français. Circule-t-elle dans les milieux éditoriaux eux-mêmes? Beaucoup moins. Chez certains d'entre eux seulement, qui se recrutent pour l'essentiel dans le secteur précis que nous avons exploré — et quand cela les arrange. Il faut donc remettre en question la définition classique du livre comme «bien symbolique», surtout quand on s'aperçoit de l'ethnocentrisme culturel d'une telle conception. Après tout, l'édition américaine, même «pointue» (universitaire, littéraire), n'a jamais reçu d'attention particulière d'un quelconque «*Department of Culture*» et semble ne pas s'en porter plus mal.

Deuxième remarque : il n'y a pas d'édition belge d'expression française. Il n'y a que des éditeurs belges d'expression française. La nuance est importante. Dans l'«*interprofession*», comme on dit dans le milieu, il n'y a que X, Y, ou Z (Casterman, Complexe ou Dricot). Au reste l'association professionnelle belge qui les rassemble (mais pas tous, loin de là) ne parle-t-elle pas des éditeurs et non de l'édition (alors qu'en France, le S.N.E. est bien le Syndicat National de l'Édition). L'entité collective n'existe que dans les médias — qui en parlent une fois par an,

lors de la Foire du Livre de Bruxelles —, que chez les auteurs ayant perdu toute ambition de percer sur le marché éditorial parisien et que pour les fonctionnaires ayant pour mission de promouvoir l'édition littéraire en Belgique.

Envisager l'édition belge plutôt que les éditeurs belges n'a donc rien d'une simple nuance de langage. C'est parler d'une réalité qui n'existe pas, c'est mélanger les échelles de grandeur (**Les Éperonniers** n'ont rien en commun avec **Casterman**, sinon qu'ils produisent des objets en papier, à forme rectangulaire, reliés à gauche, qui se ressemblent vaguement), c'est projeter les problèmes des uns sur les autres, c'est amalgamer éditeurs, imprimeurs et distributeurs. **Daily Bul**, aussi marginal soit-il, est un vrai éditeur; Massoz, aussi laqués que soient ses livres publiés à l'enseigne des **Éditions du Perron**, n'est et ne restera qu'un imprimeur : il n'a aucun projet éditorial, aucune vision.

S'il n'y a pas d'édition belge d'expression française, c'est aussi parce que la spécificité belge de l'édition belge n'existe pas. Il n'y a pas d'éditeurs belges de langue française — il n'y a que des éditeurs de langue française qui se trouvent sur le territoire belge. Et qui y restent pour des raisons historiques ou économiques. Les seuls éditeurs qui revendiqueront une spécificité belge sont ceux — de moins en moins nombreux — qui subsistent grâce aux aides de la Communauté ou de la Région. Ils ont besoin des aides publiques comme les gestionnaires de ces aides publiques ont besoin d'eux : les uns justifient en partie l'existence des autres. Le risque étant toujours celui que toute culture sous perfusion encourt. Il n'est pas absolument sûr qu'à tenir sous contrôle la littérature et l'édition littéraire d'un pays, on contribue à son rayonnement à long terme : le Québec en a fait l'expérience paradoxale, ayant vu à la fois se maintenir et se développer une littérature francophone et se produire une prolifération d'auteurs et de maisons

artificiellement stimulés par les aides trop généreuses à la création et à la publication...

Sans doute y a-t-il des spécificités objectives, mais qui ne concerneront guère le secteur précis de notre enquête : il suffit de comparer les statistiques belges et françaises pour voir que c'est dans les genres «Bandes dessinées» et «Livres pour la jeunesse» que se réalise plus de 50 % du chiffre d'affaires global de l'édition belge (et environ 10 % du chiffre d'affaires global de l'édition française). Mais jamais Casterman ou Dupuis ne viendront appeler à l'aide la Communauté au nom de la belgitude de leurs produits. Ils auraient d'ailleurs même plutôt forte méfiance à l'égard d'une aide collective, qui les «ghettoiserait» (dans une annonce publicitaire de groupe ou dans un stand de foire commun, celui de la Promotion des Lettres belges ou des Presses de Belgique...). Les seuls qui acceptent volontiers et qui reçoivent déjà cette aide sont les petits éditeurs littéraires dont les produits rencontrent les désirs officiels («rendre son identité à la Communauté française», etc.), du moins ceux qui développent une politique peu entrepreneuriale ou peu associée aux idéaux identitaires (**Quorum** et le **Daily Bul** se verraient mal mis à l'enseigne collective de la Communauté française ou de leur distributeur, comme ils en ont fait la preuve, à la Foire du Livre 1994, en assumant les frais de stands autonomes).

C'est là le sens d'une troisième remarque. Pour un libraire, pour un lecteur, il n'y a pas d'éditeurs — il n'y a que des livres. Belges, français, suisses, peu importe. Il s'avère que Guy Vaes est aux **Éperonniers**, qui s'avère être belge. Et alors? Demain, Guy Vaes sera peut-être chez Fata Morgana, comme Schuiten chez Dargaud. Dramatique? «Nos» auteurs s'enfuient «à l'étranger»?

Quel étranger, dans l'Europe de 1996? On peut remplacer Guy Vaes par Franquin ou Ilya Prigogine : la démonstration reste la même. On ne peut envisager les éditeurs et leur auteurs comme autant de petits drapeaux belges ou de pièces de collection. Ce sont des hommes, des idées, des valeurs en circulation. D'où notre proposition terminale, qui ouvre tout un programme : si la Communauté veut se donner une politique du livre, celle-ci ne peut être une politique patrimoniale. Elle ne saurait être pensée sur le modèle des arts plastiques, des musées ou des bibliothèques. Autant dire que si politique du livre il doit y avoir, — et nous en sommes bien évidemment convaincus —, il faut la concevoir comme une a-politique : souple, fine, discrète, comme une sorte au fond de mécénat élégant.

La littérature est chose fragile. À trop appuyer on l'écrase, à trop la protéger on l'étouffe. Mais, à la laisser sans protection, on la met à portée des prédateurs du tout-économique. Le livre est quant à lui et comme elle chose complexe. En lui se jouent non seulement des enjeux esthétiques, mais aussi, derrière les affrontements économiques dans lesquels il est engagé, des enjeux de société. Quel livre pour quelle société? Quelle société pour le livre? Aider le livre et ses éditeurs, c'est ou ce doit être contribuer non tant à la culture comme luxe des élites qu'à la culture comme ressource démocratique, creuset de l'espace public et vecteur de communication sociale. Le mécénat élégant auquel nous appelons a besoin moins des formes de la distinction lettrée — à laisser peut-être au mécénat privé — que de forces émanant d'une conscience démocratique, celles-là même que seul l'État est à même d'exercer en toute impartialité.

Notes

1. Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990, pp. 21-22.

2. Yves WINKIN et Martine VAN ZUYLEN, *Éditeurs singuliers, édition plurielle. Un rapport sur la production du livre en Communauté française de Belgique*, étude réalisée avec le soutien de la Direction générale de la Culture, Ministère de la Communauté française, 1988.

3. Éditeur français, certes, mais installé quelque temps à Bruxelles et dont la figure, on le verra, s'inscrit parfaitement dans la logique voulant qu'au cours du XIX^e siècle, le rapport de forces entre édition belge et édition française, en matière de littérature, se soit rééquilibré à la faveur de contingences politiques et/ou esthétiques. Voir sur ce point, dans la première partie de notre rapport, le chapitre Moment 2 : «La contrebande».

4. Ainsi, par exemple, comme l'a relevé Paul ARON, «Mallarmé et Verlaine trouvent en Belgique des tribunes, des critiques, un accueil dans le milieu mondain et artistique dont ils sont privés en France. [...] Plus concrètement, les symbolistes français, et Mallarmé en particulier, trouvent en Belgique des conditions de publication exceptionnelles. Outre ses collaborations à *l'Art moderne et à la Wallonie*, l'auteur de *L'Après-midi d'un faune* fait éditer à Bruxelles son *Album de vers et de Prose* (Librairie nouvelle, 1887 et 1888), *Les Poèmes d'Edgar Poe* (Deman, 1888), *Pages* (Deman, 1899), *Les Miens* (Lacomblez, 1892) et surtout survit grâce au recueil posthume *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* (Deman, 1891) («Pour une description sociologique du symbolisme belge», dans Anna SONCINI FRATTA (éd.), *Le Mouvement symboliste en Belgique*, Bologne, CLUEB, 1990, [pp. 55-69], p. 58).

5. Voir, sur ce point, Pierre BOURDIEU, «Le marché des biens symboliques», dans *L'Année sociologique*, vol. XXII, 1972, pp. 49-126 et «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», dans *Actes de*

la recherche en sciences sociales, 13, 1977, pp. 3-43.

6. La représentation que les agents du champ culturel et en particulier littéraire sont portés à se faire d'eux-mêmes les conduit en règle générale à se considérer effectivement comme les pièces maîtresses du jeu ou les cases stratégiques de l'échiquier. Chose très évidente — et renforcée par le prestige même s'attachant à la «création» — s'agissant de l'auteur. Mais chose observable également s'agissant des éditeurs, enclins depuis quelques années à revendiquer haut et fort leur propre légitimité socio-culturelle. C'est ainsi par exemple que Pierre Belfond peut écrire : «L'édition est une chose trop sérieuse pour la laisser aux seuls gens de lettres. Je crois que l'éditeur a pour mission de rendre compte de son époque; il est un haut-parleur» (Pierre BELFOND, *Les Pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur*, Paris, Fayard, 1994).

7. Cf. François ROUET : l'espace des livres présente l'aspect d'un «espace multidimensionnel au sein duquel les ouvrages ne se répartissent pas uniformément, mais au contraire en «amas», en «galaxies», en «nébuleuses» où se retrouvent des ouvrages possédant certaines caractéristiques communes ou voisines. Ces «configurations» déterminent des sous-espaces propices à la substituable entre les livres et à la concurrence entre leurs éditeurs. Une stratégie éditoriale peut se définir alors comme une manière d'inscrire sa propre production dans l'espace que balisent les ouvrages existants. Nombre de comportements et de pratiques éditoriales pourront s'interpréter dans cette «géométrie». (*Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1992, p. 15).

8. Les documents collectés, les réponses aux questionnaires ou aux entretiens forment sous cet angle les matériaux d'une interrogation portant non plus sur les conditions pratiques de l'activité auctoriale/éditoriale, mais sur ses conditions symboliques telles qu'elles sont incorporées plus ou moins consciemment par les acteurs concernés

(voir, sur ce point, dans la seconde partie de notre rapport, «Classement par éthos»).

9. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1987.

10. Hubert NYSSSEN, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.

11. Pierre BOURDIEU, *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit, 1982, p. 8.

12. Yves WINKIN et Martine VAN ZUYLEN, «Édition plurielle, éditeurs singuliers», dans *Cahiers du CACEF*, 1988, 131/2, p. 72.

13. Voir, sur ce point, Yves WINKIN, «L'édition belge de jeunesse en langue française», dans le catalogue bilingue (français/anglais) de l'Exposition du même titre organisée par la Bibliothèque Internationale de la Jeunesse (Munich) et le Ministère de la Culture française de Belgique, 1976, [pp. 38-45], pp. 38-39.

14. Florence MARION et Virginie DEVILLERS, *De l'écriture au livre : dans les dédales de l'édition*, tome 1, Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, 1994, pp. 41-54.

15. Ainsi, par exemple, de la collection thématique lancée au Cri, en 1994, par Christian Lutz et basée selon celui-ci sur un principe de convivialité entre lectures et lecteurs : «On est seul à lire un texte et lorsqu'on arrive à des passages touchant au sentiment et à l'affectif, l'envie vient de partager avec quelqu'un. Pourquoi donc ne pas extraire de grandes œuvres ces moments et les envoyer à quelqu'un. On ne s'écrit plus guère à l'heure du téléphone. Aussi jouons-nous aussi, avec cette collection, sur la paresse des gens. Celui qui a envie d'écrire à quelqu'un et qui ne sait trop quoi dire pourra avoir recours au livre carte postale, en ajoutant, s'il le souhaite, un bref commentaire» (Entretien avec A.-M. Laffère, Radio 3, 30 octobre 1994).

16. Robert ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., Que sais-je?, 8^e édition, Paris, 1992, p. 16.

17. Devions-nous par exemple tenir compte d'une maison telle que les **Éditions du Perron** située à Liège, émanation d'un atelier d'imprimerie (Massoz) et publiant essentiellement et selon l'occasion des beaux livres (livres d'art, d'histoire, antiquariat, géographie, histoire industrielle, etc.) pour la plupart à caractère régionaliste (centrés sur la région liégeoise) mais comportant à son catalogue un ouvrage de photographies commenté par Jean-Pierre Otte (*Les paysages partagés*) ou un essai de Matthieu Rutten sur Simenon. Nous avons pris la décision de ne pas retenir cette maison vu le caractère évidemment épisodique et

latéral de sa productivité littéraire ou méta-littéraire. On relèvera cependant qu'avec les **Éditions du Perron** on tient l'un des exemples, assez nombreux et méritant d'être soulignés, de maisons périphériques pouvant faire office de lieu de publication alternative en matière littéraire.

18. L'échantillon ici présenté et traité dans les pages qui suivent tient compte de ce que, entre le lancement administratif de l'enquête et sa réalisation, certaines maisons ont disparu ou se sont révélées non pertinentes (e.g. Ciaco) ou bien encore se sont avérées parties intégrantes d'autres maisons (e.g. Les Amis d'Achille Chavée, relevant du Daily Bul).

19. Le directeur de cette maison, Antonello Palombo, est aujourd'hui décédé.

20. Voir, en particulier, Martine VAN ZUYLEN et Yves WINKIN, «Édition plurielle, éditeurs singuliers», art. cité, pp. 61-69.

21. Le nom des maisons étudiées dans le cadre de ce rapport apparaîtra en gras.

22. Erwin PANOFKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, éd. de Minuit, coll. «Le sens commun», Paris, 1967, p. 83.

23. P. BOURDIEU et Y. DELSAUT, «Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie», dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°1, janvier 1975, p. 28.

24. Yves WINKIN, «L'agent double. Éléments pour une définition du producteur culturel», dans *L'Art et l'Argent. Cahiers JEB*, 4, 1977, pp. 43-50.

25. Cf. Yves WINKIN : «Ce concept, qui permettrait de consacrer de façon égale les deux types de fonctions éditoriales, serait le pendant économique de la déjà classique "légitimité culturelle". Cette reconnaissance, assurée par les autres éditeurs et les agents du champ économique en général, serait basée non sur la position de l'éditeur dans le champ culturel et la position corrélatrice de ses productions dans la hiérarchie des légitimités culturelles, mais sur sa position dans le champ économique, à partir de divers critères d'ordre économique (chiffre d'affaires, nombre de travailleurs, production annuelle, etc.) et professionnel (ancienneté, «sérieux», professionnalisation de l'appareil de production, promotion, distribution).» «L'agent double. Éléments pour une définition du producteur culturel», art. cité, p. 47.

26. Erwin PANOFKY, op. cit.

27. Yves 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; Yves WINKIN et Martine VAN ZUYLEN, *Éditeurs singuliers, édition plurielle. Un rapport sur la production du livre en Communauté française de Belgique*, op. cit.

28. Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale de jugement*, Paris, Minuit, coll. «Le Sens Commun», 1979.

29. Cette définition est celle qu'énonce l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert vers 1750. Soulignons qu'elle ne mentionne pas le problème du livre interdit contrefait, pourtant fort courant, contre lequel il n'existait aucun recours légal.

30. A. VINCENT, «La typographie en Belgique (sauf Anvers) au XVI^e siècle» dans coll. *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, t. III, Le Musée du Livre, Bruxelles, 1929, p. 69.

31. H. FRANCOIS, *La propagande des encyclopédistes français au pays de Liège (1750-1790)*, F. Hayez, Bruxelles, 1880, p. 95, cité par P.-M. GASON, «De Rousseau aux méfaits des contrefacteurs : une correspondance de Pierre Lebrun avec la maison Barde et Manget», dans coll. *Livres et Lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Desoer, Liège, 1980, pp. 275-276.

32. Bien que l'histoire ait surtout retenu la contrefaçon belge, cette pratique connaissait en effet un développement tout aussi important dans des villes comme Amsterdam, La Haye, Maastricht, Cologne, Genève, Lausanne ou Neufchâtel mais aussi Lyon et Rouen. Avignon, enclave pontificale en France, est également connue pour ses contrefaçons.

33. A. HOCK, «Us et coutumes. 1823 à 1833 : la rue Neuve à Liège, le Marché, le Pont des Arches», dans *Bulletin de la Société liégeoise de littérature wallonne*, 6, 1863, pp. 117 sv., cité par D. DROIXHE, «Voltaire et l'édition liégeoise jusqu'en 1765. A propos d'un embastillement», dans l'ouvrage collectif, *Livres et Lumières en pays de Liège (1730 - 1830)*, op. cit., note 79, p. 167.

34. D. DROIXHE, op. cit., p. 150.

35. Sur Pierre Rousseau, on se reportera notamment au catalogue de l'exposition *Le Journal Encyclopédique et la Société typographique. Exposition en hommage à Pierre Rousseau (1716-1785) et Charles-Auguste de Weissenbruch (1744-1826)*, Bouillon, Musée Ducal, 1955.

36. *Ibid.*, note 97, pp. 168-169. S'agissant des pratiques éditoriales au pays de Liège à la fin du XVIII^e siècle, on peut se reporter également à l'ouvrage récent du même Daniel DROIXHE, *Le marché de la lecture dans La Gazette de Liège. Philosophie et culture commune*, Liège, Édition Vaillant-Carmanne, 1995.

37. H. FRANCOIS, op. cit., p. 97, cité par Y. WINKIN et M. VAN ZUYLEN dans *Éditeurs singuliers, édition plurielle. Un rapport sur la production du livre en Communauté française de Belgique*, op. cit., p. 45.

38. Coll., *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, t. V, éd. cit., p. 26.

39. *Ibid.*, p. 28.

40. *Ibid.*, p. 30.

41. *Ibid.*, p. 31.

42. *Ibid.*, p. 31.

43. H. DOPP, *La contrefaçon des livres français en Belgique*, Louvain, Vuystpruyt, 1932, p. 179.

44. Yves WINKIN et Martine VAN ZUYLEN, art. cité, p. 62.

45. J. DELALAIN cité in coll., *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, éd. citée., t. V, p. 105.

46. R. PONTON, «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse» dans *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, p. 203.

47. L'anecdote est révélatrice, nous semble-t-il, de cette gestion déficiente : «En 1857, à l'occasion de l'Exposition de Paris, ils [Lacroix et Verboeckhoven] décidèrent la publication de Paris-Guide et firent appel à une brigade brillante de collaborateurs. La préface seule, demandée à Victor Hugo, coûta 80 000 francs sur base de 1000 francs la page; mais Paris-Guide sortit de presse un an après la fermeture de l'Exposition et fut un insuccès», dans coll., *Histoire du Livre et de l'Imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, op. cit., p. 110.

48. J. SACRÉ, *Les mystères des bandes noires*, cité dans R. FAYT, op. cit., p. 110.

49. J.-J. LAUNAY, «Le charme discret de la bibliophilie (Auguste Poulet-Malassis)», dans *Bulletin du bibliophile*, Paris, 1979, note 113, cité par R. FAYT, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles (septembre 1863-mai 1871)*, Bruxelles, Les Libraires momentanément réunis, 1993, p. 32.

50. Claude PICHOS, *Auguste Poulet-*

- Malassis. L'éditeur de Baudelaire, Paris, Fayard, 1996, p. 171.
51. Lettre à Charles Asselineau, 26 octobre 1863, citée par Cl. PICHOS, *op. cit.*, p. 170.
52. R. FAYT, *op. cit.*, p. 117.
53. Colette BAUDET a consacré un ouvrage à cet éditeur. Il s'agit de *Grandeurs et misères d'un éditeur belge : Henry Kistemaeckers (1851-1934)*, Labor, Archives du Futur, Bruxelles, 1986. Bon nombre des informations relatives à Kistemaeckers et son contexte intellectuel y sont puisées.
54. C. BAUDET, *op. cit.*, p. 17.
55. Les données sont empruntées à Marc QUAGHEBEUR, «Balises pour l'histoire de nos lettres», introduction à *l'Alphabet des Lettres belges de Langue française*, Bruxelles, Association pour la Promotion des lettres belges de langue française, 1982, pp. 11-sv.
56. *Ibid.*, pp. 32-33.
57. C. BAUDET, *op. cit.*, p. 43.
58. *Ibid.*, p. 8.
59. I. GILKIN, conférence (mai 1909) sur «Les origines estudiantines de la Jeune Belgique» dans *La Belgique artistique et littéraire*, juillet 1909, pp. 5-26, cité dans A. et L. FONTAINAS, «Edmond Deman, éditeur», dans *D'un livre à l'autre, catalogue d'exposition* (Musée Royal de Mariemont), 1986, p. 30.
60. Cité par A. et L. FONTAINAS, *art. cit.*, p. 33.
61. C'est parce qu'il a rompu avec Vanier, éditeur attiré des Décadents, que Mallarmé, stimulé en ce sens par Verhaeren, va se tourner vers Deman.
62. «Pour une description sociologique du symbolisme belge», dans Anna SONCINI FRATTA (éd.), *Le mouvement symboliste en Belgique*, Clueb, Bologne, 1990, pp. 55-69, p. 58.
63. F. HELLENS, «Stéphane Mallarmé et l'éditeur Deman» dans *Synthèses*, 130, mars 1957, p. 47, cité dans A. et L. FONTAINAS, *art. cit.*, p. 38.
64. Entretien du 11/07/94.
65. André Gérard, qui ne songe à l'époque qu'au livre romanesque, veut en effet éditer une littérature divertissante, à la portée de tous, dans une bonne présentation.
66. Catalogue général Marabout 1962, p. 27, cité dans *Les Années Marabout 1949-1989* (sous la direction de J.-P. DEPLUS et D. LEFEBVRE), Mons, Éditions Séries B, 1990, p. 37.
67. *Ibid.*, p. 39.
68. *Ibid.*, p. 47.
69. M. HENDRICKS, «Édition : les Belges font bonne impression», dans *Trends Tendances*, n° 253, 5 mars 1987, p. 120.
70. *Ibid.*, p. 61.
71. *Ibid.*, p. 78.
72. Voir sur ce point le mémoire de Florence COUTELLIER, *La Culture Marabout*, Université de Liège, Mémoire de licence en Arts et Sciences de la Communication, 1993-1994.
73. Yves WINKIN, «L'agent double. Élément pour une définition du producteur culturel», *art. cit.*
74. Cf Pierre BOURDIEU et Yves DELSAUT, *art. cit.*
75. «[...] On a ainsi d'un côté, un cycle de production court, fondé sur le souci de minimiser les risques par un ajustement anticipé à la demande repérable et doté de circuits de commercialisation et de procédés de faire-valoir [...] destinés à assurer la rentrée rapide des profits par une circulation rapide de produits voués à une obsolescence rapide...» (Pierre BOURDIEU, «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», *art. cit.*, p. 25).
76. M. LYONS, «Les contrefaçons belges», dans H.-J. MARTIN, R. CHARTIER et J.-P. VIVET, *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, p. 327.
77. Société des Gens de Lettres de France, Mémoire sur la situation de la contrefaçon des livres français en Belgique, cité dans coll., *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, *op. cit.*, t. V, p. 24.
78. J. DELALAIN, cité dans *ibid.*, p. 105.
79. Les chiffres ici portés sont ceux que nous ont livrés les éditeurs concernés, certains par estimation ou à l'aide de fourchettes. Ils sont à prendre pour leur valeur indicative : ce sont des grandeurs approximatives — mais, dans leur approximation, suffisamment représentatives de la hiérarchie des forces économiques en présence sur le marché éditorial — résultant, pour certaines, d'un dosage entre les chiffres qui nous ont été indiqués au début de l'enquête et ceux que nous avons obtenus lors de la mise à jour de celle-ci.
80. Chiffre réalisé pour l'activité éditoriale et la société de distribution Nouvelle Diffusion. Le secteur édition réalise un chiffre d'affaires approximatif de 35 à 37 millions FB.
81. Dont 22 000 000 F pour le secteur littéraire.

82. Ce chiffre ne reprend pas ceux réalisés par la coopérative graphique et les d'autres S.C. cohabitant avec *Le Cri* et en relations d'affaires avec celle-ci, mais aux activités et au statut juridique distincts.

83. Ces chiffres sont repris dans le Rapport 1993 de la Maison de la Poésie d'Amay.

84. «Quand je publie un recueil de poème, c'est un peu comme si je payais mes impôts.»

85. Propos recueillis lors d'un entretien personnel avec Girolamo Santocono, des *Éditions du Cerisier*, 07/01/94.

86. Les maisons dont le chiffre d'affaires, dans le tableau présenté au début du chapitre, est resté confidentiel ne sont évidemment pas répertoriées sur cet histogramme.

87. Tel est notamment le cas de Daniel Vander Gucht des éditions *La Lettre Volée*.

88. «L'efficacité quasi-magique de la signature n'est autre chose que le pouvoir, reconnu à certains, de mobiliser l'énergie symbolique produite par le fonctionnement de tout le champ, c'est-à-dire la foi dans le jeu et ses enjeux que produit le jeu lui-même. En matière de magie, Mauss l'avait bien vu, la question n'est pas tant de savoir quelles sont les propriétés spécifiques du magicien, ou même des opérations et des représentations magiques, mais de déterminer les fondements de la croyance collective ou, mieux, de la «méconnaissance collective», collectivement produite et entretenue qui est au principe du pouvoir que le magicien s'approprie» (P. BOURDIEU, «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», *art. cit.*, p. 9).

89. «Quand on se réunit, on ne se dit pas : "ce livre va bien se vendre ou ne va pas se vendre", pas du tout, ce n'est pas notre propos» (Entretien avec Jacqueline Balthazar, 15/02/94).

90. «Moins de 30 % des éditeurs créés entre 1974 et 1980 et survivant à la fin de 1981 avaient un catalogue de plus de 26 titres disponibles, ce qui paraît le seuil minimum pour une présence réelle d'un fonds en librairie» (*Les jeunes éditeurs. Esquisses pour un portrait*, Ministère de la Culture, service des études et recherches, Essai de synthèse réalisé à partir d'une étude menée par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin (Université de Paris-XIII), La documentation française, Paris, 1985.)

91. Propos recueillis lors d'un entretien avec Pierre Bertrand, directeur des éditions *Vie Ouvrière*, 07/04/94.

92. Entre la conduite de l'enquête et la rédaction finale du rapport, les chiffres ont évidem-

ment évolué à la hausse. Il n'a pas été possible d'actualiser toutes les données lors de la mise à jour de février 1996. Nous donnons donc ici l'ensemble des chiffres recueillis soit arrêtés à l'année 1994, soit précisés à la fin 1995. En l'absence de toute autre mention, le chiffre indiqué correspond à l'état du catalogue au début 1994.

93. Compte tenu des titres relevant de la collection «Passé-Présent» et sur la base d'un comptage effectué sur les catalogues de l'année 1992, les seuls qui aient pu nous être communiqués.

94. Ce nombre ne reprend pas les revues, catalogues d'exposition, cartes postales ni le disque édités au Daily Bul.

95. Ce chiffre correspond aux titres composant la collection «Documenta et Opuscula» pour laquelle existe un catalogue. Emile Van Balberghe déclare ne pas connaître le nombre total de titres publiés par sa maison.

96. Ce chiffre ne reprend évidemment que les titres littéraires du catalogue de *Vie Ouvrière*.

97. Propos recueillis lors d'un entretien avec Guy Harmel, 02/08/94.

98. Cette moyenne, calculée sur base de données vérifiées (quand cela était possible) et non à partir des chiffres avancés par les éditeurs, ne tient compte, pour les maisons dont la production littéraire représente moins de 50 % de la production totale, que du nombre de titres relevant de cette première catégorie. Deux maisons ont fait l'objet de cette distinction : *Vie Ouvrière* et *Quorum*.

99. Lequel évidemment parle pour sa propre chapelle, puisqu'il est à la fois l'un des auteurs vedettes de Gallimard et l'un des membres très influents de son comité littéraire...

100. R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, éd. citée, p. 64-65.

101. D'autres éditeurs réservant une part de leur production à la poésie, comme par exemple Emile Van Balberghe, Marcel Dricot ou Muriel Collart, nous ont communiqué un chiffre global représentant un tirage moyen. Il nous est donc impossible de comparer ces données à celles spécifiques à la poésie avancées par d'autres maisons.

102. Au cours du débat «Petits éditeurs, grands projets», organisé dans le cadre de la Foire Internationale du Livre de Bruxelles de 1994, André Balthazar constatait «la faible représentation de l'Océanie» dans l'ensemble de sa production. Cette remarque, ironique certes, traduirait cependant bien la réalité : au cours d'un entretien

très sérieux cette fois, Jacqueline Balthazar faisait, quelques mois plus tôt, état de manuscrits envoyés par des auteurs originaires de tous les continents, avec pourtant «un faible pourcentage d'Australiens».

103. Propos recueillis lors d'un entretien avec J.-C. Corvilain, directeur des éditions **La Pap'rasse**.

104. Ceci ne correspond absolument pas aux propos tenus par Jacques Sojcher, animateur du débat «Petits éditeurs, grands projets» (F.I.L., 20/04/94) qui expliquait l'absence de Michel Bourdain initialement prévu par la préparation d'une nouvelle collection de poche.

105. Michel Bourdain demande aux auteurs le texte sur disquette. Ce système représente un gain de temps puisque la saisie est faite, et permet à l'éditeur de procéder directement aux corrections.

106. Pierre Mertens, lors d'un entretien avec Anne-Marie La Fère sur Radio 3 (29 octobre 1994), a rappelé la genèse du projet. L'écrivain, qui disait à cette occasion concevoir son rôle à **Talus d'Approche** comme celui, non pas d'un «directeur littéraire» — titre qu'il juge «ronflant» —, mais d'un «conseiller littéraire», rappelait que la collection était partie d'une conversation avec Michel Bourdain à propos des *Bons Offices*, depuis longtemps en attente de réparation — de façon curieuse vu le succès du roman — dans la coll. «Points Roman» des éditions du Seuil. Michel Bourdain a sauté sur l'occasion et pris aussitôt contact avec le Seuil, qui accepta de lui céder les droits. Mais, en réalité, rappelait l'auteur des *Bons Offices*, tout avait démarré plus tôt encore, par suite d'une sorte de dette symbolique à l'égard de l'éditeur du **Talus d'Approche**, qui avait passé commande à P. Mertens, quelques années plus tôt, d'un roman érotique — ce devait être *Perdre*, finalement publié chez Fayard. En dette à l'égard de Michel Bourdain, P. Mertens lui confiait au même moment, pour parution simultanée, un recueil de nouvelles, *Terreurs*. Dans l'appel d'air ainsi créé, le projet s'est peu à peu formé entre eux d'une collection nouvelle, en semi-poche, destinée à un lectorat renouvelé, l'opportunité éditoriale en étant favorisée, selon l'écrivain, par le fait, d'une part, qu'il n'y a guère en Belgique, à la différence de la Suisse ou du Québec, d'éditeurs aventureux, susceptibles de faire preuve d'audace littéraire, et, d'autre part, par le fait que l'édition française est elle-même en crise, nombre de livres de qualité restant bloqués au seuil des grandes maisons parce qu'ils n'ou-

vrent pas de perspectives de rentabilité commerciale rapide.

107. Voir première partie du présent rapport, chapitre 2.

108. Il s'agit du courrier envoyé aux sept cent cinquante membres d'une fondation du livre et de la reliure.

109. Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean Marchetti. 19/01/94.

110. R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, op. cit., p. 66.

111. Questionnaire renvoyé le 28/04/94.

112. Maison de la Poésie d'Amay, *Rapport 1993*.

113. La vente des recueils de poésie représente quant à elle un million de francs, dont six cent mille proviennent des ventes aux auteurs, au Ministère et à la Province.

114. Cf. *Infroliures. La librairie par correspondance*, périodique trimestriel des EVO, numéro double 72-73, avril 1994, p. 39.

115. Entretien téléphonique du 05/04/94.

116. Entretien avec Daniel Vander Gucht, 14/04/94.

117. Daniel Vander Gucht, *ibid.*

118. Il n'est pas inintéressant de souligner que Guy Jungblut emploie indifféremment la forme belge ou française de l'adjectif cardinal. Ce va-et-vient inconscient entre belgitude et francitude traduit d'une certaine manière la position qu'occupe l'éditeur sur le marché, mais aussi la représentation qu'il se fait de sa pratique.

119. Propos recueillis lors d'un entretien avec Guy Jungblut, des éditions **Yellow Now**, 08/04/94.

120. Charles de Trazegnies, entretien du 19/01/94.

121. Ph. SCHUWER, «Mots clefs et chiffres de l'édition», dans *Éditeurs d'aujourd'hui*, Paris, Retz, 1987, p. 156.

122. M. DE COSTER, op. cit.

123. *Ibid.*, p. 124.

124. *Ibid.*, p. 124.

125. Jacques DUBOIS, «En finir avec la marginalité», dans *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics* (actes du Colloque de Royumont, sous la direction de Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg), Paris, Éditions Créaphis, 1991, p. 122.

126. Voir, sur ce point, Jacques DUBOIS et Pascal DURAND, «Champ littéraire et classes de textes», dans *Littérature*, n° 70, mai 1988, pp. 5-23.

127. La difficulté tiendrait également à se

demande, par exemple, si Pierre Mertens écrit *L'agent double* avec la plume du romancier, avec le bic du journaliste ou le stylographe de l'universitaire et si, publiant ce recueil chez Complexe plutôt qu'au Seuil, il le place lui-même plus bas dans la hiérarchie de ses propres productions?

128. Relevons tout de même dans son catalogue 1996 la même propension que chez Bernard Gilson à céder à un discours d'escorte quelque peu maladroit et usant de clichés et de tournures stéréotypées qui dénotent une maîtrise imparfaite des mécanismes de célébration. Ainsi lit-on, en guise de mise en appétit à l'égard de l'ouvrage de Michel Morhange, *Le Piège* : «le style [de cette femme d'affaires énergique] est alerte et facile à lire, l'histoire est truffée de rebondissements plus inattendus les uns que les autres. Suspense garanti!» [Nous soulignons.]

129. Voir Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. «Dossiers Media», 1978, pp. 174-149.

130. *Le Cœur à l'envers*, roman auto-édité de Guy Harmel, sous la marque de l'asbl **Les Six Cordes**, a bénéficié de l'aide des Services culturels de la province de Liège.

131. Stéphane MALLARMÉ, «Lettre à Arthur O'Shaughnessy, 19 mai 1876», dans *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, 1965, p. 119.

132. Umberto ECO, *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset, 1990, pp. 253-254.

133. Jean-Marie KLINKENBERG, «Une communauté, des langages», dans *Cahiers du Cacef*, 124-126, [pp. 66-70], p. 68. Le même a consacré à certaines des questions qui traversent les pages à suivre plusieurs contributions importantes, touchant notamment aux représentations médiatiquement construites des trajets d'écrivains, en tant qu'elles sont indicatrices de leur capital de légitimité. Nous y renvoyons le lecteur : «La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique», dans *Littérature*, n° 44, décembre 1981, pp. 33-50 et «Pour une étude de l'institution littéraire en Belgique francophone», dans *Écriture française et identifications culturelles en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Ciaco, coll. «Interfaces», 1984, pp. 25-48.

134. Jean-Marie KLINKENBERG, «Une communauté, des langages», art. cité, p. 67.

135. Remarquons toutefois, afin de dialectiser ce modèle, que le premier tiers du siècle a vu la co-apparition, sous le signe d'une revendication d'isolement et d'indépendance, d'un puissant

courant régionaliste (nombreux romans du terroir) et de deux groupes surréalistes radicaux (à Bruxelles, autour de Nougé, en Hainaut autour d'Achille Chavée).

136. Voir, pour un développement plus construit, J.-M. KLINKENBERG, «La production littéraire en Belgique francophone», art. cité.

137. Pierre Mertens et Jacques Sojcher, le premier surtout, ne furent-ils pas parmi les principaux promoteurs de la belgitude?

138. Précisons-le, pour parer à toute objection ou mésinterprétation des pages à suivre : si notre échantillon retient des auteurs à différents stades de carrière et relevant de différents secteurs ou sous-secteurs de la production, il n'entre pas dans nos intentions de comparer leurs mérites respectifs ou leurs quartiers de noblesse culturelle, ni bien entendu d'exprimer quelque appréciation touchant à leur esthétique, à leur originalité ou à leur talent. Notre point de vue est celui de l'observateur pour lequel René Henoumont et Pierre Alechinsky, par exemple, représentent deux phénomènes à étudier suivant les mêmes paramètres et en dehors de tout jugement de valeur.

139. Nicolas Ancion est notre «item» ajouté aux trente auteurs retenus, pour cette raison que sa trajectoire ne traverse, à ce jour, qu'une seule maison.

140. D'autres classements étaient possibles : par genres (mais nos observations convergeront en ce sens) ou par niveau sur la hiérarchie des légitimités (mais se posait alors la difficulté d'établir ces niveaux). Le classement chronologique, s'il n'est pas le plus pertinent, a au moins en sa faveur l'avantage d'être incontestable.

141. Cette analyse est conduite non seulement, dans un premier temps, à partir de la socio-bio-bibliographie des auteurs mais aussi à la faveur d'entretiens avec ceux-ci, destinés à faire émerger les conditions à la fois subjectives et objectives ayant déterminé leurs stratégies éditoriales — tout en conservant à l'esprit que ces auteurs sont, avant tout, des agents sociaux et qu'ils n'ont pas, par conséquent, pleine conscience ni maîtrise de la logique présidant à leurs engagements. Leur discours doit être constamment recoupé, et parfois contesté, par un contre-discours sociologique. Certains entretiens ou réponses à des questionnaires sont retranscrits dans le présent rapport, dans le chapitre réservé à l'écrivain concerné.

142. Réédité par Jacques Antoine en 1980.

143. Elle compte à son catalogue Adamov, Ionesco, Tchekhov...

144. À son catalogue, dans lequel Jacques Sojcher semble avoir introduit Willems, on relève des auteurs aussi prestigieux que Blanchot, Butor, Caillois, Jabès ou les Belges Pol Bury, Henri Michaux et Jacques Sojcher.
145. Respectivement rédacteur et directeur de l'hebdomadaire bruxellois *Cassandra*.
146. Voir, aux Archives et Musée de la littérature de Bruxelles le Dossier ML 6746/3.
147. Georges Sion a ainsi obtenu, en fait de prix, le Grand Prix Triennal de littérature dramatique (dès 1944), le Prix de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, Le Prix Vaxelaire décerné par l'Académie (1952), le Prix Émile Bernheim et, en couronnement, le Prix Denayer pour l'ensemble de son œuvre.
148. En l'occurrence M^{lle} Nadège Serrure.
149. Lequel, remarquons-le, malgré sa longue carrière, n'est recensé ni dans l'*Alphabet des lettres belges* (Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982), ni dans le répertoire des *Écrivains belges de langue française* établi en co-production par le Ministère de la Communauté française et le groupement de libraires français et belges de l'CEil de la lettre.
150. Réalisé par Vanessa Genicot, le 20 décembre 1995 (Tihange).
151. Peut-être est-ce, du reste, cette bi-positionnalité littéraire et universitaire qui autorise à distinguer — compte non tenu de leurs genres respectifs d'adoption, de leurs esthétiques respectives et de leurs placements éditoriaux spécifiques, doubles chez l'un, centrés sur la Belgique chez l'autre, les carrières de Georges Sion et de Georges Thinès. Là où le premier apparaît, ainsi que nous l'avons relevé, comme l'académicien idéal-typique, le second échappe à cette figure trop figée pour s'inscrire dans une sorte de chassé-croisé perpétuel où l'homme de sciences enlèverait sa rigidité académique à l'écrivain lauréat et où l'homme de lettres semblerait conférer à l'écrivain scientifique le luxe d'une écriture.
152. J. CRICKILLON, «Portrait d'auteur, Georges Thinès : Orphée dans le désert des signes», dans *Lectures*, n° 86, septembre-octobre 1995, p. 9.
153. P. MAURY, «Georges Thinès, l'homme multiple», dans *Le Soir*, 24 mars 1984.
154. Le roman *La Face cachée*, publié à l'Âge d'Homme en 1994, ne rompt pas ici avec la logique générale d'une carrière répartissant presque équitablement romans et poésie/théâtre entre Paris et la Belgique. Faut-il voir dans les édi-

- tions lausannoises une maison de repli pour Thinès — si Paris s'échappe, plutôt la Suisse — ou, plus vraisemblablement, dans l'édition à l'Âge d'Homme d'un roman signé par un auteur confirmé et reconnu par le système parisien, le signe de la montée en légitimité d'une maison installée dans une région dont l'homologie géolinguistique est forte avec la Communauté française de Belgique : «Nous avons édité Georges Thinès, confie Claude Frochaux dans une lettre à Christel Mornac, par choix. Choix littéraire. Nous avons d'abord une estime particulière pour les Lettres belges. Nous avons publié 22 auteurs belges à ce jour.» (Lettre du 14 décembre 1995.)
155. D'après une lettre adressée à Christel Mornac par Roger Foulon, directeur de ces éditions thudioises, vouées à la publication des membres de l'association des Artistes de Thudinie : «Ces poèmes [de Thinès] avaient, au préalable, été publiés dans notre revue *Le Spantole*, à laquelle Thinès collabora parfois. *La Statue du lecteur* avait attiré spécialement notre attention par la qualité de ses textes. L'ouvrage a d'ailleurs été tiré à un très petit nombre d'exemplaires [...] sur papier Van Gelder Eenhorn, au format 21 x 30 cm. C'est moi-même qui ai tiré ces 50 exemplaires sur ma presse manuelle.» (Lettre du 13 décembre 1995.)
156. Propos recueillis par Christel Mornac, 31 janvier 1996.
157. Dans l'avant-propos à la réédition Belfond de *Sept machines à rêver* (1990).
158. P. BELFOND, *Les pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur*, Paris, Fayard, 1994.
159. Lettre à Vanessa Genicot, 16 février 1996.
160. M. QUAGHEBEUR, entretien avec P. Émond, recueilli dans *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles Archives et Musée de la Littérature et Éditions Universitaires, 1980, p. 99.
161. Empruntés à l'ouvrage de M. SICARD, *Pierre Alechinsky. Séquence 1980-1992*, Paris, Galilée, 1994.
162. L'arrêt de l'écriture n'est pas total entre ses deux périodes romanesques : elle a notamment travaillé comme scénariste et dialoguiste au cinéma (*Pitié pour une ombre* de Lucien Deroisy en 1968, d'après Thomas Owen).
163. On remarquera que le roman couronné par le Prix Point de Mire soit le seul — excepté les rééditions en «Espace Nord» — à avoir bénéficié, à deux reprises, d'une republication en format de poche.

164. R. ANDRIANNE, «Interview critique de Jacqueline Harpman», dans *Textyles*, n° 9, 1993, [pp. 257-272], p. 267.
165. R. ANDRIANNE, «Interview critique de Jacqueline Harpman», art. cité, p. 268.
166. Lettre du 9 janvier 1995.
167. J. HARPMAN, Lettre à Nathalie Dresse, 9 janvier 1995.
168. M. MOREAU, «Une Belgopathie compensée», dans *La Belgique malgré tout*, Bruxelles, 1980, pp. 355-360.
169. Le texte en paraîtra dans la revue *Didascalies*.
170. Ces précisions ont été obtenues par Francis Cambron au cours d'un entretien avec Jean Louvet.
171. Il s'agit de *La Fleur en papier doré*.
172. Baronian se présente, dans son roman *Lord Jim* (Paris, Hermé, 1986) comme le fils d'un bouquiniste bibliophile.
173. Le titre des notes de lecture publiées par G. DELEUX et Fr. GOIDTS est sous cet égard significatif : *Un Baronian peut en cacher un autre*, Bruxelles, Van Balberghe, 1983.
174. Voir L. BOLTANSKI, «La constitution du champ de la bande dessinée», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 1975, pp. 37-59. Nous reviendrons plus loin, dans le chapitre consacré à Benoît Peeters, aux hypothèses avancées par le sociologue français.
175. Entretien avec J. MUNO, «Dossiers anthologie, Auteurs contemporains», n° 13, dans *4 millions 4*, n° 246, 1979, [pp. 9-12], p. 11.
176. Toutes les plaquettes sont reprises ultérieurement dans des recueils plus importants, ainsi *Six lettres à Andreï Idanov* sont-elles reprises dans *Divan le Terrible*.
177. Comme le remarque le quatrième de couverture du *Roman du linceul* (Gallimard).
178. Swennen qualifie lui-même son style de «français».
179. Pr. PARHURST FERGUSON, *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, coll. «Média», 1991.
180. Jean-Pierre Otte, propos recueillis par J. JOUR, «Les écrivains liégeois», *Liège Province d'Europe*, n° 34, 1977, pp. 8-9.
181. Ainsi, au Prê aux Sources, l'essai collectif de M. DEMILLEQUAND, P. HALÉN et V. RASSON, *Mise en œuvre de «Premiers émois» de Jean-Pierre Otte*, Bruxelles, Ed. Bernard Gilson, 1989.
182. Une étude plus approfondie devrait ici aborder la question de savoir si l'installation de Jean-Pierre Otte dans le Quercy a constitué le symptôme ou l'impulsion d'une telle universalisation de son champ thématique.
183. J. JOUR, art. cité, p. 8.
184. Lettre à Magali Descamps.
185. Prière d'insérer de *Plis perdus*, Paris, La Table ronde, 1994.
186. Quatrième de couverture des *Petits Prophètes du Nord* : «Thierry Haumont, d'origine wallonne, est né en 1949. Il vit près de Charleroi où il est bibliothécaire.» Des *Forêts tempérées* et du *Conservateur des ombres* : «Thierry Haumont est né à Auvélais (Wallonie), en 1949. Il est bibliothécaire à Charleroi.» Des *Peupliers* : «Thierry Haumont est wallon. Les *Peupliers* est son cinquième roman.»
187. J. FONTAINE et G. LAMBERT, «Conversation avec Thierry Haumont», dans *La Revue Nouvelle*, n° 3, mars 1986, [pp. 263-273], p. 264.
188. Propos recueillis dans le dossier Thierry Haumont établi par J.-F. GRÉGOIRE et L. NOULLEZ dans la revue *Indications*.
189. J. FONTAINE, «Haumont, une conscience», dans *La Wallonie*, 16 mai 1990.
190. Voir, plus loin, les propos recueillis par Christel Mornac.
191. Selon l'intitulé d'une «carte blanche» de sa plume dans *Le Carnet et les Instants*.
192. Entretien réalisé par Christel Mornac (25 janvier 1996).
193. Paris, Calcre, 1991.
194. Il se définit lui-même, selon sa propre autobiographie, «comme un pervers polymorphe de l'écriture, [qui] s'est essayé aux genres les plus divers : roman, essai, biographie, récit illustré, "roman-photo", cinéma, théâtre radiophonique et bien sûr bande dessinée».
195. Voir Luc BOLTANSKI, «La constitution du marché de la bande dessinée», art. cité.
196. Propos recueillis par Pierre de Smedt, Bruxelles, 5 janvier 1996.
197. L'éditeur des *Tintin* pour la Scandinavie.
198. Lettre à Bénédicte Henry, fin mai 1995, dont seront extraites les citations entre guillemets à suivre.
199. Voir L. DEMOULIN, *Génération Toussaint*, mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, 1991.
200. Beckett dont *En attendant Godot* est évoqué au dos de chaque catalogue avec les silhouettes de Vladimir et Estragon...
201. «Que, sur la quatrième page de couver-

ture de son roman, Philippe Blasband se rappelle qu'il a été mon élève ne peut que flatter l'indécrottable prof que j'ai été. Voici mon tour venu, je lui rends la pareille : quoi? j'ai été son Mentor? Très bien : il a été mon Téliémaque. Un professeur ne peut que bénir le sort de lui avoir réservé un élève de cette qualité» (G. COMPÈRE, «Le dernier bulletin», dans *L'instant*, 4-10-90).

202. P. TIRARD, «Un Persan à Bruxelles», dans *Le Vif/L'Express*, 14 décembre 1990, p. 141.

203. Blasband reconnaît une prééminence indiscutable de Lansman sur le domaine théâtral, mais confie cependant que le choix de cet éditeur, pour *La Lettre des chats*, s'est effectué en accord avec l'Atelier Sainte-Anne où elle était représentée.

204. Relevons cependant que ce type de recueil constitue l'un des éléments de la politique des jeunes auteurs développée aux Éperonniers. Relevons encore, par ailleurs, que le genre de la nouvelle, quelque virtuosité qu'il suppose, se situe sur l'échelle des valeurs littéraires et des effets de visibilité à un échelon plus bas que le roman.

205. Voir propos recueillis plus loin par Christel Mornac.

206. Propos recueillis par Christel Mornac (24 janvier 1996).

207. Merci à Francis Cambron et à Sophie Buyse avec laquelle il s'est longuement entretenu et dont il a pu consulter les jeunes mais abondantes archives éditoriales.

208. Cadex, occupant une position similaire dans le champ éditorial, a édité en volume de courts récits composés à Villeneuve d'Ascq, parmi lesquels un texte de notre auteur.

209. Propos recueillis par Bénédicte Henry.

210. Ph. FIEVET, «Amélie, l'ange noir de la famille Nothomb», dans *Paris Match*, 7 mars 1996.

211. Voir sur ce point, Groupe µ, «Les biographies de Paris Match», *Communications*, 16, 1970, pp. 110-124.

212. Fait souligné avec une rare régularité par les recensions journalistiques de *Ciel bleu trop bleu*.

213. Édition du 27 mai 1995.

214. Et dont le rabat de couverture de son premier roman apprend au lecteur qu'il vient de déménager de Liège vers Bruxelles (sans doute, peut-on croire, pour des raisons plus professionnelles que littéraires).

215. Rappelons par ailleurs et complémentai-
rement ce que nous précisons dans nos

remarques liminaires : les auteurs n'ont pas été étudiés en eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais comme autant de marqueurs ou de traceurs par leurs placements et déplacements à l'intérieur de l'univers social considéré (à savoir le macro-champ éditorial belge/français/suisse/québécois/ou tout autre).

216. Nous n'avons pas introduit dans l'établissement de notre typologie cette variable : une typologie ne vaut qu'à raison du nombre restreint de types qu'elle détermine. Nous relèverons cependant, au cas par cas, la détermination plus ou moins forte des positions dans l'espace national des sous-champs éditoriaux investis par nos auteurs.

217. Exception faite d'une publication au Daily Bul et d'une autre chez Skira.

218. Compte non tenu des ouvrages pour la jeunesse publiés par elle chez Casterman.

219. La meilleure preuve en est sans doute que les romanciers se réclamant soit d'une conscience régionale (Haumont), soit d'une conscience nationale (Mertens), soit encore d'un imaginaire régionaliste (Henoumont, Otte), sont tour à tour captés par l'édition parisienne.

220. «Délaissant les affaires de la Question royale et les silences de la libération, la Belgique officielle se proclame, dans les années cinquante, le pays des cent mille poètes. Elle ignore certes Nougé ou Dotremont, s'accommode à ravir de la naturalisation de Michaux, et se montre soucieuse de ne pas prendre réellement en compte le travail opéré en Flandre, par les *vijtigers*. Par contre, elle développe une idéologie de la poésie, censée déboucher sur l'effusion et la célébration, dont le résultat le plus tangible est la constitution, par réaction d'une «Belgique sauvage.» Véritable contre-réseau, cette mouvance est pourtant composée de pratiques plutôt amènes et parfois cocasses, qu'il serait excessif de comparer aux emportements et aux écrits des avant-gardes historiques des trente premières années du siècle. La marginalisation de groupes tels *Phantomas* ou *Temps Mêlés* (et plus tard Daily Bul) met surtout en évidence l'ampleur du conformisme moral et esthétique qui règne alors en Belgique. Comme il sied, ce processus se dote de rites et de cultes originaux au sein desquels la poésie occupe la place privilégiée. À côté des Biennales de poésie, qui en constituent la façade internationale, on assiste notamment à la création des Midis de la poésie, série de conférences hebdomadaires consacrées aux poètes, et au lancement, par l'éditeur André De Rache, d'une collection de presti-

ge imprimée sur beau papier. Plus tard, on verra même inaugurer à Tournai un cimetière des poètes orientés vers la France... Tout cela se déploie au sein d'un idéal de fraternité universelle qui postule la transparence langagière.» (Marc QUAGHEBEUR, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, coll. «Archives du futur», 1990, pp. 29-30.)

221. Voir sur ce point les chapitres réservés à Jean-Baptiste Baronian et Guy Vaes.

222. Peut-on observer, en d'autres termes, des positionnements d'époque et/ou des positionnements liés au niveau de consécration atteint par les auteurs?

223. Georges Sion, dans l'entretien téléphonique qu'il a accordé à l'une de nos informatrices, confiait avoir décliné, à certains moments de sa carrière, des propositions éditoriales émanant du champ français (des éditions du Seuil, en particulier). On peut voir là l'effet de son adhésion, aujourd'hui anachronique, à l'univers culturel de la Belgique.

224. Entretien avec Paul ÉMOND, recueilli dans *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature/Éditions universitaires, coll. «Archives du futur», 1979, p. 68.

225. Cela sans oublier qu'être ou se faire «universel», en l'occurrence, c'est d'abord et à son insu adhérer à l'universalité dans la sphère de laquelle la culture française abrite, pour l'occulter et la dénier, son propre particularisme (l'une des violences symboliques susceptibles d'être exercée par les champs dominants étant d'imposer aux champs qu'ils subordonnent leur socio-culture spécifique sous la double et trompeuse espèce, justement, d'une nature et d'une universalité).

226. Voir Sylvie FAURE, «Quand les Belges (re)découvrent leur littérature. Les collections "Espace Nord" et "Un livre/une œuvre"», dans *Présence francophone*, 40, 1992, [pp. 137-151], p. 141.

227. Selon la forte expression de Jean-Marie KLINKENBERG, «Une communauté, des langages», art cité, p. 68.

228. Y. WINKIN, *L'or et le plomb*, op. cit.

229. P. BOURDIEU, *Raisons pratiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, p. 152. Le «sens du jeu», répond, chez Bourdieu, à l'*habitus* incorporé par les acteurs d'un univers social déterminé. Cet *habitus* — structure structurante, en tant qu'elle ordonne les pratiques, et structure structurée, en tant qu'elle résulte de l'incorporation des conduites, des valeurs et des codes régissant l'espace social concerné —, comporte, dans le cas

précis du champ éditorial, un certain nombre de paramètres qui ne peuvent fonctionner en pratique que dans l'inconscience des sujets qui les mobilisent. Soit par exemple, du plus conscient au plus inconscient : a) la connaissance objective et subjectivement intégrée des différentes positions constitutives du marché éditorial (capitaux culturels respectifs des maisons présentes sur ce marché, positions respectives sur l'échelle des légitimités éditoriales, formes du public ciblé et du catalogue, etc.); b) la connaissance des contraintes propres de l'univers social concerné (nécessité d'une dénégation de l'économique, capacité à mobiliser des cycles de consécration adaptés à la position qu'on y occupe, longs pour les éditeurs les plus culturels, courts pour les éditeurs à fonction commerciale, pouvoir à capter l'attention des médias et des prescripteurs culturels, etc.) et c) l'extériorisation d'un *éthos* culturel pouvant s'exprimer aussi bien par des prises de position dans les médias, par des apparitions autorisées et reconnues comme telles dans les débats publics que par des formes de comportements et d'attitudes susceptibles de traduire sa propre maîtrise des «règles du jeu». Ce «sens du jeu» ou ce «sens pratique» ne s'acquiert — d'où notre proposition — que sous l'espèce d'une illusion, c'est-à-dire par la présence dans le jeu et la participation aux enjeux que celui-ci définit. Pour plus de renseignements sur cette logique complexe, voir P. BOURDIEU, «La production de la croyance», art. cité.

230. La Belgitude a représenté d'une certaine manière dans les années septante la condition de possibilité d'apparition d'une conscience bruxelloise de la littérature. Rien n'indique que cette conscience perdure aujourd'hui, sauf dans les illusions qu'entretiennent certains acteurs du monde culturel. Rien n'indique non plus que l'émergence d'une revendication identitaire wallonne puisse s'accompagner d'une idéologie de la littérature régionale : le régionalisme culturel reste «ringard», tout juste bon pour Arthur Masson et Pol Biron, et les auteurs qui se sont faits les hérauts de la conscience wallonne, tels Thierry Haumont, publient à Paris. La Wallonie est surtout, à leurs yeux, l'anti-Belgique et tel éditeur wallon, même situé aux portes de Namur, reste avant tout un éditeur belge...

231. Cela notamment à travers la participation à des colloques et des séminaires sur la littérature francophone de Belgique, occasions d'étendre le réseau et l'espace de résonance des auteurs et des œuvres.

Annexe

Fiches d'identité des maisons étudiées

Trois Arches sprl

Rue d'Ostin 3, 5080 La Bruyère
 Date de fondation : 1978
 Domaine d'édition : roman, récit, beaux-arts
 Chiffre d'affaires : confidentiel
 Directeur : Hugues A. Boucher
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 15
 Nombre de titres par an : 2
 Tirage moyen : 1.000 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : propre
 Promotion : services de presse, conférences de presse, publicité dans la presse, foires du livre
 Autres activités : illustration d'ouvrages pour d'autres éditeurs, conception et réalisation de publicité.
 Trajectoire du directeur : diplômé de La Cambre, reporter, photographe de publicité, enseignant
 Comité de lecture : néant, appel occasionnel à des personnes extérieures
 Public visé : public cultivé, spécialistes
 Collections : Romans
 Traductions : néant
 Coéditions : néant
 Réimpressions : néant

L'Arbre à paroles asbl

Grand'Route 50, 4540 Amay
 Date de fondation : 1964
 Domaine d'édition : poésie
 Chiffre d'affaires : 2.000.000 FB
 Directeurs : André Doms, Francis Tessa
 Personnel : 12 plus 6 bénévoles
 Nombre de titres au catalogue : 200
 Nombre de titres par an : 50 depuis 1980
 Tirage moyen : 500 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : intégré
 Diffusion/distribution : ASBL Espace Poésie
 Promotion : débats, soirées-lecture, publicité dans des revues spécialisées, affiches, foire Internationale du Livre de Bruxelles, Marché de la poésie de Paris, Rencontres de Rodez, etc.
 Autres activités : travaux d'imprimerie pour d'autres éditeurs et sociétés

Trajectoire du directeur : poète, gérant d'une imprimerie
 Comité de lecture : oui, une dizaine de poètes
 Public visé : amateurs de poésie
 Collections : L'Arbre à parole (livres cousus, format A5), Buisson ardent (format A6, non reliés), Traverses (non reliés, surtout auteurs français, 60 p. maximum), Pavillon vert (auteurs plus classiques)
 Traductions : néant
 Coéditions : oui, avec Écrits des Forges (Québec), Le Dé Bleu (France), Grand Océan (Réunion), Phi (Luxembourg), Perce-Neige (Acadie) et Le Noroit (Québec)
 Réimpressions : oui

Brasseurs Éditions

Rue des Brasseurs, 4000 Liège
 Date de fondation : 1995
 Domaine d'édition : ouvrages littéraires inédits liés à des expositions, relations mots/images.
 Directeur : Dominique Mathieu
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 1 (Gérard MANS, La Tête aux pieds, 1995)
 Nombre de titres par an : pas de prévision définie
 Tirage : 500 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure (R. Vervinck, Bressoux)
 Diffusion/distribution : artisanale (dépôt en librairie, galeries, distribution lors des expositions, etc.)
 Autres activités : néant
 Trajectoire du directeur : journaliste (RTBF radio)
 Comité de lecture : néant
 Public visé : amateurs d'art
 Collections : néant
 Traductions : néant
 Réimpressions : non

Éditions Complexe

Rue de Bosnie 24, 1060 Bruxelles; 16 rue Séguier, 75006 Paris.
 Date de fondation : 1971
 Domaine d'édition : histoire, documents, littérature

Chiffre d'affaires : 100.000.000 FB (dont 35 à 37 millions pour l'édition)
 Directeur : André Versaille, Danielle Vincken
 Personnel : 18 personnes dont 8 pour l'édition
 Nombre de titres au catalogue : 685 dont 97 pour la littérature
 Nombre de titres par an : 50 dont 10 pour la littérature
 Tirage moyen : entre 3.000 et 6.000
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Éditions Complexe/Nouvelle Diffusion pour la Belgique, Presses Universitaires de France pour la France, Diffusion Dimédia Inc pour le Canada, Office du Livre pour la Suisse
 Promotion : services de presse, débats, publicité dans la presse, foires du livre
 Autres activités : diffusion pour une trentaine de maisons belges et françaises
 Comité de lecture : lecteurs déterminés en fonction de l'ouvrage
 Public visé : amateurs d'histoire et de littérature, étudiants, enseignants
 Collections : Bibliothèque Complexe, L'heure furtive (nouvelles étrangères du XXe siècle), Le plat pays (littérature flamande en traduction), Le regard littéraire (textes d'auteurs sur d'autres auteurs ou artistes), Les romans terribles (romans populaires)
 Traductions : oui, surtout en littérature
 Coéditions : oui, avec Hachette, Gallimard et les Presses Universitaires de France
 Réimpressions : oui

Daily Bul

Rue du Daily Bul 2, 7100 La Louvière
 Date de fondation : 1955
 Domaine d'édition : textes brefs et/ou illustrations teintés de dérision (surréalisme, dadaïsme...)
 Chiffre d'affaires : autour de 1.000.000 FB
 Directeur(s) : André Balthazar, Jacqueline Balthazar et Pol Bury
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 175
 Nombre de titres par an : 3 ou 4
 Tirage moyen : entre 500 et 1.000 exemplaires

Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : ASBL Espace Poésie
 Promotion : services de presse, Foire Internationale du Livre de Bruxelles, Marché de la Poésie de Paris, présence lors d'expositions
 Autres activités : diffusion d'autres petits éditeurs (e.g. La Pierre d'Alun)
 Trajectoire des directeurs : André Balthazar (licencié en philologie romane, directeur du Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée de La Louvière), Jacqueline Balthazar (régente littéraire), Pol Bury (peintre et sculpteur)
 Comité de lecture : néant
 Public visé : public cultivé
 Collections : Les Poquettes volantes, Le Congru et l'Incongru, Le Monographe, Babil (dirigée par Pol Bury)
 Traductions : néant
 Coéditions : néant
 Réimpressions : oui

Didier Deville Éditeur

B.P. 1463, 1000 Bruxelles I
 Date de fondation : 1991
 Domaine d'édition : littérature touchant au surréalisme
 Chiffre d'affaires : 700.000 FB
 Directeur : Didier Deville
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 23
 Nombre de titres par an : 10 en 1995, 13 en 1996 (prévisions)
 Tirage moyen : 1.500
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Presses de Belgique pour la Belgique, Distribution W + B pour la France, Liber T pour le Québec
 Promotion : conférences de presse, service de presse, débats, expositions, Marché de la Poésie à Paris, Foire Internationale du Livre à Bruxelles au stand de la Promotion des Lettres
 Autres activités : expositions liées à la sortie d'un ouvrage
 Trajectoire du directeur : licencié en journalisme (ULB), organisateur d'expositions
 Comité de lecture : néant
 Public visé : amateurs du surréalisme belge
 Collections : Fac-Similé, réédition, dans leur forme originale, des revues créées au sein des avant-gardes belges du XXe siècle. Chaque volume est accompagné d'une introduction confiée à un spécialiste.
 Traductions : oui
 Coéditions : une fois, avec CFC Editions
 Réimpressions : non

Éditions Les Éperonniers sprl
 Rue Royale 236, 1210 Bruxelles
 Date de fondation :
 Domaine d'édition : littérature générale (surtout francophone de Belgique)
 Chiffre d'affaires : non communiqué
 Directeur : Lysiane D'Haeyere
 Personnel : 3
 Nombre de titres au catalogue : 300
 Nombre de titres par an : 12
 Tirage moyen : non communiqué
 Atelier de P.A.O. : intégré plus extérieur
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Presses de Belgique, Centre Wallonie-Bruxelles pour la France, Distique pour la France et Canada, Diffusion Payot-Lausanne pour la Suisse
 Promotion : services de presses, Foire Internationale du Livre de Bruxelles (Stand des Presses de Belgique)
 Autres activités : non communiqué
 Trajectoire du directeur : non communiqué
 Comité de lecture : non communiqué
 Public visé : public cultivé, enseignants, étudiants
 Collections : Maintenant ou jamais, Passé-présent, Feux, Singulières, Sciences pour l'homme, Théâtre
 Traductions : non communiqué
 Coéditions : non communiqué
 Réimpressions : oui (exploitation du fonds Jacques Antoine)

Éditions du Cersier sc

Rue du Cersier 20, 7033 Cuesmes
 Date de fondation : 1985
 Domaine d'édition : théâtre-action, roman, textes traitant de problèmes sociaux actuels
 Chiffre d'affaires : confidentiel
 Directeur : fonction exercée collégialement par tous les membres de l'équipe.
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 20
 Nombre de titres par an : 2
 Tirage moyen : 1.000 exemplaires pour les romans, 500 pour le théâtre.
 Atelier de P.A.O. : intégré.
 Imprimerie : intégrée pour ouvrages en dessous de 150 pages.
 Diffusion/distribution : propre
 Promotion : services de presse, débats, lectures
 Autres activités : travaux d'imprimerie pour diverses associations, diffusion d'autres petits éditeurs
 Trajectoire du directeur : trois comédiens du Théâtre des Rues, une graphiste, un sociologue-écrivain
 Comité de lecture : oui, composé de 6 ou 7 amis
 Public visé : tout publics

Collections : Faits et gestes, Cersier noir (policiers), Théâtre-Action, Quotidiennes (en coédition avec le P.A.C.)
 Traductions : néant
 Coéditions : oui, avec le P.A.C. et les éditions W'allons nous?
 Réimpressions : oui

Le Cti

Rue Guillaume Stocq 43, 1050 Bruxelles
 Date de fondation : 1981
 Domaine d'édition : littérature générale
 Chiffre d'affaires : 8.500.000 FB (compte non tenu des activités annexes)
 Directeur : Christian Lutz
 Personnel : 6
 Nombre de titres au catalogue : 200
 Nombre de titres par an : 35
 Tirage moyen : 2.000
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Presses de Belgique pour la Belgique, Les Belles Lettres pour la France, G.M. Diffusion pour la Suisse
 Promotion : Services de Presse, Foire Internationale du Livre, publicités
 Autres activités : graphisme plus sous-traitance
 Trajectoire du directeur : licence en philologie
 Comité de lecture : oui, professeurs, écrivains, journalistes
 Public visé : amateurs ouvrages littéraires
 Collections : Les Evadés de l'Oubli, Essai et fiction
 Traduction : oui
 Coéditions : oui, avec Belfond, Jean-Michel Place...
 Réimpressions : oui

Éditions Dricot sprl

Place de la Résistance 12, 4020 Liège
 Date de fondation : 1974
 Domaine d'édition : littérature régionaliste, roman, roman policier, nouvelles, contes, poésie, essais, récit historique, BD
 Chiffre d'affaires : entre 5.000.000 et 10.000.000 FB
 Directeur : Marcel Dricot
 Personnel : 3 personnes
 Nombre de titres au catalogue : 174
 Nombre de titres par an : 8
 Tirage moyen : 800 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : propre
 Diffusion/distribution : Distriad et collaboration avec AMP
 Promotion : débats, publicité dans la presse, Foire Internationale du Livre de Bruxelles (stand collectif), dédicaces chez les libraires

Autres activités : travaux d'imprimerie pour diverses sociétés
Trajectoire du directeur : imprimeur
Comité de lecture : oui, confidentiel
Public visé : tout public, lecteurs relativement âgés habitant la région liégeoise
Collections : En attendant de vos nouvelles (recueils collectifs de nouvelles)
Traduction : néant
Coédition : néant
Réimpressions : oui

Ércée asbl

Rue des Mélèzes 7, 1050 Bruxelles
Date de fondation : 1987
Domaine d'édition : roman, poésie, nouvelles, sciences humaines
Chiffre d'affaires : confidentiel
Directeur(s) : Alain Esterzon et Muriel Collart
Personnel : 2 personnes
Nombre de titres au catalogue : 9
Nombre de titres par an : 1 au début, 3 ou 4 ensuite
Tirage moyen : entre 750 et 3.000 exemplaires
Atelier de P.A.O. : intégré
Imprimerie : extérieure
Diffusion/distribution : propre pour les librairies traditionnelles en Belgique et en France, AMP pour les marchands de presse
Promotion : services de presse, cocktails de présentation, lectures, Foire Internationale du Livre de Bruxelles (stand des AMP)
Autres activités : sous-traitance pour diverses associations. Consultances pour le Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique
Trajectoire des directeurs : Alain Esterzon est ingénieur commercial Solvay, Muriel Collart est licenciée en communication (ULg) après des candidatures en droit. Elle a travaillé pendant 2 ans aux éditions Les Éperonniers
Comité de lecture : néant
Public visé : grand public cultivé
Collections : néant
Traductions : traduction d'un auteur catalan
Coéditions : oui avec la RTBF
Réimpressions : néant

Éditions Labor

Chaussée de Haecht 156, 1030 Bruxelles
Date de fondation : 1926
Domaine d'édition : livres scolaires, sciences humaines, vie pratique, littérature, littérature pour la jeunesse
Chiffre d'affaires : 90 millions dont 22 pour la littérature
Directeur : Marie-Paule Eskénazi

Personnel : 15 personnes

Nombre de titres au catalogue : 390 pour le département littéraire
Nombre de titres par an : 85 pour le département littéraire
Tirage moyen : 2.000 à 3.000 pour les livres de poche, 800 à 1.200 pour les inédits
Atelier de P.A.O. : intégré plus extérieur
Imprimerie : extérieure
Diffusion/distribution : diffusion propre pour le Belgique, Librairie du Centre Wallonie-Bruxelles pour la France, G.M. Diffusion pour la Suisse, C.M.D. pour le Canada

Promotion : services de presse, conférences de presse, débats, soirées littéraires en librairie, mailings ciblés, concours, Foire Internationale du Livre de Bruxelles
Autres activités : diffusion d'autres maisons
Trajectoire du directeur : journaliste, conseillère en communication, porte-parole du Ministère de la Défense Nationale de 1990 à 1992

Comité de lecture : oui, confidentiel
Public visé : amateurs de littérature (belge), enseignants, étudiants
Collections : Espace-Nord (classiques de la littérature belge de langue française en format de poche), Babel (réédition en format de poche des fonds d'Actes Sud et de Labor), Un livre, une œuvre (essai sur auteurs belges), Périples (inédits du monde entier), Poteau d'Angle (courts essais littéraires ou romans), Archives du Futur (textes inédits ou difficilement accessibles, correspondance, biographies, bibliographies, témoignages, études critiques touchant le domaine des lettres belges), Espace-Nord Junior (classiques de la littérature belge pour la jeunesse en format de poche)
Traductions : oui, essentiellement dans «Périples» et «Babel»
Coéditions : oui, avec les éditions Actes-Sud et Léméac («Babel»). Coéditions ponctuelles, notamment, avec les Presses Universitaires de Montréal.
Réimpressions : oui

Éditions Lansman

Rue Royale 63, 7141 Carnières
Date de fondation : 1988
Domaine d'édition : théâtre (textes, études, essais)
Chiffre d'affaires : 3.500.000 FB
Directeur : Emile Lansman
Personnel : néant
Nombre de titres au catalogue : 150
Nombre de titres par an : 35
Tirage moyen : 1.000 exemplaires
Atelier de P.A.O. : intégré

Imprimerie : extérieure

Diffusion/distribution : Lansman-Éditeur/Diffuseur pour la Belgique et la France, Liber T pour l'Amérique du Nord
Promotion : mailing, colloques, débats, salons, foires du livre à Bruxelles, Paris et Montréal, services de presse, journal «De la scène au livre, du livre à la scène», Fureur de lire sur la Place de l'Odéon à Paris, gadgets, contacts privilégiés avec les librairies

Autres activités : diffusion/distribution d'éditeurs belges, français et québécois
Trajectoire du directeur : licencié en sciences psychopédagogiques. Directeur adjoint de la Maison de la Culture de La Louvière de 1955 à 1989. Secrétaire Général de l'ASBL Promotion Théâtre depuis 1985

Comité de lecture : oui. Comité de lecture des manuscrits (enseignants, artistes...), comité postérieur qui critique ligne par ligne en vue d'un suivi avec l'auteur.
Public visé : enseignants, étudiants, gens de théâtre, amateurs de théâtre.

Collections : Théâtre en tête (texte d'un auteur plus entretien avec un journaliste ou un artiste), Théâtre à vif (textes en liaison avec l'actualité théâtrale, coups de cœur), Passé croisé (textes d'un passé même récent adaptés par de jeunes auteurs), Beaumarchais (textes d'auteurs boursiers belges et français), Tirages légers (textes en gestation tirés à un nombre limité), Théâtre Événements (études et essais), Découverte du théâtre australien, Découverte du théâtre flamand et néerlandais, Bilingue, Fenêtre sur Théâtre

Traductions : oui, opportunité ou gros coups de cœur
Coéditions : oui notamment avec les Cahiers de Théâtre Jeu (Québec). Plusieurs ouvrages avec des partenaires (association, théâtre...)
Réimpressions : oui

La Lettre Volée

Rue de la Victoire 124, 1060 Bruxelles
Date de fondation : 1989
Domaine d'édition : beaux-livres, essais, littérature touchant au dialogue entre sciences humaines et esthétique
Chiffre d'affaires : entre 1.000.000 et 5.000.000 FB
Directeur(s) : Daniel Vander Gucht, Pierre-Yves Soucy, Louis Jacob
Personnel : néant
Nombre de titres au catalogue : 25
Nombre de titres par an : entre 10 et 15
Tirage moyen : 500 exemplaires pour les

livres d'artiste, 1.000 exemplaires pour les essais, entre 1.500 et 3.000 exemplaires pour les livres plus importants
Atelier de P.A.O. : intégré

Imprimerie : extérieure
Diffusion/distribution : Nord-Sud pour la Belgique, Distique pour la France, Artexite pour le Québec
Promotion : services de presse, expositions, rencontres avec les auteurs, Foire Internationale du Livre de Bruxelles (stand de la Promotion des Lettres belges et stand Nord-Sud).

Autres activités : sous-traitance pour d'autres éditeurs et associations sous le label Anti-Post ASBL

Trajectoire des directeurs : Pierre-Yves Soucy (sociologue, attaché littéraire au Musée de la Littérature), Louis Jacob (sociologue), Daniel Vander Gucht (sociologue, assistant à P.U.L.B.)

Comité de lecture : 5 personnes plus lecteurs extérieurs pour certains titres.
Public visé : public fortement ciblé (amateurs d'art et intellectuels).

Collections : Trait pour trait, Essais, Documents de l'Art (dirigé par Philippe Sers), Poésie, Le Cauloir parallèle
Traduction : oui
Coédition : oui, avec Les Éperonniers, CFC Éditions et Saint-Martin (Québec)
Réimpressions : néant

La Longue Vue sa

Bld Général Jacques 92, 1050 Bruxelles
Date de fondation : 1984
Domaine d'édition : littérature, jeunesse, document
Chiffre d'affaires : 3,7 millions FB
Directeur : Charles de Trazegnies
Personnel : 4 associés
Nombre de titres au catalogue : 65
Nombre de titres par an : 6 en 1995
Tirage moyen : entre 1000 et 2000 exemplaires

Atelier de P.A.O. : extérieur
Imprimerie : extérieure
Diffusion/distribution : Vander pour la Belgique GECEC pour la France
Promotion : conférences de presse, Foire Internationale du Livre de Bruxelles.
Autres activités : néant
Trajectoire du directeur : auteur, journaliste, traducteur, directeur d'une agence de traduction
Comité de lecture : néant
Public visé : public large
Collections : La Pie sur le Gibet (traductions d'auteurs flamands contemporains), L'Herbe et le Vent (inédits d'auteurs fran-

cophones contemporains), L'Empire des Lumières (quêtes religieuses et philosophiques), Grenailles errantes (poésie), Rouge (documents, témoignages enquêtes)
Traductions : oui, d'auteurs néerlandophones
Coéditions : oui, avec les éditions Hayez et Futuribles
Réimpressions : oui

Les Marées de la Nuit

Rue Raoui Warocqué 19, 7140 Morlanwelz
Date de fondation : 1986
Domaine d'édition : littérature touchant au surréalisme
Chiffre d'affaires : entre 10.000 et 20.000 FB
Directeur : Xavier Canonne
Personnel : néant
Nombre de titres au catalogue : 20
Nombre de titres par an : 2
Tirage moyen : 300 exemplaires
Atelier de P.A.O. : intégré
Imprimerie : extérieure
Diffusion/distribution : propre
Promotion : vient de paraître
Autres activités : néant
Trajectoire du directeur : licencié en histoire de l'art
Comité de lecture : néant
Public visé : public confidentiel
Collections : Le Bâton rompu (documents et archives)
Traduction : néant
Coédition : néant
Réimpressions : néant

Éditions La Pap'rasse sc

Rue Belvaux 136, 4030 Grivegnée
Date de fondation : 1990
Domaine d'édition : littérature régionale
Chiffre d'affaires : confidentiel
Directeur : J.-Cl. Corvilain
Personnel : néant
Nombre de titres au catalogue : 6
Nombre de titres par an : 1 ou 2
Tirage moyen : entre 200 et 1.000 exemplaires
Atelier de P.A.O. : intégré
Imprimerie : intégrée
Diffusion/distribution : propre
Promotion : lardes de presse, services de presse, calendriers, signets...
Autres activités : imprimerie, courtage en publicité pour des publications nationales
Trajectoire du directeur : imprimeur
Comité de lecture : néant
Public visé : habitants de la région
Collections : néant
Traductions : néant
Coéditions : néant
Réimpressions : néant

Éditions La Pierre d'Alun asbl
 Rue de l'Hôtel des Monnaies 81, 1060 Bruxelles

Date de fondation : 1982
Domaine d'édition : textes courts illustrés
Chiffre d'affaires : 280.000 FB
Directeur : Jean Marchetti
Personnel : néant
Nombre de titres au catalogue : 32
Nombre de titres par an : 3
Tirage moyen : 600 exemplaires (300 pour la coll. "Petite Pierre")
Atelier de P.A.O. : intégré
Imprimerie : extérieure
Diffusion/distribution : accord avec les éditions Daily Bul pour la Belgique. Propre pour l'étranger
Promotion : Foire Internationale du Livre de Bruxelles (stand du Daily Bul), liaison entre sortie du livre et spectacle ou exposition.
Autres activités : néant
Trajectoire du directeur : coiffeur, galeriste.
Comité de lecture : néant
Public visé : restreint
Collections : La Pierre d'Alun (rencontre inédite entre un écrivain et un plasticien. Non reliée, format 22,5/16,5), La Petite Pierre (rencontre entre un plasticien connu et un écrivain inconnu ou vice-versa, texte et image d'un même auteur, texte uniquement, image uniquement. Reliée, 2 formats possibles (22,5/16,5 et 14/11), Possibilité d'un 3^e format 22,5/11 (Lithographies, estampes)
Traductions : rarement
Coéditions : néant
Réimpressions : néant

Pré aux Sources sprl

Place St Lambert 36, 1200 Bruxelles
Date de fondation : 1986
Domaine d'édition : roman
Chiffre d'affaires : 2.500.000 FB
Directeur : Bernard Gilson
Personnel : 1 personne
Nombre de titres au catalogue : 55
Nombre de titres par an : 10
Tirage moyen : entre 500 et 2.000 exemplaires
Atelier de P.A.O. : extérieur
Imprimerie : extérieure
Diffusion/distribution : propre pour la Belgique, Distique et Diffusion CED pour la France, propre pour les autres pays.
Promotion : services de presse, Foire Internationale du Livre de Bruxelles (stand du Livre luxembourgeois)
Autres activités : diffusion/distribution d'autres éditeurs.
Trajectoire du directeur : expert en immeubles, directeur d'un micro-centre culturel

(galerie d'art, salle de spectacle), libraire (auteurs belges uniquement)
 Comité de lecture : oui
 Public visé : tout public
 Collections : Micro-romans (romans inédits de 120 pages au prix d'un livre de poche), Regards sur les lieux (livres illustrés, commandes)
 Traductions : oui, Du Suédois Wilhelm Ekeleend et du Mexicain José Agustin.
 Coéditions : oui, avec un éditeur québécois
 Réimpressions : oui

Quorum sprl

Rue du Viaduc 32, 1340 Ottignies
 Date de fondation : décembre 1992
 Domaine d'édition : littérature régionale et générale, nouvelles, essais, policier, histoire, ouvrages scientifiques et techniques
 Chiffre d'affaires : 13.000.000 FB
 Directeur : Pierre Lelong
 Personnel : 1 personne
 Nombre de titres au catalogue : 43
 Nombre de titres par an : 25-30
 Tirage moyen : minimum 1.000 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : extérieur
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Presses de Belgique pour la Belgique, GM Diffusion pour la Suisse, Distique pour la France
 Promotion : communiqués de presse, débats, conférences de presse, publicité dans la presse, Foire Internationale du Livre de Bruxelles
 Autres activités : néant
 Trajectoire du directeur : juriste, expérience dans d'autres maisons d'édition (dont De Boeck)
 Comité de lecture : oui, déterminé en fonction de l'ouvrage
 Public visé : directeurs d'entreprises, étudiants, juristes, public plus large et généralement plus âgé pour les ouvrages régionalistes
 Collections : oui, mais pas encore de noms, ni de directeurs
 Traductions : oui, d'un ouvrage historique en anglais
 Coéditions : oui, avec Publisud (France)
 Réimpressions : oui

Éditions Réversi

Adresse : confidentielle
 Date de fondation : 1994
 Domaine d'édition : ouvrages d'analyse (philosophie et sociologie) à caractère littéraire
 Chiffre d'affaires : confidentiel
 Directeur : Daniel Désiré François (pseudonyme)
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 1

Nombre de titres par an : 3 (prévisions)
 Tirage moyen : 500 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : extérieur
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Distrisud
 Promotion : services de presse
 Autres activités : édition de cartes postales.
 Trajectoire du directeur : écrivain auto-éditeur
 Comité de lecture : néant
 Public visé : tout public
 Collections : néant
 Traductions : néant
 Coéditions : néant
 Réimpressions : néant

Les Six Cordes

Ruelle de la Régence, 4171 Esneux
 Date de fondation : 1970
 Domaine d'édition : roman
 Chiffre d'affaires : confidentiel
 Directeur : fonction remplie collectivement par les membres du foyer culturel
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 1
 Nombre de titres par an : 1
 Tirage moyen : 500 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : propre
 Promotion : services de presse
 Autres activités : oui et essentiellement. Animations musicales.
 Trajectoire du directeur : Guy Harmel est surveillant-éducateur
 Comité de lecture : néant
 Public visé : large
 Collections : néant
 Traductions : néant
 Coéditions : néant
 Réimpressions : néant

Talus d'Approche

Rue de la Station 47, 7070 Le Roeulx
 Date de fondation : 1980
 Domaine d'édition : roman, poésie, essai
 Chiffre d'affaires : entre 1.000.000 et 5.000.000 FB
 Directeur : Michel Bourdain
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 25
 Nombre de titres par an : 15
 Tirage moyen : adapté à la demande
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Distique
 Promotion : services de presse
 Autres activités : néant
 Trajectoire du directeur : musicien-compositeur

Comité de lecture : Michel Bourdain, Pierre Mertens, Yves Namur
 Public visé : large
 Collections : Roman (dirigée par Pierre Mertens), Poésie (dirigée par Yves Namur)
 Essais
 Traductions : oui
 Coéditions : non
 Réimpressions : oui

Le Taillis Prê

Rue de la Plaine 23, 6200 Châtelain
 Date de fondation : 1984
 Domaine d'édition : poésie
 Chiffre d'affaires : moins de 1.000.000 FB
 Directeur : Yves Namur
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 10
 Nombre de titres par an : 2 ou 3
 Tirage moyen : 300 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : extérieur
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : propre
 Promotion : services de presse, foires
 Autres activités : néant
 Trajectoire du directeur : médecin, poète
 Comité de lecture : néant
 Public visé : public confidentiel, amateurs de poésie
 Collections : L'autre scène (recueils de 24 pages), La main à plumes (rencontre entre poète et plasticien)
 Traductions : oui, 60% des publications.
 Coéditions : néant
 Réimpressions : néant

Le Tétrasyr asbl

Rue de la Brasserie 37 4630 Ayeneux (Soumagne)
 Date de fondation : 1989
 Domaine d'édition : poésie, contes et nouvelles à caractère poétique
 Chiffre d'affaires : 250.000 FB
 Directeur : Marc Imberechts
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : environ 50
 Nombre de titres par an : 10
 Tirage moyen : entre 200 et 500 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : propre, extérieure pour la collection «Bilingue»
 Diffusion/distribution : asbl Espace Poésie
 Promotion : services de presse, dossiers de presse «auteurs», rencontres avec les auteurs, foires du livre
 Autres activités : non
 Trajectoire du directeur : instituteur, imprimeur autodidacte
 Comité de lecture : oui, amis poètes

Public visé : poètes
 Collections : Bilingue (texte original accompagné de la traduction), Accordéon (dépliants de 16 pages, sous jaquette rehaussée d'une illustration), Lettres Images (ouvrages accordant une part identique au texte et à l'illustration), Lyre sans borne
 Traductions : oui
 Coéditions : néant
 Réimpressions : oui

Unimuse asbl

BP 79, 7500 Tournai
 Date de fondation : 1949
 Domaine d'édition : poésie, nouvelles, essais
 Chiffre d'affaires : 150.000 fb.
 Directeur : Michel Voiturier
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 60
 Nombre de titres par an : 4
 Tirage moyen : 500 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : extérieur
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Promotion des Lettres belges
 Promotion : récitals, foires, festival «Spectacles de mots» à Tournai, Mardis de la Poésie.
 Autres activités : atelier d'écriture, animations scolaires
 Trajectoire du directeur : enseignant, chroniqueur culturel, poète, animateur d'ateliers d'écriture
 Comité de lecture : oui, 5 poètes de l'asbl
 Public visé : enseignants, spectateurs des «Mardis de la Poésie», étudiants
 Collections : Chemins de Halage (nouvelles fantastiques, dramatiques ou du quotidien), Miroir des Poètes (essais), Lubies (poèmes en vers libres ou prose, textes courts, actuels. Recueils de 32 pages), Originale (plaquettes de vers), Quatuor (anthologies annuelles, thématiques), Prix Casterman (édition des lauréats dans un recueil de 32 à 48 pages)
 Traductions : néant
 Coéditions : néant
 Réimpressions : néant

Emile Van Balberghe, libraire

Rue Vautier 4, 1040 Bruxelles
 Date de fondation : 1981
 Domaine d'édition : petits recueils de poésie et de prose, ouvrages scientifiques
 Chiffre d'affaires : moins de 1.000.000 FB
 Directeur : Emile Van Balberghe
 Personnel : 1 personne
 Nombre de titres au catalogue : 15 pour la collection «Documenta et Opuscula»
 Nombre de titres par an : 2 ou 3

Tirage moyen : entre 100 et 500 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : extérieur
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : propre
 Promotion : services de presse
 Autres activités : néant
 Trajectoire du directeur : historien, libraire et antiquaire
 Comité de lecture : néant
 Public visé : érudit, bibliophiles.
 Collections : Documenta et opuscula (ouvrages scientifiques)
 Traductions : néant
 Coéditions : oui, avec institutions diverses et d'autres libraires pour la collection scientifique
 Réimpressions : néant

Vie ouvrière asbl

Rue d'Anderlecht 4, 1000 Bruxelles
 Date de fondation : 1958
 Domaine d'édition : sciences humaines essentiellement, poésie
 Chiffre d'affaires : 12.000.000 FB pour le secteur édition
 Directeur : Pierre Bertrand
 Personnel : 11 personnes
 Nombre de titres au catalogue : 108 dont 13 pour la poésie
 Nombre de titres par an : 15 dont 3 pour la poésie
 Tirage moyen : 1.500 exemplaires pour la poésie, 2.000 exemplaires pour les sciences humaines
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : propre pour les tirages inférieurs à 1.500 exemplaires
 Diffusion/distribution : Nouvelle Diffusion
 Promotion : mailing, services de presse
 Autres activités : travaux d'imprimerie pour diverses associations
 Trajectoire du directeur : sociologue
 Comité de lecture : «comité d'accompagnements» composé de personnes spécialisées dans les sujets abordés
 Public visé : enseignants, associations diverses
 Collections : Pour le plaisir (poésie, dirigée par Jacques Charpentreau), Histoire du mouvement ouvrier, Santé
 Traductions : oui
 Coéditions : oui, avec Pierre Zech éditeur (France) pour la poésie
 Réimpressions : en sciences humaines (mais pas en poésie)

Luce Wilquin

Rue d'Atrive 48, 4280 Avin/Hannut
 Date de fondation : 1991
 Domaine d'édition : roman, nouvelle
 Chiffre d'affaires : 1.054.000 FB

Directeur : Luce Wilquin
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 80
 Nombre de titres par an : 20
 Tirage moyen : 1000 exemplaires
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Presses de Belgique
 Promotion : services de presse, foires et salons du livre, lectures-spectacles, foire internationale du Livre
 Autres activités : travaux de sous-traitance (mise en page, photocomposition), traduction
 Trajectoire du directeur : licenciée en traduction/interprétation, assistante à l'E.I.L.
 Comité de lecture : oui, déterminé en fonction du type d'ouvrage
 Public visé : lecteur moyen, cultivé.
 Essentiellement des lectrices
 Collections : Smeraldine (romans), Euphémie (nouvelles), Hypathie, Lobéide (poésie)
 Traductions : non
 Coéditions : oui, avec les éditions Pourquoi pas? (Genève) et Livre Total (Lausanne)
 Réimpressions : non

Yellow Now asbl

Rue François Gilon 15, 4367 Crisnée
 Date de fondation : 1973
 Domaine d'édition : essais liés au domaine du cinéma
 Chiffre d'affaires : 2.000.000 FB
 Directeur : Guy Jungblut
 Personnel : néant
 Nombre de titres au catalogue : 118
 Nombre de titres par an : 4
 Tirage moyen : 1.500-2.000
 Atelier de P.A.O. : intégré
 Imprimerie : extérieure
 Diffusion/distribution : Ulysse diffusion, Distique (distribution)
 Promotion : services de presse
 Autres activités : sous-traitance pour certaines galeries d'art
 Trajectoire du directeur : photographe, enseignant, galeriste.
 Comité de lecture : oui, composé des trois membres de l'asbl
 Public visé : public lettré, cinéophile, majorité d'étudiants
 Collections : Long métrage (monographies de films — supprimées), Banlieues (essais touchant aux «marges» du cinéma — supprimée), De parti pris (textes d'intervention)
 Traduction : non
 Coédition : oui, avec des Maisons de la Culture, des festivals du film, des cinémathèques
 Réimpressions : oui

Bibliographie

Ne sont recensés que les ouvrages cités ou les sources effectivement utilisées dans le texte final du rapport.

Ouvrages

- C. BAUDET, *Grandeur et misère d'un éditeur belge : Henry Kistemaekers (1851-1934)*, Bruxelles, Labor, Archives du Futur, 1986.
- P. BELFOND, *Les pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur*, Paris, Fayard, 1994.
- P. BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1979.
- P. BOURDIEU, *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit, 1982.
- P. BOURDIEU, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.
- J.-M. BOUVAIST et J.-G. BOIN, *Les jeunes éditeurs. Esquisse pour un portrait*, Paris, La Documentation française, 1985.
- Coll., *Le coq et la plume. Propos sur la littérature francophone de Belgique*, Bruxelles, Cahiers JEB, janvier 1984.
- Coll., *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, Bruxelles, Le Musée du Livre, 1929.
- Coll., *Liures et Lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Liège, Desoer, 1980.
- Coll., sous la direction de J.-P. DEPLUS et D. LEFEBVRE, *Les Années Marabout 1949-1989*, Mons, Éditions Séries B, 1990.
- M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990.
- M. DE COSTER, *Le disque. Art ou affaires?*, Presses universitaires de Grenoble, 1976.
- G. DELEUX et Fr. GOIDTS, *Un Baronian peut en cacher un autre*, Bruxelles, Van Balbergh, 1983.
- M. DEMILLEQUAND, P. HALEN et V. RASSON, *Mise en œuvre de «Premiers émois» de Jean-Pierre Otte*, Bruxelles, Pré aux Sources, Éd. Bernard Gilson, 1989.
- H. DOP, *La contrefaçon des livres français en Belgique*, Louvain, Vuystpruyt, 1932.
- D. DROIXHE, *Le marché de la lecture dans la*

Gazette de Liège à l'époque de Voltaire. Philologie et culture commune, Liège, Vaillant-Carmanne, 1995.

J. DUBOIS, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, Dossiers Média, 1978.

U. ECO, *Le pendule de Foucault*, Paris, Grasset, 1990.

R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je?», 8^e édition, 1992.

R. FAYT, *Un éditeur clandestin à Bruxelles. Auguste Poulet-Malassis. Septembre 1863-mai 1871*, Bruxelles, Les Libraires Momentanément Réunis, 1993.

R. GAILLARD, *Audace. Annuaire à l'usage des auteurs cherchant un éditeur*, Paris, Calcre, 1991.

G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, Poétique, 1987.

St. MALLARMÉ, *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard.

Fl. MARION et V. DEVILLIERS, *De l'écriture au livre : dans les dédales de l'édition*, Bruxelles, Vie Ouvrière, 1994.

H.-J. MARTIN, R. CHARTIER et J.-P. VIVET (sous la dir. de.), *Histoire de l'édition française*, 3 tomes, Paris, Promodis, 1982.

H. NYSSSEN, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.

E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1967.

Pr. PARHURST FERGUSON, *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, Média, 1991.

Cl. PICHOS, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996.

Fr. ROUET, *Le livre. Mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1992.

Ph. SCHUWER, *Éditeurs aujourd'hui*, Paris, Retz, 1989.

M. SICARD, *Pierre Alechinsky. Séquence 1980-1992*, Paris, Galilée, 1994.

Articles

R. ANDRIANNE, «Interview critique de Jacqueline Harpman», *Textyles*, n° 9, 1993.

P. ARON, «Pour une description sociologique du symbolisme belge», Anna Soncini Fatta (éd), *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologne, Clueb, 1990.

L. BOLTANSKI, «La constitution du champ de la bande dessinée», *Actes de la recherche en sciences sociales*, I, 1975, pp. 37-59.

P. BOURDIEU, «Le marché des biens symboliques», *L'année sociologique*, vol. XXII, 1972.

P. BOURDIEU, «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, XIII, 1977.

P. BOURDIEU et Y. DELSAUT, «Le couturier et sa griffe. Contribution à la théorie de la magie», *Actes de la recherche en sciences sociales*, I, 1975.

J. CRICKILLON, «Portrait d'auteur, Georges Thinès : Orphée dans le désert des signes», *Lectures*, n° 86, septembre-octobre 1995.

J. DUBOIS, «En finir avec la marginalité», *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics* (Actes du colloque de Royumont, sous la direction de Lise GAUVIN et Jean-Marie KLINKENBERG), Paris, Créaphis, 1991.

J. DUBOIS et P. DURAND, «Champ littéraire et classes de textes», *Littérature*, n° 70, mai 1988, pp. 5-23.

S. FAURE, «Quand les Belges (re)découvrent leur littérature. Les collections "Espace Nord" et "Un livre/ une œuvre"», *Présence Francophone*, 40, 1992.

A. et L. FONTAINAS, «Edmond Deman, éditeur», *D'un livre l'autre*, catalogue d'exposition, Musée Royal de Mariemont, 1986.

M. HENDRICKS, «Édition. Les Belges font bonne impression», *Trends-Tendances*, n° 253, 5 mars 1987.

J.-M. KLINKENBERG, «Une communauté des langages», *Cahiers du Cacef*, 124-126, pp. 66-70.

J.-M. KLINKENBERG, «La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique», *Littérature*, n° 44, décembre 1981, pp. 33-50.

J.-M. KLINKENBERG, «Pour une étude de l'institution littéraire en Belgique francophone», *Écriture française et identifications culturelles en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Ciaco, coll. «Interfaces», 1984, pp. 25-48.

J. MUNO, «Jean-Baptiste Baronian», *Dossiers anthologie, Auteurs contemporains*, n° 13, 4 millions 4, n° 246, 1979, pp. 9-12.

M. MOREAU, «Une belgopathie compensée», *La Belgique malgré tout*, Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1980.

R. PONTON, «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse», *Revue française de sociologie*, XIV, 1973.

Ph. SCHUWER, «Mots clefs et chiffres de l'édition», *Éditeurs d'aujourd'hui*, Paris, Retz, 1987.

P. TIRARD, «Un Persan à Bruxelles», *Le Vif/L'Express*, 14 décembre 1990.

M. QUAGHEBEUR, «Balises pour l'histoire de nos lettres», *Alphabet des Lettres belges de langue française*, Association pour la Promotion des Lettres belges de langue française, Bruxelles, 1982.

Y. WINKIN, «L'édition belge de jeunesse en langue française», dans le catalogue bilingue de l'Exposition du même titre organisée par la Bibliothèque internationale de la jeunesse (Munich) et le Ministère de la Culture française de Belgique, 1976, pp. 38-45.

Y. WINKIN, «L'agent double. Éléments pour une définition du producteur culturel», *L'Art et l'Argent, Cahiers JEB*, 4, 1977.

Y. WINKIN et M. VAN ZUYLEN, «Édition plurielle, éditeurs singuliers», *Cahiers du CACEF*, 1988, 131/2, pp. 61-69.

Travaux divers

CELIC & LENTIC, *La Promotion du livre en communauté française de Belgique*, étude inédite réalisée par M. Minon, Y. Winkin et P. Durand à la demande du Ministère de la Culture et des affaires sociales de la Communauté française de Belgique, Université de Liège, 1992.

Fl. COUTELLIER, *La culture Marabout*, Université de Liège, Mémoire de licence en Arts et Sciences de la Communication, 1993-1994.

L. DEMOULIN, *Génération Toussaint*, Mémoire de licence en Philologie romane, Université de Liège, 1991.

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.

Y. WINKIN et M. VAN ZUYLEN, *Éditeurs singuliers, édition plurielle. Un rapport sur la production du livre en Communauté française de Belgique*, Rapport inédit réalisé à la demande du Ministère de la culture de la Communauté française de Belgique, 1988.

TABLE DESATIÈRES

AVANT-PROPOS DU MINISTRE DE LA CULTURE	3
AVANT-PROPOS	7
1. Une histoire	7
2. Un point de vue socio-économique...	10
INTRODUCTION : VERS UNE CONSTRUCTION DE L'OBJET	13
1. L'objet	13
2. L'objet dans ses formes	16
<i>Problème de typologie, 17 — Le</i> <i>cas emblématique de la «petite édi-</i> <i>tion», 18</i>	
3. L'objet dans ses «forces»	19
4. Un double regard	20
5. Positions et représentations	20
I. Genèse et structure du champ éditorial	
TROIS MOMENTS D'UNE HISTOIRE	26
Moment 1 — La contrefaçon	27
<i>Jean-François Bassompierre, 28</i>	
Moment 2 — La «contrebande»	34
<i>Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 34</i> — <i>Auguste Poulet-Malassis, 35 —</i> <i>Henry Kistemaeckers, 36 —</i> <i>Edmond Deman, 38</i>	
Moment 3 — Marabout, le pour et le contre	41
BILAN : DE QUELQUES FORCES ET FAIBLESSES PEUT-ÊTRE TRANSMISSIBLES	45

II. État des lieux et des forces

PRÉSENTATION ET ANALYSE	
DES DONNÉES RECUEILLIES	48
Le chiffre d'affaires	50
Le nombre de titres au catalogue	60
La production annuelle	65
Le tirage	70
La structure de la maison	76
La mise en forme du texte	80
Les réseaux de diffusion/distribution	86
La promotion des ouvrages	91
L'implantation géographique	98
Les créneaux exploités	104
CLASSES D'ÉDITEURS	109
Deux classes de classement	109
Classement par genres	110
<i>Remarques générales, 110</i>	
1. <i>La poésie, 112 — 2. Le roman,</i> <i>113 — 3. Le théâtre, 116 — 4.</i> <i>L'essai, 117 — 5. Reliquats et</i> <i>réserves d'avenir, 118</i>	
Classement par éthos	119
1. <i>Éthos artisanal, 119 — 2. Éthos</i> <i>entrepreneurial, 121 — 3. Éthos</i> <i>cultivé, 122</i>	
III. Placements et déplacements	
REMARQUES LIMINAIRES	126
1. Forces centrifuges, forces centripètes	126

2. Trajectoires	127
3. Échantillon	128

TRENTE PLUS UNE TRAJECTOIRES

ÉDITORIALES	130
1. Paul Willems, 131	
2. Dominique Rolin, 136	
3. Henri Bauchau, 142	
4. Georges Sion, 146	
5. Jacques Henrard, 151	
6. René Henoumont, 157	
7. Georges Thinès, 161	
8. Gaston Compère, 168	
9. Guy Vaes, 174	
10. Pierre Alechinsky, 179	
11. Jacqueline Harpman, 183	
12. Marcel Moreau, 187	
13. Jean Louvet, 192	
14. Pierre Mertens, 196	
15. François Weyergans, 201	
16. Jean-Baptiste Baronian, 204	
17. Jean-Pierre Verheggen, 210	
18. René Swennen, 214	
19. Jean-Pierre Otte, 216	
20. Jean-Claude Piroette, 219	
21. Thierry Haumont, 223	
22. Françoise Lison-Leroy, 229	
23. Benoît Peeters, 232	
24. Francis Dannemark, 240	
25. Jean-Philippe Toussaint, 245	
26. Patrick Delperdange, 247	
27. Philippe Blasband, 249	
28. Sophie Buysse, 254	
29. Xavier Deutsch, 257	
30. Amélie Nothomb, 260	
30 + I. Nicolas Ancion, 263	

L'ESPACE DES PLACEMENTS	265
Espace des placements et espace des possibles	265
Huit trajectoires-types	266
Espèces et temps de placements	270
<i>Une question de genres, 270 —</i> <i>Une affaire de générations, 272 —</i> <i>Patrimoine et modernité(s), 274</i>	

Conclusions générales et perspectives

PRÉSENCE DU PASSÉ	276
ET AVENIR AU PRÉSENT	276
PERSPECTIVES PAR PALIERS	280
Auteurs/éditeurs	280
Savoir-être éditorial et savoir-faire graphique	282
Diffusion/distribution	283
Politique(s) de promotion du livre	284

Notes

287

Annexe

Fiches d'identité des maisons étudiées
298

Bibliographie

Ouvrages, 304
Articles, 304
Travaux divers, 305

Achevé d'imprimer le 27 septembre 1996 sur les presses de Guyot à Bruxelles.

étapes de son établissement, la recherche ne pouvait qu'être tentée, en le constatant, d'enterrer purement et simplement le jeu des forces en présence et se priver dès lors de toute dimension critique — essentielle à toute approche d'ordre sociologique-universitaire — comme de toute capacité prospective — celle-là même que les commanditaires publics de l'enquête entendent voir se manifester au profit de leurs propres stratégies culturelles. Si le présent résulte d'un complexe agencement ou empilement de stratifications historiques, il n'y a pas d'avenir sans passé, ni surtout sans conscience critique de ce passé.

Introduire un principe d'historicité dans le premier moment de notre démarche rencontra, d'autre part, un souci de faire droit aux potentialités propres de l'édition en Belgique telles qu'elles ont pu être exploitées et déployées à différents moments et à la faveur de différents facteurs qu'il s'agissait de déterminer. On le verra plus loin : la marginalité du champ éditorial belge ou, mieux encore, sa satellisation par rapport au champ français a, par exemple, représenté un atout pour certains de nos éditeurs, en particulier à la fin du XIX^e siècle : ne convient-il pas, dès lors, de tirer leçon de cette histoire et de mettre en avant les avantages spécifiques de cette marginalité au lieu d'en acter, passivement, les effets négatifs?

Précisons mieux notre point de vue, en soulignant que l'approche historique à laquelle nous avons procédé s'est elle-même articulée en deux temps et développée à deux vitesses.

Histoire d'abord, à longue et moyenne portée, de la construction du marché de l'édition tel qu'il se présente aujourd'hui en Communauté française de Belgique et de la logique profonde qui l'anime — ou des logiques l'ayant animé, variables selon les moments et selon les genres, sinon dispersées : dans une même coupe synchronique, peuvent en effet coexister ou interférer des

pratiques relevant de différentes conceptions historiquement datées de la pratique éditoriale. Sans remonter jusqu'à Christophe Plantin, figure avant-gardiste mais sans grande descendance en Belgique (celle d'un éditeur de rayonnement international et à fort crédit symbolique), la mise en perspective engagée dans de précédents travaux avait fait apparaître non seulement que cette construction s'est fondée sur trois piliers très puissants et définis — famille, Église, imprimerie — mais aussi et surtout laissait entrevoir que les forces structurantes qui en avaient émané ont durablement informé ce qu'on pourrait appeler l'*habitus* éditorial belge, et cela même après que leurs espaces institutionnels d'origine eussent perdu beaucoup de leur emprise directe sur le secteur. L'intéressant pour notre propos est que ces forces, dynamisées en ce sens par la satellisation du champ éditorial belge par rapport au champ français, semblent, comme bien des signes l'indiquent, s'être exercées aux dépens de l'émergence d'un puissant secteur littéraire, c'est-à-dire doté d'une force suffisante pour faire admettre et valoir sa propre légitimité à l'intérieur d'un espace francophone largement dominé par l'édition française, et tout particulièrement par l'édition parisienne, elle-même satellisant les sous-champs régionaux français. L'imprimerie, par exemple, a favorisé et valorisé la compétence technique, la reproduction plutôt que la production (d'où un puissant *ethos* artisanal chez nos éditeurs, en particulier chez les «petits» éditeurs, attachés autant sinon plus à la façon du livre, conçu en tant que support, qu'à son contenu textuel); de même, la transmission patrimoniale s'est longtemps mal accordée avec la représentation moderne de l'édition comme activité créatrice, ancrée au for intérieur de l'individu, non au fil d'une lignée collective. C'est dire, en d'autres termes, que si ces forces structurantes continuent de s'exercer, serait-ce même par d'autres voies, leurs effets touchent moins directement aux pratiques en

tant que telles qu'aux principes générateurs de ces pratiques, et en particulier aux représentations socio-professionnelles incorporées et reconduites par nos éditeurs — avec les incidences que ces représentations peuvent avoir non seulement sur la forme matérielle des livres produits mais aussi sur les démarches engagées en matière de diffusion, de distribution et de promotion culturelle.

Par ailleurs, si l'état présent du marché éditorial est évidemment tributaire d'une évolution, il semble bien, au vu des explorations que nous avons conduites, que cet état, sous plus d'un égard, constitue moins le résultat, l'aboutissement d'une évolution linéaire, dont chaque étape révoquerait ou dépasserait la précédente, que l'effet cumulatif d'une histoire dont les différents moments resteraient représentés dans la structure même du champ tel qu'il est aujourd'hui constitué. D'où il s'ensuit, au titre de conclusion anticipée, qu'il y a peut-être bien, en Belgique, presque autant de définitions de l'activité éditoriale elle-même — et de la littérature qu'elle met en forme et en circulation — que d'acteurs occupés à l'exercer.

Cette perspective historique à longue portée, profilée dans un précédent rapport², nous avons voulu la recouper par l'étude ponctuelle de trois moments-phares. L'édition littéraire en Belgique a une histoire qui a connu ses phases de dynamisme — souvent très éphémères — et ses périodes d'immobilisme ou de déclin, souvent durables.

Discerner les raisons, tout ensemble structurelles et conjoncturelles, de cette discontinuité nous paraissait l'une des voies d'accès incontournables à l'analyse en profondeur de la structure actuelle du marché et à la construction raisonnée d'un schéma d'avenir.

Trois coupes synchroniques ont été ainsi opérées — Jean-François Bassompierre à Liège au XVIII^e siècle; Lacroix-Verboeckhoven,

Auguste Poulet-Malassis³, Kisternaeckers et Deman à Bruxelles au XIX^e siècle; le tandem Gérard/Schellens à Verviers dans l'après-guerre.

On le verra dans les pages qui suivent, nos observations générales font valoir que, pour des raisons à la fois politico-juridiques (e.g. censure en France, exilés politiques, Communards réfugiés) et économique-symboliques (e.g. saturation du commerce de la librairie parisienne, inflation de la population des auteurs) mais qui tiennent également à l'ambition combative de certains éditeurs (e.g. Kisternaeckers) ou encore au rôle actif de «passeurs» assumé par certains écrivains d'avant-garde en Belgique (e.g. Mockel ou Verhaeren), des auteurs français — et non des moindres⁴ — ont pu être édités, sinon même venir se faire éditer en Belgique, et cela notamment, s'agissant de la fin du XIX^e siècle, alors que de nombreux écrivains belges faisaient de leur côté entrée, avec leur identité propre et un crédit spécifique, sur le marché littéraire français (e.g. Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren). Ainsi donc, l'intérêt de ces coupes synchroniques aura été de mettre en exergue, à trois époques différentes et selon des modalités distinctes, les potentialités inhérentes à la marginalité du champ éditorial belge, qui s'est avérée susceptible de conditionner, contre toute attente, une inversion, même momentanée, du mouvement ordinaire des auteurs.

Pour être constatable dans les faits, en particulier dans la mesure où les appareils de consécration restent concentrés à Paris, l'hégémonie française incriminée par les éditeurs belges et la séduction qu'exercent sur la plupart de nos écrivains les «sirènes» de l'édition parisienne n'en résultent peut-être pas moins, pour une part non négligeable, d'un effet de discours par lequel les dominés conforteraient, en le reprenant à leur compte comme s'ils y consentaient, le principe de leur propre subordination culturelle.

Un point de vue socio-économique

Le livre — et tout particulièrement le livre à caractère littéraire, qui combine les déterminations symboliques propres du support et celles dont les textes littéraires, hautement valorisés dans notre culture, portent les marques — constitue un objet double, à deux faces. « Bien symbolique » au sens de Pierre Bourdieu⁵, le livre — aussi bien que les textes dont il constitue le véhicule et le mode concret d'existence sociale — est un produit conçu, fabriqué et diffusé à l'articulation de deux logiques plus ou moins antagonistes selon que son producteur (jamais unique ni unitaire) se situe lui-même plus ou moins près du pôle culturel ou du pôle commercial : une logique économique et une logique symbolique.

Homme d'art et d'argent, manipulant deux espèces de capital, l'éditeur est un « agent double », tenu de négocier avec les contraintes matérielles du marché (au sens étroit) comme avec les exigences esthétiques ou intellectuelles de la production littéraire. Rien d'étonnant dès lors s'il nous a paru indispensable de recouper en permanence l'analyse économique du secteur (au sens large) par une analyse sociologique spécifique, tirant profit en particulier des recherches menées par Pierre Bourdieu et, dans sa foulée, par les deux auteurs du présent rapport : l'édition, tout particulièrement l'édition littéraire, n'est pas qu'affaire de volume de production, de tirages, de chiffre d'affaires. Il ne suffit pas, pour l'éditeur, de produire du livre ni, pour le chercheur, de mesurer une cadence de production ou une courbe de vente. Encore l'un doit-il être en mesure de procéder à la « promotion ontologique » du produit de la fabrication matériel, de la même manière que l'autre doit tenir

compte des effets de reconnaissance et du capital de légitimité mobilisés (ou non) par les acteurs et les objets du champ qu'il étudie.

Dans le même ordre d'idées, si une part importante de notre recherche a porté sur telles trajectoires éditoriales des écrivains eux-mêmes, il ne pouvait s'agir, ce faisant, de considérer l'auteur, pas plus du reste que l'éditeur, comme une sorte de *primum movens* du champ⁶ ni comme un agent ayant toute maîtrise et toute conscience des mécanismes qui le font agir ou des intérêts spécifiques qu'il poursuit. Aussi méfiante envers l'économisme (comme réduction de l'activité éditoriale au domaine des profits commerciaux) qu'envers les mythologies de la création pure (tributaire d'une idéologie du désintéressement), notre démarche s'est orientée tout entière dans la perspective d'une analyse relationnelle, apercevant dans l'auteur et l'éditeur deux partenaires non seulement indissociables mais engagés dans un jeu dont ils ne perçoivent pas complètement les données et dont ils ne détiennent pas toutes les règles (tous deux, selon l'expression de Pierre Bourdieu, participent de la même *illusio* : plongés dans le jeu, ils en performance les règles dans l'ignorance même qu'il y a des règles à observer).

De là que nos commentaires mettront autant en évidence des lieux, des créneaux, des instances que des rapports entre ces lieux, ces créneaux et ces instances, rapports dont la « géométrie » informe les stratégies éditoriales aussi bien qu'auctoriales⁷.

Le deuxième volet de notre enquête, où se loge l'enjeu principal que nous avons poursuivi, présente, en effet, un état des lieux détaillé mais surtout *construit* du secteur de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique dans sa structure actuelle. L'objectif que nous nous étions fixés était de dresser à la fois un inventaire raisonné et une carte des différents créneaux éditoriaux tels qu'ils se distribuent dans l'espace géographique de la Communauté et

dans l'espace socio-économique de son champ éditorial. C'est dire qu'il ne pouvait être question de se limiter à fournir un simple catalogue des maisons concernées — il suffit pour cela de se reporter à l'annuaire de l'ADEB, même s'il n'enregistre pas, à la périphérie du marché, un nombre considérable de petites maisons ou de très petites maisons qui pourtant, comme nous l'avons constaté, jouent un rôle important dans la vie symbolique du secteur. C'est dire aussi qu'il ne pouvait s'agir de simplement proposer une sorte de palmarès classant les maisons selon le double paramètre de leur dynamisme commercial et de leur volume de production. Le marché culturel, en particulier, dans ses régions les plus cultivées et donc les plus légitimes, ne fonctionne pas sur une logique d'ordre quantitatif : le nombre, s'il peut faire masse, ne fait pas nécessairement impact d'un point de vue culturel.

Dans la perspective qui vient d'être profilée, on ne s'étonnera pas que la recherche que nous avons développée se soit voulue attentive à intégrer au nombre des critères retenus pour l'analyse de l'échantillon un facteur d'évaluation portant sur les faits et effets de représentation(s), tels qu'ils s'expriment et s'inscrivent à la fois dans le discours ou les conduites des acteurs concernés et à cette périphérie du livre où se rassemblent prières d'insérer, catalogues, quatrièmes de couverture, stands de foire, affiches, etc.⁸.

Si le texte, comme l'ont fait valoir Gérard Genette⁹ et, dans la foulée de celui-ci, l'éditeur-écrivain Hubert Nyssen¹⁰, est inséparable de son paratexte éditorial, l'éditeur lui-même et l'auteur ne sauraient être dissociés de l'environnement social (au sens large) sous les contraintes duquel leurs interventions s'effectuent tout en contribuant à le modifier ou à l'ajuster de façon plus ou moins réussie et profitable. Cette orientation de la recherche a notamment dû rencontrer, à la faveur d'entretiens ou de questionnaires, les trois questions suivantes :

a) Quel degré de conscience les acteurs

ont-ils de leur environnement spécifique (i.e. le champ littéraire-éditorial) et de leur marge de manœuvre à l'intérieur de celui-ci ?

b) Y a-t-il, en surplomb des éditeurs en Communauté française, une Édition vécue comme « volonté et représentation » (ainsi qu'on l'observe, par exemple, en France) et, chez nos auteurs comme, aussi bien, chez les différents acteurs engagés dans la production/circulation/promotion de la denrée littéraire, une identité spécifique dont les pratiques de publication et toutes démarches afférentes au livre porteraient les marques, serait-ce même par défaut ?

c) Et si tel n'était pas le cas, quelles démarches doivent être favorisées et quelles mesures prises, à différents échelons, pour affirmer ou conforter cette sorte de détermination collective sans laquelle une littérature se réduit à une accumulation disparate de textes et l'édition à un simple stock épars de livres ?

À ces trois questions, nous ne pouvons nous-mêmes répondre que de façon encore lacunaire. Nos lecteurs apporteront d'autres éléments de réponse. En d'autres termes, le présent travail se veut une invitation au dialogue entre les différents partenaires du livre et de l'édition en Communauté française. Et si le ton peut apparaître par endroits quelque peu sévère à l'égard de l'un ou de l'autre de ces partenaires, ce n'est certainement pas le fait de l'on ne sait quelle morgue universitaire. « Toute sociologie est une socioclastie », a dit Pierre Bourdieu lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, précisant que « la sociologie, science de l'institution et du rapport, heureux ou malheureux, à l'institution, suppose et produit une distance insurmontable, et parfois insupportable, et pas seulement pour l'institution; elle arrache à l'état d'innocence qui permet de remplir avec bonheur les attentes de l'institution¹¹. » L'analyse sociologique, effectivement, est parfois aussi difficile à exercer comme sujet de la recherche qu'à endurer en tant qu'ob-

jet de cette même recherche. Parce qu'elle oblige à sortir de nos routines confortables. Parce qu'elle ose s'affranchir de l'hypocrisie ambiante. Parce qu'elle invite à penser autrement. Nous sommes quant à nous per-

suaillés que c'est à ce prix, aussi élevé pourra-t-il parfois paraître, qu'un dialogue véritablement constructif peut s'engager entre toutes les parties concernées par notre enquête.

INTRODUCTION

Vers une construction de l'objet

L'objectif principal et l'enjeu de notre enquête étaient donc, nous venons de le rappeler, d'établir un état des lieux et des forces d'un champ de production symbolique particulier, en l'occurrence celui de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique. Encore fallait-il s'entendre — et ceci engage déjà un mode d'approche, sinon même quelques hypothèses de travail — sur le sens et la portée de ce qu'il convient de placer à l'enseigne de l'édition littéraire et sur ce qu'il convient d'entendre par lieux et forces s'agissant de «l'état» à l'établissement duquel nous nous sommes attachés.

I

L'objet

«Quand on parle d'édition belge d'expression française, écrivait l'un d'entre nous en 1988, parle-t-on de 20, 200 ou 2000 éditeurs? Les trois chiffres sont exacts : ils reflètent seulement des réalités différentes. Il y a une vingtaine d'éditeurs actifs, présents en librairie ou dans les foires. Mais il y a environ 120 éditeurs affiliés à l'Association des Éditeurs Belges et il y a près de 4000 éditeurs aux yeux de la Bibliothèque Royale qui attribue un numéro d'éditeur à tout qui dépose ses publications auprès du Dépôt légal¹².»

De telles hésitations numériques, qui n'ont rien perdu de leur actualité, comme en témoigne le dernier répertoire de l'ADEB, reflètent une réalité difficile à appréhender dont les agents eux-mêmes, et *a fortiori* le public, n'ont qu'une connaissance partielle. S'il ne fallait du reste tracer de l'éditeur en Communauté française de Belgique qu'un idéal-type, sur la double base des représentations collectives qui y restent attachées et des données statistiques générales tant en matière de production, de diffusion que d'exportation, il faudrait certainement continuer de le décrire — nous y procédions ailleurs — comme un éditeur de bandes dessinées et de livres pour enfants dont les traits caractéristiques seraient : d'abord, son statut d'*imprimeur* (imprimant ses propres ouvrages et faisant office, pour d'autres acteurs culturels ou non, d'imprimeur de labeur); ensuite, le *caractère familial* de son entreprise (avec toutes les difficultés et les ressources qu'impliquent les structures «dynastiques» en matière culturelle ou para-culturelle); enfin, sa situation en *province* (Verviers, Marcinelle, Tournai, Chevron), avec bureaux à Bruxelles, sinon à Paris, et vive propension au voyage auto-promotionnel (salons, foires, expositions)¹³. Autant dire qu'un tel portrait, s'il repose sur l'image symbolique et le poids économique de l'éditeur-type, conduit d'une part à reconduire une image vieille de plus de vingt ans (mais dont la maintenance reste

forte dans les esprits : la Belgique terre-de-BD) et surtout, d'autre, part, à vidanger par le bas du marché francophone de Belgique, en les écrasant par le haut, tous ceux qui — petits, moyens ou grands à l'échelle du secteur — contribuent à la production éditoriale en matière spécifique de littérature.

Autant dire également que notre enquête se devait d'abandonner tout esprit de généralisation trop rapide au profit, d'abord, d'un repérage aussi patient et minutieux que possible des maisons, de taille parfois minuscule, où se logent, dans une grande dispersion, l'édition littéraire avec ses différents acteurs (éditeurs, directeurs de collection, auteurs).

D'aucuns pourraient penser, en effet, que *l'on a vite fait le tour* de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique. L'expression est d'ailleurs reprise à Michel Bourdain, éditeur ayant pignon sur rue dans ce quartier particulier du champ éditorial et entretenant des contacts parfois très étroits avec les différentes instances le composant. Dénombrer et localiser les agents faisant l'objet de notre recherche s'est révélé tâche plus ardue que nous ne l'avions prévu et notre pré-appréhension « intuitive » de sa diversité s'est vue largement confirmée au cours de la recherche empirique.

La première étape de recherche a tout naturellement consisté à réunir une série de listes, répertoires et autres documents portant sur l'édition belge : par exemple, l'annuaire 1994 de l'ADEB, le *Petit guide des Lettres belges de Langue française* publié par le Service de la Promotion des Lettres, du Livre, de la Culture et des Affaires sociales de la Communauté française en 1992 et la liste des « 111 maisons d'édition belges de langue française » établie dans le numéro du 27 février 1989 du magazine *Livres Hebdo* ont constitué, dans leur recoupement possible, le réservoir de notre échantillon.

Deux problèmes restaient toutefois pendants : parmi les producteurs éditoriaux de

notre Communauté, peu de « petits » éditeurs sont membres de l'ADEB, dont l'annuaire était dès lors, de notre point de vue, frappé d'inefficacité. Quant à la liste établie par *Livres Hebdo*, son actualité n'était plus très « brûlante », c'est le moins qu'on puisse dire. Le guide de la Promotion des Lettres s'est révélé finalement plus utile. Une cinquantaine d'éditeurs y sont répertoriés, avec description de leur domaine d'activité et leurs coordonnées. Des informations complémentaires ont également été retirées de la revue bimestrielle *Le Carnet et les Instants*, publiée par la Promotion des Lettres. Outre un recensement des nouveautés et une présentation des événements auxquels les auteurs belges sont liés, celle-ci comporte de plus, dans un certain nombre de livraisons, une rubrique intitulée « La Passion d'éditer » traçant le portrait d'un éditeur. Ces répertoires ou profils de l'espace éditorial belge ont pu enfin être recoupés, à la fin de notre recherche, par le premier tome, réservé à la littérature, de l'ouvrage de Florence Marion et Virginie Devillers, *De l'écriture au livre : dans les dédales de l'édition*, paru en 1994, sorte de vade-mecum à l'intention des apprentis-auteurs et livrant un précieux guide (raisonné et sommairement commenté) des éditeurs littéraires en Belgique (ainsi que, par ailleurs, des principales revues spécialisées présentes sur le marché belge francophone)¹⁴.

La visite régulière de quelques librairies stratégiques (FNAC de Liège et Bruxelles, Agora, Pax à Liège et Tropismes à Bruxelles) nous a également renseignés quant à l'existence — parfois léthargique — de certaines maisons. Les livres eux-mêmes, et plus précisément la page de *copyright*, nous ont fourni de précieuses indications complémentaires, les catalogues ayant constitué une source d'informations et de recoupements d'une grande utilité. Non seulement ces catalogues éclairent sur le(s) domaine(s) littéraire(s) exploité(s), mais ils sont en outre le support d'un certain dis-

cours éditorial riche en indices quant au travail de représentation déployé par les éditeurs. Le fait qu'ils soient rarement disponibles en librairie et même, comme nous l'avons constaté, dans les stands de la Foire du Livre, autorise cependant à s'interroger quant à l'efficacité et la croyance en l'efficacité d'une véritable politique de diffusion chez certains de nos éditeurs.

Dernière ressource explorée : les Pages jaunes de l'annuaire téléphonique. À la rubrique « Éditeurs » (n° 5085) figurent, à côté de grandes maisons telles Casterman, Hemma ou Larousse et d'éditeurs de presse, publicité, brochures et publications diverses, des noms qui, après vérification, se sont révélés désigner des éditeurs de livres ou d'objets assimilés. Par « objets assimilés », entendons notamment « plaquettes de poésie », sinon même « livres-cartes postales¹⁵ ». À s'en tenir à la définition stricte qu'en donne l'UNESCO, un livre est « une publication non-périodique contenant 49 pages ou plus » et compte tenu du fait que la Belgique se contente à cet égard de quarante pages¹⁶, certaines maisons, dont la production se tient en-dessous de ce seuil eussent été exclues du cadre de notre enquête si nous n'avions pas élargi les définitions reçues.

La phase de vérification des données d'identification recueillies s'est avérée longue et fastidieuse. Elle s'imposait pourtant : d'une part, l'édition littéraire, en particulier dans le secteur si nombreux et ondoyant de la « petite » édition, est un monde en perpétuelle mouvance où l'existence des maisons, liée à de multiples facteurs, est souvent bien précaire et où les documents et données recueillis perdent rapidement de leur validité. D'autre part, compte tenu du terrain même de l'enquête, il s'agissait de limiter le nombre de notre échantillon aux seules maisons réservant une place plus ou moins large à la littérature¹⁷. Une définition aussi neutre que possible de celle-ci a dû préalablement être arrêtée : par production littéraire, nous entendons donc les productions recouvertes

par les catégories des genres littéraires — roman, nouvelle, poésie, théâtre — en y adjoignant la catégorie transversale de l'essai pour autant, chose malaisée cependant à définir, qu'il témoigne d'une ambition d'écriture et d'élaboration esthétique. Par souci d'homogénéité, l'album de jeunesse n'est pas entré en ligne de compte : si son caractère littéraire est indéniable — ne serait-ce que sous l'angle du scénario —, il relève tout de même en grande partie des arts graphiques, ce qui le fait entrer dans une catégorie particulière qui, à elle seule et tout particulièrement s'agissant du marché éditorial belge, mériterait une étude spécifique. Signalons à cet endroit que des maisons spécialisées dans un secteur autre que la littérature mais y consacrant cependant au moins une collection, ont été considérées comme faisant partie de notre échantillon. C'est notamment le cas de **Vie Ouvrière** qui, bien qu'axant sa production sur les sciences humaines, réserve sa collection « Pour le Plaisir » à la poésie.

Une fois défini, l'échantillon — à hauteur de 40 maisons — a été établi de la façon suivante¹⁸ (sont marquées d'un astérisque les maisons actuellement en léthargie, soit qu'elles ne publient plus, soit même qu'elles n'acceptent plus de manuscrits) :

BRUXELLES

Ambedui, Complexe, Le Cormier*, Le Cri, De Boeck, Didier Devillez, Duculot, Les Épeironniers, Ercée*, Labor, Paul Legrain*, La Lettre Volée, La Longue Vue, Nocturnes*, La Pierre d'Alun, La Rose de Chêne, Le Pré aux Sources, Emile Van Balberghe, Vie Ouvrière.

WALLONIE

Atelier de l'Agneau*, L'Apprentypographe*, L'Arbre à Paroles (Maison de la Poésie d'Amay), Brasseurs Éditions, Éditions du Cerisier, Daily Bul, Dricot, Hexachordos*, [Horizon vertical]¹⁹, Lansman, Les Marées

de la Nuit, Pap'rasse, Quorum, Réversi, Les Six Cordes, Le Taillis Pré, Talus d'approche, Tétrasyre, Trois Arches, Unimuse, Luce Wilquin.

Le corpus étant défini, rencontres avec les éditeurs, entretiens téléphoniques ou envois de questionnaire se sont alors succédés, en accordant dans la mesure du possible, la priorité à la première méthode. L'envoi d'un questionnaire n'était quant à lui utilisé qu'en dernier recours et, il faut bien le dire, non nécessairement suivi d'effet. Nombre d'éditeurs ont négligé de répondre (manque de temps? défiance à l'égard des enquêtes initiées par la Promotion des Lettres? réticence «artiste» à l'égard des questionnements à caractère économétrique?). Petits cercles de célébration plus ou moins locaux, certaines associations ou fondations destinées à promouvoir un auteur en particulier — e.g. Les Amis de Jean Tousseul ou la Fondation Maurice Carême — ne se considèrent pas, par ailleurs et par exemple, comme des maisons d'édition à part entière, nonobstant le fait qu'elles soient reprises dans le guide de la Promotion des Lettres et qu'une d'entre elles ait occupé un stand lors de la dernière édition de la Foire Internationale du Livre de Bruxelles.

Constitué finalement d'une quarantaine de maisons, dont un certain nombre qui semblent pour des raisons diverses hors circuit, l'échantillon sur lequel a porté l'analyse n'est donc pas un échantillon de probabilité, c'est-à-dire un ensemble d'éléments prélevé au sein d'un ensemble plus vaste d'éléments similaires de manière telle qu'il soit possible de calculer à partir des valeurs statistiques obtenues pour l'échantillon les valeurs de mesures statistiques correspondantes de cet ensemble.

Nous sommes dès lors ici, en toute rigueur, en présence d'un échantillon non-probabiliste, mais doté cependant, nous a-t-il semblé, d'une bonne valeur de représentativité.

2

L'objet dans ses formes

Les procédures conduites dans la construction de l'échantillon n'ont pas manqué d'être problématisées par des difficultés inhérentes non plus tant à la définition matérielle et au repérage des maisons relevant du champ considéré, mais à la définition symbolique de l'édition littéraire elle-même.

L'expression «édition littéraire» semble tomber sous le sens, comme une sorte d'évidence tenant à la fois à l'imposition scolaire d'une image définie de la littérature (et sacralisée comme telle) et à l'adhérence presque naturelle de cette «littérature» à un support particulier, qui est celui du livre. Nous sommes là, quoi qu'il y paraisse, en présence d'une part d'une notion difficile à cerner et d'autre part d'un concept à (dé)construire. Comme toujours en pareil cas, la difficulté pratique réside dans le fait que nous ne pourrions construire ce concept qu'à partir d'un échantillon d'éditeurs et que cet échantillon lui-même, nous ne pouvions le déterminer qu'à partir d'une conception, même floue, de ce qu'il en est de l'édition proprement littéraire. De là que notre travail se soit de part en part ordonné selon un chassé-croisé entre un objet d'étude et la construction d'un point de vue sur cet objet.

Le domaine qui nous occupe présente en effet, en matière de construction de l'objet, des difficultés spécifiques. Il ne pouvait s'agir de nous référer à des catégories intuitives, spontanées, pour les raisons que nous avons déjà indiquées dans notre avant-dire : toujours en quelque manière l'intuition se ramène pour l'essentiel à entériner les divisions socialement établies, et à reproduire en particulier les structures de domination telles qu'elles sont inscrites dans l'espace social considéré.

PROBLÈME DE TYPOLOGIE

À l'occasion de précédents travaux auxquels nous serons amenés à faire place dans la conduite de ce rapport²⁰, ne serait-ce que pour en constater le décalage par rapport à une situation ayant entre-temps évolué, nous avons notamment tenté de mettre en suspens ces catégories spontanées en procédant à la mise en forme d'une catégorisation à la fois plus souple et plus formelle, établie à l'aide de différents traits dont la récurrence autorisait, s'agissant de l'édition en Communauté française de Belgique, la définition de sept groupes d'éditeurs assez nettement différenciés, sous la forme d'idéaux-types eux-mêmes distribués selon leur position plus ou moins éloignée du pôle «imprimerie» et du pôle «édition». Soit, pour rappel (et sachant bien que cette catégorisation ne colle plus guère à la réalité du secteur) :

1. Groupes des «petits imprimeurs» : situés en province et publiant à compte d'auteur ou à frais partagés pour «boucher les trous» d'une entreprise non vouée à la fonction éditoriale (biographies, poèmes, recueils de légendes). Extérieurs au circuit légitime, n'apparaissant pas dans les Foires, ces imprimeurs, éditeurs occasionnels, vivent et survivent à l'écart des modes et des crises. Ils représentent néanmoins, et peut-être du fait même, un potentiel qui ne saurait être négligé, en ce qu'ils sont susceptibles de récupérer les laissés-pour-compte du système éditorial le plus institué.

2. Groupe des «managers» : jeunes directeurs généraux entrés dans l'édition par embauche ou rachat d'une maison (mais non par héritage). Installés à Bruxelles, ils sont cependant avant tout des imprimeurs et des distributeurs, spécialisés le plus souvent dans les beaux livres et les livres de type universitaire, domaines prestigieux qui renforcent la légitimité du statut qu'ils parviennent peu à peu à conquérir.

3. Groupes des «petites vieilles maisons» : maisons de province, parmi les plus anciennes du pays, transmises par héritage. Nées de l'imprimerie, elles restent des imprimeries, assurant la publication d'ouvrages scolaires, techniques ou scientifiques sans grand relief. La promotion et la distribution de ces produits sans aura sont mal assurées mais parviennent cependant à fidéliser une clientèle.

4. Groupe des «grandes maisons» : Imprimeries de vieille souche converties à l'édition et restées en province (en raison d'une infrastructure lourde à déplacer et du faible coût d'un emplacement hors capitale), ces maisons ont un bureau à Bruxelles ou à Paris, ainsi que de solides filières de distribution en Europe et au Canada. Leur production couvre pour l'essentiel le domaine des bandes dessinées, des livres pour enfants, des livres religieux, des livres scolaires et des «livres-services».

5. Groupe des «éditeurs de Bruxelles» : Ces maisons bruxelloises ne sont pas des imprimeries et ne l'ont jamais été. Leur domaine de publication combine ouvrages scolaires ou scientifiques (y compris de type universitaire) et œuvres littéraires contemporaines ou classiques.

6. Groupe des «artisans solitaires» : Maisons sans imprimerie, constituées souvent autour d'une seule personne, assurant lui-même son administration, sa promotion et parfois sa distribution. L'image produite est celle du «croisé de la culture», du «vrai» éditeur, se concevant comme découvreur de talents au mépris des modes médiatiques et des contraintes économiques.

7. Groupe des «auteurs-éditeurs» : Producteurs de poèmes, de romans semi-autobiographiques ou de récits d'histoire locale, ils n'ont pas recours à un éditeur professionnel, mais s'adressent directement à

un imprimeur qu'ils paient avec des fonds personnels ou réunis en souscription.

Cette typologie, on l'aura remarqué, portait sur l'ensemble du marché éditorial, compte non tenu des précisions ou sous-différenciations à y apporter dès qu'on se situe, comme c'est le cas dans l'enquête dont nous rendons compte ici, dans ce sous-secteur particulier que constitue l'édition littéraire.

LE CAS EMBLÉMATIQUE DE LA «PETITE ÉDITION»

Illustrons la difficulté propre que pose ce secteur en abordant, en particulier, la taille des maisons spécialisées en littérature. Marché très réduit au regard du marché français, l'édition littéraire en Belgique est composée, dans une large mesure, d'éditeurs que l'on est tenté, spontanément, de qualifier de «petits», vu le caractère modeste de leur chiffre d'affaires, le volume de leur catalogue ou encore des tirages dont sont gratifiés les ouvrages qu'ils éditent. Or, parler de «petite» édition, comme nous serons amenés à le faire, suppose qu'il y ait une «grande» édition littéraire, sinon même une édition «moyenne», en Belgique francophone. On voit bien quelles questions et quels problèmes surgissent aussitôt. À quel échelon placer la barre? Où situer la limite? Comment établir notre échelle? Sur quels critères se baser? Fallait-il, par exemple, afin de déterminer la taille d'une maison, accorder plus d'importance aux valeurs relevant d'une vision symbolique de la pratique — comme une certaine reconnaissance ou la politique éditoriale de la maison — ou plutôt à des éléments d'ordre quantitatif tels que le tirage, le rythme de production, le nombre de titres au catalogue? C'est dans cet esprit, du reste, que nous proposons, dans le corps du rapport, une hiérarchisation des éditeurs sous plusieurs angles, susceptible de faire valoir qu'il n'y a pas nécessaire superposition des grandeurs concernant le chiffre d'affaires et des

valeurs touchant, par exemple, aux différents créneaux génériques investis.

Ironie des choses, un éditeur bien attentionné nous conseillait, afin de ne pas perdre un temps précieux en entretiens, de contacter les services de la Promotion des Lettres qui, nous assurait-il, pourraient nous communiquer tous les chiffres nécessaires à notre analyse. Cela, avant de souligner que, allergique à ce type de vision de la pratique éditoriale, il avait toujours refusé de répondre aux questions d'ordre quantitatif, ce qui expliquait, selon lui, qu'il ne figure — ce qui, pour l'heure, restait à démontrer et qui, aujourd'hui, est en tout cas ici même démenti — dans aucun des rapports rédigés pour le compte de la Communauté française... Sans doute était-il particulièrement bien disposé le jour de notre rencontre puisque, après avoir longuement insisté sur l'aspect culturel et artistique de son activité, il nous a finalement livré sans trop de difficulté ni de réticence tous les chiffres que nous attendions de lui.

Tout ceci pour dire notamment que, si des études portant par exemple sur la promotion ou l'exportation du livre et la librairie en Belgique ont en effet été réalisées — certaines par nous —, ces études présentent, pour ce qui est de leur utilité dans le cadre du présent travail, deux inconvénients, dont un de taille : d'une part, elles négligent, à l'intérieur du secteur pourtant déjà étroit de l'édition littéraire en Belgique francophone, tout un micro-secteur parmi les plus nombreux et dynamiques, celui des petits éditeurs, peu enclins, nous l'avons vu, à dévoiler les données relatives à l'aspect commercial de leur activité, souvent perçu comme «trivial». D'autre part, ces études abordent l'édition belge dans sa globalité, Casterman étant analysé au même titre et de la même manière que le *Daily Bul*²¹. Si être éditeur se limite à faire des livres, cette approche est tout à fait justifiée. Il nous semble cependant que le terme recouvre des réalités tellement différentes qu'elles rendent celles-ci difficile-

ment intégrables sous une même appellation.

Une enquête spécifique sur l'édition littéraire relativisant les informations collectées jusqu'à présent s'imposait donc.

À cette absence de données propres au domaine étudié, s'est ajoutée une seconde difficulté souvent plus malaisée à surmonter : la connotation péjorative que peut prendre, pour certains éditeurs, l'expression «petite édition» et qui les porte parfois à se placer sur la défensive. Il va sans dire qu'il n'entraîne aucune provocation dans nos intentions et que ce qualificatif de «petit» portait, dans notre esprit, davantage sur l'aspect économique de la pratique que sur son aspect qualitatif. À aucun moment «petit» ne sera pour nous synonyme de négligeable ni bien sûr, comme disait l'un de nos interlocuteurs, de «minable». Sans doute eût-il été préférable de parler, à la façon d'André Balthazar, d'«éditeurs à petit tirage avec de grands auteurs, de grands artistes, de grands projets». Pour certains cependant, «petit» est encore trop grand pour la réalité qu'ils incarnent : Michel Bourdain reprend les termes de Jacques Sojcher et parle d'«infra-édition», Daniel Vander Gucht se représente quant à lui comme un «micro-éditeur». Tout est donc question de vision — et peut-être de degré de susceptibilité.

3

L'objet dans ses «forces»

Qu'entendre, à cet endroit, par «état des lieux»? Il importe en effet de s'accorder sur le sens, la portée et les limites de l'opération que nous avons conduite. Précisons de nouveau que, dans notre esprit, il ne s'est agi ni de dresser un cadastre ni de composer un catalogue des maisons — petites, moyennes, grandes ou supposées l'être — qui

composent le paysage de l'édition littéraire dans notre Communauté.

Sans doute avons-nous eu à tenir une sorte de registre, mais dans la perspective plus essentielle d'établir au-delà et en deçà d'un état des lieux, ce que nous avons appelé un état des forces.

Par «forces», nous entendons d'abord et à la fois les maisons en tant qu'elles sont porteuses d'un projet et qu'elles occupent une position hiérarchique dans l'espace socio-économique concerné : c'est ainsi que chacune de celles que nous avons étudiées a fait l'objet d'une sorte de radiographie de sa position à la lumière de différents critères permettant d'en caractériser et d'en mesurer la dimension et les potentialités. Par «forces», nous entendons — deuxièmement — les jeux de rapport qui s'organisent entre les maisons agissant sur le marché. Par «forces», en troisième lieu, nous voudrions également entendre «la» ou «les» logiques ayant présidé à l'établissement de la structure spécifique qui sous-tend le champ de l'édition littéraire en Belgique, sous l'angle envisagé. Le champ éditorial belge tel qu'il se distribue aujourd'hui résulte, nous le rappelions en commençant, d'une histoire, dont divers éléments ou certaines des logiques qui l'ont animé par le passé restent aujourd'hui encore ancrés dans ce que nous pourrions appeler sa mémoire morphologique.

Au nombre des ressources théoriques mobilisées pour conduire notre étude de ces forces — en tant notamment que mécanismes d'action durable — nous avons eu recours, d'une part, à la notion d'*habitus*, telle qu'elle est définie par Pierre Bourdieu, lequel suppose en chaque agent d'un champ déterminé ou en chaque classe d'agents la présence agissante d'un passé intériorisé, et d'autre part à la notion complémentaire de «force formatrice d'*habitudes*» avancée par Erwin Panofsky²², particulièrement féconde lorsqu'il s'agit de cerner les mécanismes (au sens large) qui contribuent à la constitution et à l'intériorisation de l'*habitus*.

Un double regard

Avec ce regard diachronique sur l'édition littéraire en Communauté française de Belgique devait s'entrecroiser un regard d'ordre synchronique, orienté dans la perspective d'une analyse socio-économique de ce champ de production symbolique particulier. Comme le remarquaient Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut, «la spécificité du champ de production symbolique tient à la double nature des biens symboliques et de la production symbolique elle-même, qui ne se réduit pas à un acte de fabrication matérielle, mais comporte nécessairement un ensemble d'opérations tendant à assurer la promotion ontologique et la transsubstantiation du produit des opérations de fabrication matérielle²³». Dénrée culturelle par excellence, le livre se situe, rappelons-le encore, au carrefour de deux logiques que d'aucuns qualifieront d'antagonistes mais qui sont pourtant toutes deux présentes à l'esprit de cet «agent double²⁴» qu'est l'éditeur. La duplicité de l'objet et du champ étudié nous obligeait à l'aborder à partir de deux angles : une approche quantitative d'une part et une approche qualitative de l'autre. L'édition, et plus particulièrement l'édition littéraire, n'est pas affaire, autrement dit, que de tirage, de rythme de publication et de chiffre de vente. L'existence (ou l'absence) de capital symbolique, les moyens mis en œuvre (ou non) pour l'obtenir, la légitimité éditoriale, sont des éléments dont il fallait inséparablement tenir compte.

La partie analytique du présent rapport consistera donc en une série d'analyses du champ de production considéré en fonction de divers paramètres relevant de ces deux aspects de la pratique éditoriale. Sortes de sondes exploratoires, les paramètres que nous avons retenus sont les suivants (classés du plus quantifiable au plus qualifiable) :

1. le chiffre d'affaires,
2. le nombre de titres au catalogue,
3. la production annuelle,
4. le tirage,
5. la structure de la maison,
6. l'impression et la P.A.O.,
7. les réseaux de diffusion/distribution,
8. la promotion des ouvrages,
9. l'implantation géographique,
10. les créneaux exploités.

Chacun des dix «chapitres» dont se compose la deuxième partie du rapport sera ainsi constitué par une série d'observations et de réflexions dégagées en fonction du paramètre abordé et sera bouclé — en fin ouverte — par une mise en parallèle et en perspective croisée avec le(s) précédent(s). Les liaisons établies feront, selon les cas, apparaître des convergences mais aussi bien, parfois, des *discrépances* entre d'une part le discours éditorial et d'autre part la réalité observée.

Positions et représentations

Un développement s'impose touchant à la définition et à la manipulation des critères qui viennent d'être indiqués.

Lorsqu'au cours d'un entretien, nous demandons à Pierre Mertens de définir par exemple la «petite» édition littéraire en Communauté française de Belgique, il nous répond : «Je dirai que c'est un pléonasme puisqu'en fait il n'y a pas de grande édition belge dans le secteur littéraire.» Il est trop évident, en effet, que notre pays ne compte aucune maison qui, par la taille économique ou l'envergure culturelle, puisse être comparée à Gallimard, au Seuil ni même à Actes

Sud, et pourtant placer **Labor, Les Épe-ronniers, Complexe** ou **Le Cri** sur le même pied que le **Tétrasyre** ou **Les Six Cordes** nous paraissait inconcevable, ne serait-ce déjà qu'en fonction de leur *chiffre d'affaires annuel*, qui a donc constitué le premier de nos critères. Notons à cet endroit que le chiffre d'affaires de quinze millions avancé naguère par l'un d'entre nous (Yves Winkin) pour caractériser en l'occurrence les «petites» maisons s'appliquait à l'édition prise dans son ensemble, tous secteurs confondus. Rien d'étonnant qu'il ait fallu revoir ce chiffre à la baisse, étant donné qu'en matière d'édition littéraire, il eût fait signe en direction d'une réalité pour ainsi dire inexistante dans l'espace géographique défini.

Un problème d'échelle s'est donc posé, et cela, à deux niveaux : sur le plan externe, le plus grand des éditeurs littéraires belges atteignant un chiffre d'affaires de plusieurs dizaines de millions de francs fait figure de Lilliputien à côté de ses confrères français. Où situer alors **Les Marées de la Nuit** avec ses vingt titres au catalogue, ses deux titres par an et son chiffre d'affaires variant entre dix mille et vingt mille francs belges? D'autre part, sur le plan interne, les **Éditions Lansman** et **L'Arbre à Paroles**, spécialisées l'une dans le théâtre, l'autre dans la poésie, peuvent-elles être considérées comme de «petites» maisons quand on sait que leur chiffre d'affaires monte à hauteur de deux millions de francs? Ces chiffres, insignifiants pour des maisons combinant littérature générale, livres scolaires et albums pour la jeunesse, sont loin de l'être, nous semble-t-il, quand ils s'appliquent à des genres réputés difficilement rentables. Tous les chiffres obtenus étaient à relativiser.

Le seul critère du chiffre d'affaires ne suffisait donc pas. Le *nombre de titres au catalogue* est venu le compléter. Nous n'insisterons pas ici sur l'importance même de ce que l'on pourrait appeler l'effet-catalogue : porteur d'une image-maison, indice à la fois

de durée et d'ambition, signe d'une vision de l'édition et de la littérature visée, le catalogue est évidemment plus qu'un simple répertoire de titres déjà publiés : plus ou moins bricolé dans sa présentation graphique, plus ou moins généreusement distribué lors des foires et des salons, plus ou moins commenté et raisonné, le catalogue tient moins du stock que d'une sorte de patrimoine dont l'effet tire à la fois vers le passé et vers le futur (le déjà publié commandant l'image du publiable). Nous nous en tiendrons ici, dans la discussion de ce critère, au simple nombre des titres, en tant qu'il indique une puissance éditoriale et sachant que cette puissance est elle-même sujette à interprétations diverses. Pour certains de nos éditeurs, parmi le secteur de la petite édition, «petit nombre de titres» est synonyme de «débutant» et n'indique donc rien d'autre qu'un stade transitoire. C'est notamment le cas de Bernard Gilson, directeur des éditions **Pré aux Sources**, pour qui la constitution d'un fonds comprenant deux cents titres représente la voie vers la «grandeur» et pour Pierre Lelong de la jeune maison **Quorum** qui n'en était encore, au début de notre enquête, qu'aux balbutiements de ses ambitions (elle s'est depuis largement déployée et spécialisée : raison de plus pour lui réserver une analyse spécifique). Si on considère les chiffres relatifs à ce facteur, on pourrait être tenté de croire qu'il s'agit en effet là du critère essentiel. Cependant, toujours dans le secteur de la petite édition, le **Daily Bul** avec ses quelque trois cents titres publiés en trente-neuf ans d'existence, les «cent titres en cinq ans» de **Lansman** ou les trois cent cinquante recueils disponibles à **L'Arbre à Paroles** prennent figure d'exceptions confirmant la règle.

Troisième critère d'analyse : le *nombre de titres publiés par an*. Ce nombre compte d'ailleurs parmi ceux que les éditeurs — pour des raisons qu'on devine — avancent avec le moins de réticence. Sous cet angle encore, sous la catégorie de l'édition littérai-

re, se distribue une grande variété de maisons, dont la répartition doit encore être affinée en fonction du genre littéraire qu'elles exploitent. Si, dans le cas des maisons les plus «petites», le nombre de titres publiés annuellement varie généralement entre deux et quinze, **L'Arbre à Paroles** en sort une cinquantaine par an et les **Éditions Lansman** entre vingt-cinq et trente occupant ainsi, si on en croit son directeur, la deuxième place mondiale en ce qui concerne le théâtre francophone... Le tirage moyen devait également être pris en compte. L'extrême variété des chiffres recueillis (cent et cinq cents pour les ouvrages publiés par **Emile Van Balberghe libraire** (trois mille pour la collection «Long Métrage» chez **Yellow Now**) pouvait cependant donner à penser que l'objet de ce travail, dans ses zones dites «petites», était susceptible d'être distribué en sous-classes telles que «petits éditeurs en passe de devenir moyens», «petits éditeurs souhaitant le rester» et «tout-petits éditeurs». Les autres critères considérés allant d'ailleurs dans le même sens.

L'*organigramme* de la maison représentait, par ailleurs, un autre facteur éclairant. S'il va sans dire que des maisons «importantes» telles que **Labor**, **Complexe** ou **De Boeck** reposent sur un personnel différencié dans ses fonctions et une structure complexe qui ne le cède en rien, comparative-ment, avec le mode de fonctionnement des grandes maisons françaises, le secteur de la «petite» et de la «moyenne» édition littéraire présente au moins deux cas de figure. **L'Arbre à Paroles** emploie dix personnes, dont plusieurs à temps plein — cela grâce à l'intervention de la Région Wallonne et à l'octroi de contrats Prime — et **Vie Ouvrière** repose sur un personnel qui s'élève à onze employés (nous avons cependant déjà signalé que cette maison occupe une place particulière dans notre échantillon, du fait de sa non-spécialisation littéraire). Mais la grande majorité des maisons relevant de ces secteurs fonctionnent essentiellement

grâce au bénévolat et à la bonne volonté de quelques proches du directeur.

Tous ces critères de quantification, qui posent dans leur effet de différenciation du secteur un problème de seuil, ne peuvent cependant être dissociés d'autres facteurs relevant de ce que nous avons appelé une «volonté de représentation» (sans préjuger trop du caractère conscient de cette «volonté»). Et cela sachant, bien entendu, qu'entre l'éthos managérial manifesté par un Pierre Lelong, des éditions **Quorum** et l'éthos amateuriste d'un auteur auto-édité tel que Guy Harmel, des **Six Cordes**, il y a place pour tout un dégradé de nuances...

Activité culturelle, l'édition littéraire demeure inséparable pour la plupart de ses acteurs d'un engagement personnel, passant par exemple par un souci affiché de défense et d'illustration de la littérature, d'un dialogue privilégié avec les auteurs, de la conquête d'un public auquel transmettre ses coups de cœur, d'un savoir-faire qui va de la recherche du texte à la «mise en scène» de l'objet-livre (pour reprendre une expression rituelle de ce grand régisseur éditorial qu'est, en Arles, Hubert Nyssen). Certains éditeurs de notre échantillon sont «petits» et désirent le rester, au nom d'arguments du type «*Small is beautiful*». L'édition est dans ce cas, à suivre le discours de ceux qui s'y adonnent, affaire de mentalité, de goût, de passion et, dirions-nous plutôt, de conduite symbolique : rien de plus payant que de se représenter et de présenter sa propre action comme irréductible à un système axiologique centré sur la rentabilité, l'efficacité, le profit.

Dans la représentation que ses acteurs s'en font et en donnent, en ignorant qu'ils la font en la donnant, l'édition littéraire relève, en d'autres termes, d'une volonté essentiellement culturelle, répugnant comme telle à passer sous les fourches caudines de l'exigence commerciale. Il va sans dire que nous y voyons plutôt quant à nous un savant dosage d'éléments purement économiques

relevant de l'aspect «production» de l'activité éditoriale, de volonté propre de représentation de la part de l'éditeur, mais aussi de légitimité reconnue ou non par les autres agents du champ. À côté de la légitimité culturelle dont on peut dire sans prendre trop de risques que, pour ainsi dire, aucun éditeur littéraire belge n'en jouit sur le plan international (exceptons peut-être **Complexe**), existe ce que l'un d'entre nous avait nommé une «légitimité éditoriale²⁵». Cette légitimité, reconnue à un ensemble de maisons bien installées sur le marché — comme **Labor** ou **Les Éperonniers** — ou portées par une ambition de croissance comme par exemple **Talus d'approche** ou **Quorum**, constituait un élément dont nous devons tenir compte dans l'interprétation des données recueillies.

Plus surprenant peut-être, le critère de l'implantation géographique des maisons, qui donne lieu, dans la seconde partie du travail, à la présentation d'une carte (au sens propre) de l'édition littéraire. Constatant que l'activité éditoriale est mieux représentée dans certaines régions que dans d'autres, il s'est agi de rendre raison de cette distribution des maisons dans l'espace géographique et surtout de tenter d'apporter une explication au phénomène. Le fait, par exemple, d'être établi à Bruxelles représente-t-il un «plus» ou, du moins, est-il considéré comme tel? Est-ce la conséquence d'un choix délibéré? Les éditeurs de province se sentent-ils «marginalisés» par rapport à leurs confrères bruxellois? Doivent-ils, pour subsister, exploiter des créneaux dans ces créneaux ont-ils été déterminants dans leur implantation (ou vice versa)? Bruxelles serait-elle à la Communauté française de Belgique ce qu'est Paris au monde francophone en matière d'édition littéraire? Faudrait-il voir dans l'implantation des maisons dans certaines régions la confirmation d'une activité culturelle plus développée? Comment rendre raison des «plages vides» relevées sur la carte? Telles sont, parmi

d'autres, quelques-unes des questions auxquelles l'analyse des données proprement géographiques tentera d'apporter des éléments de réponse.

Le domaine d'édition exploité a fait lui aussi l'objet d'une étude particulière. L'édition littéraire belge, c'est chose connue, est en effet souvent rabattue, dans les représentations ordinaires, sur des genres ou des thèmes bien particuliers, que ce soit la poésie ou la littérature régionale d'une part, et les textes d'inspiration surréaliste ou fantastique d'autre part. Doit-on en conclure que les éditeurs belges sont plus habilités à défendre certains genres que d'autres? Y a-t-il là une tradition historique? Comment expliquer cet état de fait? Une carte des «sites symboliques» occupés permettra de visualiser la distribution des maisons en fonction de leur appartenance à telle ou telle «niche» thématique ou générique ou, dans certains cas, celui de la jeune maison **Quorum**, par exemple, en fonction de leur volonté d'ouverture (en l'occurrence, provisoire).

Parmi les maisons retenues, certaines bénéficient d'une grande notoriété, d'autres au contraire vivent dans une obscurité presque totale. Cette notoriété est-elle le fruit d'efforts particuliers déployés au niveau de la promotion, de la diffusion et de la distribution des ouvrages? Résulte-t-elle plutôt de la personnalité du directeur? De sa position dans le champ éditorial? La spécificité ou non du créneau exploité entre-t-elle en ligne de compte? Autant de questions qu'il convenait de rencontrer.

Notre objectif, répétons-le, ne s'est pas limité à recueillir et à classer des données, mais à dégager la structure des représentations touchant à l'activité éditoriale mobilisée par ses acteurs. Diverses techniques ont été utilisées afin de collecter les éléments pertinents à cet égard. Elles ont porté sur deux ensembles d'informations différents : d'une part le discours éditorial et d'autre part le discours para-éditorial. Le discours éditorial,

c'est-à-dire l'image que l'éditeur entend donner de lui et qu'il communique au public de manière plus ou moins consciente, a été sondé tout d'abord par voie d'enquête. L'entretien personnel a constitué la technique prioritaire : non seulement elle conduit les interlocuteurs à aborder des points qui n'avaient pas été prévus au départ et à confier plus facilement des renseignements jugés confidentiels, en le précisant, mais elle permet en outre une série de remarques relevant du domaine de l'observation de terrain rejoignant le discours para-éditorial et le complétant. Un autre type de représentation, largement inconsciente celle-ci, a ainsi pu être cerné. Ces enquêtes ont parfois été réalisées par téléphone, ce qui limitait le champ d'analyse à la simple interaction verbale. Avant l'entretien, une grille de questions était proposée à l'éditeur qui prenait la décision soit de la suivre, soit de mener une discussion à bâtons rompus. Celle-ci présentait certes un caractère plus dynamique et spontané mais comportait le risque de voir les interlocuteurs négliger tel ou tel point. Il est arrivé à plusieurs reprises qu'un éditeur ne soit pas en mesure de nous recevoir et nous demande de lui envoyer un questionnaire auquel il acceptait de répondre.

Ce document abordait l'aspect «super-structure» de la maison mais aussi des points relatifs à sa politique éditoriale et à la situation globale de l'édition littéraire en Belgique. Composé de questions ouvertes accordant une plus grande liberté au sujet interrogé, il comportait en outre une case destinée aux «Suggestions diverses, remarques supplémentaires», lieu qui s'est avéré particulièrement rentable s'agissant de repérer les motifs récurrents du méta-discours éditorial. Les livres, catalogues et tout autre document ou gadget produits par les éditeurs ont également fait l'objet d'une attention particulière. Sous cet égard aussi,

le souci de représentation est manifeste et méritait que l'on s'y attarde ici et là. Le domaine du discours para-éditorial a quant à lui été exploité en étudiant l'accompagnement médiatique de certaines catégories d'ouvrages. C'est dans cet esprit, par exemple et s'agissant du secteur de la petite édition, que les suppléments «M.A.D.» publiés durant l'année 1993 par le quotidien national *Le Soir* ont fait l'objet d'un dépouillement systématique afin de recenser les articles relatifs à la production éditoriale belge en matière de littérature et d'évaluer leurs contenus en termes de représentation de ce marché éditorial spécifique.

Au-delà des discours éditoriaux et para-éditoriaux, nous avons également tenté de définir ce que l'on pourrait appeler — et nous le ferons souvent — l'*éthos* des éditeurs, leur «culture d'entreprise», leur «ambiance de travail». Cela à partir d'un certain nombre de paramètres eux-mêmes très délicats à cerner, mais qu'il est essentiel de percevoir et de faire percevoir, parce qu'ils traduisent la «personnalité» de ces maisons. Tout se joue, au fond, dans la manière de répondre au téléphone et au courrier, d'accueillir le visiteur, d'assurer un suivi à une demande. Tout se joue dans une couleur de catalogue, l'esthétique d'un stand de foire, sinon même le choix d'une cravate... Bien sûr, la subjectivité des appréciations de chacun des enquêteurs est sujette à caution. Aussi avons-nous veillé à croiser nos impressions, à recouper nos notes «ethnographiques», à ne pas nous laisser dominer par un éblouissement passager ou par une irritation personnelle. Mais nous n'avons pas voulu non plus n'ajouter foi et crédit qu'à nos données quantitatives, dites ou supposées «objectives». Et entre les chiffres et les données «subjectives», nous avons tenu, ainsi que nous l'avons déjà souligné, à faire place à des données d'ordre historique.

I. Genèse et structure du champ éditorial

Trois moments d'une histoire : Moment 1 – La contrefaçon • Moment 2 – La «contrebande» • Moment 3 – Marabout, le pour et le contre. **Bilan :** De quelques forces et faiblesses peut-être transmissibles.

TROIS MOMENTS D'UNE HISTOIRE

Considérant, suite aux analyses conduites par Erwin Panofsky²⁶ sur la genèse des formes de l'architecture gothique, qu'un champ social, à ses différents niveaux — qu'il s'agisse des institutions, des discours, des représentations, etc. — s'articule autour d'un axe ou de plusieurs axes, installés par un ensemble d'habitudes, il nous a paru non seulement éclairant mais indispensable de cerner quelles ont été, à travers l'histoire récente de l'édition belge (du XVIII^e siècle à nos jours), les régularités ou les discontinuités susceptibles, à différents égards, d'avoir engendré une «habitude» éditoriale qui se serait construite et transmise de génération en génération moyennant, le cas échéant, tels ajustements à telles déterminations sociales, politiques ou culturelles.

En somme, nous postulons ici, dans la foulée de précédents travaux²⁷, que s'il n'y a peut-être pas en Belgique, à la différence de la France, une édition vécue par ses acteurs comme «volonté et représentation» mais plutôt comme un ensemble de pratiques diverses et, sous plusieurs égards, disparates, il y a toutefois, y compris dans cette disparité-là, les signes d'une conception «belge» de l'édition, résultant d'un agencement, non nécessairement conscient à l'esprit de ses acteurs, d'un ensemble de «forces» (qui peuvent être sous certains égards des faiblesses) dont certaines remontent à l'époque royale, mais si mal jugée, de la contrefaçon.

Il ne va pas s'agir dans les pages qui suivent d'écrire ou de réécrire l'histoire de l'édition en Belgique — cette histoire, et cela ne laisse pas d'être significatif, reste largement à écrire — ni d'accumuler petites anecdotes et grandes aventures, mais plutôt de pointer dans cette histoire en perspective cavalière les différents moments où, semble-t-il, différents traits ou démarches ont émergé avec une netteté et une force telles qu'ils ont pu se cristalliser en ce que nous pourrions appeler, à la manière de Pierre Bourdieu²⁸, un *habitus* éditorial particulier.

Cet *habitus*, ensemble de principes intérieurs réglant la conduite des agents, ne doit pas être confondu avec une simple compétence. Par exemple, il y a une différence à faire entre la compétence technique des imprimeurs-éditeurs et l'*habitus* techniciste incorporé — c'est du moins une des hypothèses que nous ferons — par les éditeurs de Belgique.

Il ne s'agit pas seulement d'une différence de statut mental et comportemental. Là où la compétence technique conduit l'acte — typographique, par exemple —, l'*habitus* techniciste conduit non seulement l'action mais aussi la représentation de l'action. Là où la compétence technique s'arrête avec la réalisation artisanale de l'objet, l'*habitus* techniciste lui, se reproduit y compris dans des démarches, des conduites ou des objets

n'ayant plus directement affaire à une opération d'ordre technique. Nous voulons dire par là, notamment, que l'*habitus* d'imprimeur agit sur des éditeurs qui ne sont plus imprimeurs, comme si l'ancienne compétence artisanale s'était convertie en une représentation du métier pouvant être en décalage avec sa réalité pratique. Contrairement à l'opinion courante, Marabout par exemple, nous le verrons, doit sa réussite à une mise en suspens de l'*habitus* technique et son échec final à un retour puissant de cet *habitus* d'autant plus favorisé en l'occurrence que l'un des promoteurs de l'entreprise était imprimeur et s'est laissé dominer par sa compétence de départ indépendamment de toutes les ressources symboliques dégagées par sa collaboration avec l'autre promoteur, parfaitement pénétré quant à lui de l'exigence éditoriale qui gouverne la production de l'objet-livre.

Ce qui vaut pour l'*habitus* techniciste, lequel s'exprimera dans la passion du «beau livre», dans un manque de vigilance stratégique en matière de diffusion ou même en matière de production littéraire au sens strict, vaut aussi, sous d'autres égards, s'agissant de l'*habitus* reproducteur hérité des pratiques de contrefaçon ou encore s'agissant de cette tactique consistant pour nos éditeurs à n'investir le domaine littéraire stricto sensu que dans les blancs ou vides laissés par l'édition française.

Nous pensons ici non seulement au domaine de la para-littérature (bande dessinée par exemple) mais aussi en littérature au sens traditionnel du terme, au surinvestissement du créneau poétique ou encore, à tout moment de l'histoire, au dynamisme éphémère d'éditeurs comme Kistemaekers ou Lacroix et Verboeckhoven, ayant pu et su tirer profit d'une conjoncture culturelle et politique mettant certains auteurs de France en rupture vis-à-vis de leur territoire éditorial d'appartenance.

C'est sur ces trois moments-clés, et les trois forces structurantes qui en émanent,

que vont porter les développements historiques qu'il s'agira de conserver à l'esprit comme étant, en quelque sorte, la mémoire collective, trans-générationnelle des acteurs ou mieux des agents éditoriaux dont nous allons ensuite répertorier et analyser les pratiques.

Moment 1 La contrefaçon

CONTREFAÇON, s.f. terme de Librairie, qui signifie édition ou partie d'édition d'un livre contrefait, c'est-à-dire imprimé par quelqu'un qui n'en a pas le droit, au préjudice de celui qui l'a par la propriété que lui en a cédée l'auteur; propriété rendue publique par le privilège du Roi, ou autres lettres du sceau équivalentes. Voy. **CONTREFAIRE**.

CONTREFAIRE, v. act. en termes de Librairie, c'est faire contre le droit d'un tiers, et à son préjudice, une édition d'un livre qu'il a seul droit d'imprimer, en vertu de la cession que l'auteur lui a faite de tous ses droits sur son ouvrage, et de la permission ou du privilège du Roi. Il y a dans ces privilèges des peines portées contre ceux qui contrefont, ou qui achètent et vendent des livres contrefaits; mais outre ces peines, il y a un déshonneur réel attaché à ce commerce illicite, parce qu'il rompt les liens les plus respectables de la société, la confiance et la bonne foi dans le commerce. Ces peines et ce déshonneur n'ont lieu que dans un pays soumis à une même domination; car d'étrangers à étrangers, l'usage semble avoir autorisé cette injustice²⁹.

Bien que «l'âge d'or» de la contrefaçon couvre la période allant de 1830 à 1845, période durant laquelle les éditeurs belges prennent activement pied sur le marché du livre en Europe et en Amérique, cette pratique est née en fait avec l'imprimerie moderne au XV^e siècle : «Au XV^e siècle, la propriété intellectuelle n'était pas protégée; les imprimeurs réimprimaient sans entraves

ni scrupules les ouvrages édités par des confrères [...] Au XVI^e siècle, cet état des choses ne tarde pas à changer. De l'auteur il n'est bien entendu pas question; mais les éditeurs prennent l'habitude de protéger leurs propres intérêts en demandant à l'autorité un privilège³⁰»

Dans les provinces qui deviendront la Belgique, la contrefaçon va prendre son essor vers le milieu du XVIII^e siècle. Bouillon et Liège, principautés libres, vont jouer un rôle primordial dans la diffusion des idées, notamment celles des Philosophes, grâce aux imprimeurs qui réimprimeront tous les ouvrages intéressants publiés en France ou en Hollande.

«La liberté de la presse y [à Liège] étant égale, et le prix de la main-d'œuvre plus bas qu'en Hollande, les libraires peuvent donner toutes sortes de livres à meilleur marché, et quand un libraire hollandais a fait imprimer un livre qui est recherché par le public, les libraires de Liège écrivent aussitôt au libraire de Hollande et lui demandent telle quantité d'exemplaires pour un tel prix qu'ils fixent eux-mêmes, en lui déclarant très nettement qu'au cas où il trouve à redire ou qu'il traîne trop à leur en faire l'expédition, ils en donneront tout de suite une contrefaçon eux-mêmes³¹»

Ce chantage est révélateur du manque de scrupules dont faisaient preuve les contrefacteurs, qu'ils soient d'ailleurs belges ou non³², mais aussi de leur pouvoir sur le marché du livre : ils étaient des agents incontournables du champ au même titre que les imprimeurs officiels qui étaient d'ailleurs obligés de tenir compte de leur présence sur l'échiquier éditorial.

Pour faire pièce au monopole détenu par les imprimeurs parisiens qui vont dominer l'édition française jusqu'à la Révolution, les libraires français établis en province vont se limiter au seul commerce des livres et collaborer avec les contrefacteurs étrangers : malgré les frais de transport, le prix de vente de ces livres était moins élevé que celui

imposé par les libraires et imprimeurs reconnus officiellement par l'État.

Jean-François Bassompierre

Jean-François Bassompierre, propriétaire de la librairie de «L'Arbre d'Or» située «en Neuvic», un des hauts lieux de l'imprimerie liégeoise au XVIII^e siècle — où pas moins de cinq imprimeurs sont établis³³ — est un de ces agents de diffusion de la culture. Son catalogue, terme à prendre dans le sens d'«ensemble de la production» et non dans celui de «relevé officiel des publications», témoigne d'une activité éditoriale intense, orientée vers différents secteurs : outre les divers règlements et édits émanant du Prince-Évêque dont Bassompierre est l'imprimeur officiel, y figurent de nombreux ouvrages de littérature féminine très conformes à la morale mais également toute une série d'œuvres légères ou licencieuses telles que *Fanny Hill, la fille de joie* de l'Anglais John Cleland, devenu aujourd'hui un classique de la littérature érotique. Un autre créneau exploité par l'imprimeur liégeois est la production — qualifiée de «fade» par Daniel Droixhe³⁴ — du marquis de Caraccioli qui, semble-t-il, ne jouissait guère de l'estime de ses contemporains. Ce qui ne veut évidemment pas dire que ses ouvrages ne remportaient pas un certain succès. Le fait que Bassompierre ait porté un quelconque intérêt à son œuvre semblerait plutôt indiquer le contraire. Nous y reviendrons.

Le séjour du journaliste français Pierre Rousseau à Liège de 1756 à 1759 va ouvrir une nouvelle voie de production à l'imprimeur liégeois. Fondateur de *Journal encyclopédique*, organe de diffusion des idées des Lumières publié par un autre imprimeur liégeois, Everard Kints. Pierre Rousseau va proposer à Bassompierre, en 1759, de lancer, en contrefaçon, une édition de *Précis de l'Ecclésiaste* de Voltaire³⁵. Bassompierre va accepter : le caractère sulfureux des

œuvres du philosophe (*Précis du Cantique des Cantiques* sort de chez l'imprimeur liégeois la même année) constitue en effet leur meilleure publicité et une garantie pour ainsi dire totale de leur succès. Or, le catalogue de Bassompierre, de par sa diversité, reflète bien la politique (ou plutôt la non politique) «éditoriale» de la maison : il s'agit de faire tourner les machines en publiant tout ouvrage susceptible de réaliser de bonnes ventes.

Le choix des textes imprimés dans ses ateliers ne se base sur aucune conviction politique, sur aucune préférence littéraire personnelle. C'est sans doute ce qui explique la publication, dès 1765, d'œuvres antiphilosophiques comme *Erreurs de Voltaire* de l'abbé Nonnotte. Bassompierre est avant tout un homme de commerce qui ne s'embarrasse pas de scrupules d'ordre idéologique quand il s'agit de faire des affaires. Si tel était le cas, il semblerait assez improbable que l'imprimeur attiré du Prince-Évêque, autorité politique et religieuse, publie, sous le manteau bien entendu, des œuvres de Voltaire, auteur dit «subversif», ou des ouvrages érotiques.

Signalons à cet endroit le caractère «moderne» de l'activité éditoriale liégeoise en ce milieu du XVIII^e siècle : la distribution du *Précis de l'Ecclésiastique*, imprimé par Bassompierre, est déléguée à diverses personnes dont Everard Kints, cet autre imprimeur liégeois³⁶. Sans doute convient-il, avant tout, de voir dans une telle démarche un moyen de brouiller les pistes, eu égard au caractère illégal de la production. Faut-il caractériser l'écarter l'hypothèse selon laquelle ces imprimeurs auraient déjà eu, à l'état latent, une conception de leur activité qui impliquait la différenciation des fonctions de production et de distribution? La ruse, évidemment, mais également un important sang-froid commercial et une grande mobilité sont des qualités que ces agents ont su développer de par leur appartenance à une zone marginale du champ «éditorial». Peut-

être est-ce dans ces zones non «officielles» que des pratiques hors-normes, mais dont certaines vont s'imposer comme normes par la suite, ont pu émerger.

On ne trouve donc pas chez Bassompierre d'affirmation à proprement parler d'un projet éditorial à long terme. Il s'agit plutôt d'une aptitude à saisir certaines opportunités et de «sentir» quand il est possible de «faire un coup». Cette disposition à l'action n'est sans doute pas étrangère à la pratique de la contrefaçon qui va obliger l'imprimeur et/ou le libraire à réagir rapidement. En effet, bien que perçue de manière négative notamment à cause du manque d'initiative en matière de création intellectuelle dont font preuve les contrefacteurs, l'édition pirate a également eu certaines répercussions heureuses sur la pratique éditoriale belge, parmi lesquelles ce dynamisme.

Un deuxième trait positif de la contrefaçon est le renforcement des compétences techniques et des capacités de production des imprimeurs. L'édition contrefaite de l'*Encyclopédie Méthodique* par la Société Typographique de Liège et son fondateur Tutot en 1783 en constitue une bonne illustration. Tutot, qui avait lancé le projet d'une contrefaçon de l'*Encyclopédie complète* de Devéria en 1778, projet qui échoua avec l'ouvrage qu'il entendait pirater, relança la même idée quelques années plus tard, cette fois avec l'ouvrage de Panckoucke et Plomteux. Prévoyant qu'il serait impossible de concurrencer Paris sur le prix, Tutot va chercher à modifier le format et à améliorer la qualité de l'impression. Propriétaire de trente trois presses et employant plusieurs centaines d'ouvriers³⁷, La Société Typographique de Liège dut, pour mener à bien cette entreprise de longue haleine, faire l'acquisition de nouvelles presses. Le fait que de tels projets soient lancés témoigne de la capacité technique des imprimeurs notamment liégeois à élaborer et réaliser des entreprises que l'on peut sans aucun doute

qualifier, pour l'époque, d'ambitieuses. Il témoigne aussi bien de ce que le technicisme, trait structurel de l'*habitus* éditorial belge, tend dès cette époque à s'imposer comme l'une des propriétés spécifiques des libraires-imprimeurs de nos régions.

La fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e verront se restreindre l'activité de l'imprimerie et de la librairie sur les «territoires Belgique» annexés par la toute jeune République en 1792. En effet, en 1793, le nouveau régime français va accorder aux auteurs le droit exclusif de propriété de leurs œuvres. Cette nouvelle législation aura notamment pour conséquence la disparition, à Bruxelles, de toutes les fonderies de caractères. Il faudra attendre la chute de l'Empire en 1814 pour qu'un arrêté limitant la protection aux éditeurs et auteurs habitant dans le nouveau royaume relance le commerce de la contrefaçon.

L'absence de législation internationale en matière de droits d'auteurs ne suffit pas à expliquer le développement considérable de l'activité «éditoriale» dans les provinces belges. La sévérité de la censure sous la Restauration, les facilités accordées par le souverain des Pays-Bas aux imprimeurs belges (notamment un décret abolissant la censure pour la presse et les livres, la création de la «Fonderie et Imprimerie Normales» à Bruxelles et l'octroi de primes à l'exportation), un manque de savoir-faire de la part des libraires français sur les marchés étrangers (savoir-faire que les imprimeurs belges ont acquis déjà au cours du XVIII^e siècle) et les prix élevés de leurs livres (le triple et parfois plus de celui pratiqué à Bruxelles) sont d'importants facteurs à prendre en considération.

Durant presque quarante ans, la contrefaçon belge va ainsi lancer sur le marché national qu'extérieur des réimpressions d'ouvrages condamnés pour raisons philosophiques ou politiques par le gouvernement français. De nombreux textes érotiques, facilement rentables, ont également fait l'objet

de contrefaçons. Les contrefacteurs belges ne vont d'ailleurs pas se limiter à la littérature : des ouvrages de médecine, de droit, d'histoire, des livres de piété, des périodiques, bref, toutes les publications présentant un quelconque intérêt commercial sont immédiatement reproduites. Voir une de ses œuvres contrefaite est d'ailleurs un signe de succès et si les auteurs français se sont en général plaints de cette pratique, on en verra certains protester contre le fait que leurs livres n'aient pas «bénéficié» de l'intérêt des imprimeurs belges. On peut lire dans un article du journal *l'Artiste* daté d'octobre 1836 : «La contrefaçon devint un véritable prospectus, parce qu'on savait qu'en général elle ne s'occupait que d'ouvrages qui devaient trouver des lecteurs. Quand on voulait assurer le succès d'un livre, on annonçait officieusement qu'il était déjà contrefait en Belgique. Les choses en vinrent à ce point qu'on sollicita la contrefaçon de s'occuper d'ouvrages qu'elle avait dédaignés³⁸.»

Voici donc la production éditoriale belge faisant l'objet d'un intérêt général, aussi bien de la part des instances politiques et judiciaires, que, ce qui relève d'une tout autre attention, de celle des auteurs et des professionnels du livre qui lui reconnaissent, à défaut d'un pouvoir de création intellectuelle, de grandes capacités techniques mais surtout, qui voient en la contrefaçon un «brevet de qualité» accordé aux œuvres. Le contrefacteur devient dès lors d'une certaine manière un «banquier symbolique» capable de transmettre à l'œuvre qu'il signe une valeur fiduciaire reconnue par les autres agents du champ. Bien qu'il ne soit pas un découvreur de talents, il est cependant un «faiseur d'œuvres» qui contribue au succès du livre en lui apposant sa marque, ou plutôt celle de la contrefaçon, synonyme, comme nous venons de le souligner, de qualité.

Pourtant, papier de mauvaise qualité, impression médiocre et mise en page ne

présentant aucune recherche vont caractériser les débuts de la contrefaçon. Mais cet état des choses s'améliore considérablement par la suite grâce notamment aux encouragements du gouvernement. À partir de 1830, les imprimeurs belges, groupés pour la plupart en associations comme la Société Typographique Belge et la Société Belge de Librairie, vont faire l'acquisition de matériel sophistiqué; les fonderies de caractères (qui deviendront parmi les meilleures d'Europe) et les fabriques de papier s'étant développées sur le territoire de la Belgique, les contrefacteurs ne sont plus tributaires des producteurs étrangers. Les ateliers belges vont fournir des ouvrages de plus en plus soignés qui pourront concurrencer sans aucun complexe les produits français sur tous les marchés, les grandes maisons disposant pour la plupart de comptoirs à l'étranger.

À partir de 1845, la contrefaçon va cependant présenter les premiers signes de déclin et de décadence, en partie du fait de la concurrence acharnée que vont se livrer les imprimeurs belges dont certains n'hésiteront pas, pour s'assurer la primeur d'un ouvrage annoncé, à s'en procurer les épreuves en soudoyant les ouvriers des imprimeries françaises, ce qui leur permet de publier l'édition contrefaite avant même la sortie de l'édition originale (on parle alors de «préfaçons»). En outre, la contrefaçon va se cantonner de plus en plus dans la littérature érotique ou pornographique, seul créneau réellement rentable. L'opinion publique, hostile au maintien de l'édition pirate dont le principe même est jugé malhonnête (malgré les déclarations de Guizot selon lesquelles «l'idée une fois publiée appartient au public et non plus à l'individu³⁹»), va s'appuyer sur le caractère inutile et dangereux de la littérature légère pour condamner définitivement la contrefaçon, qui représente, selon la Société des Gens de Lettres Belges, «un danger réel pour nos mœurs, en même temps que le noeud gor-

dien de notre littérature⁴⁰». (Nous reviendrons sur cette déclaration plus loin). De son côté, la France, après avoir limité les possibilités d'exportations de la Belgique en signant plusieurs conventions avec les pays qui avaient été jusque là ses principaux clients, va voter un décret-loi (28 mars 1852) stipulant que la contrefaçon sur le territoire français d'ouvrages publiés à l'étranger constitue un délit. Cette garantie accordée aux écrivains étrangers sans aucune condition de réciprocité sera suivie par la convention franco-belge du 22 août de la même année interdisant la contrefaçon en Belgique.

Si l'édition pirate a d'une part permis aux imprimeurs belges d'acquérir des compétences graphiques reconnues partout en Europe et les a amenés d'autre part à réagir avec rapidité aux nouveaux ouvrages publiés en France ou en Hollande, elle va également avoir des retombées réellement désastreuses pour le champ de production littéraire belge. C'est ici qu'il faut reprendre l'expression «noeud gordien». En effet, la contrefaçon est plus que probablement l'une des causes principales de la stagnation de la littérature nationale : les imprimeurs ne vont cesser de lancer sur le marché des ouvrages d'auteurs français sans accorder grand intérêt aux productions de leurs compatriotes. Ainsi, en 1841, le catalogue de Méline, qui se compose pourtant de 1300 titres, n'en comporte pas un seul sorti de la plume d'un auteur belge⁴¹.

L'explication en est simple : «Ce n'étaient point les Méline, les Hauman, qui pouvaient songer à acquérir des manuscrits belges, à offrir une rémunération à des auteurs encore sans titres et sans notoriété : ils trouvaient sans frais, dans la littérature française, matière à des réimpressions d'une vente mieux assurée. Et pour nos auteurs, il était à peu près impossible, même en renonçant à tout profit, de conquérir une place en librairie, au milieu de la masse des contrefaçons⁴².»

Le phénomène, déjà néfaste en lui-même, va en outre avoir des répercussions négatives sur une échelle plus large : il fait naître en France un climat de méfiance non seulement à l'égard des ouvrages publiés en Belgique, mais également vis-à-vis des écrivains belges qui font, déjà à l'époque, rarement l'objet de la reconnaissance des instances de consécration parisiennes. Certaines phrases de cette déclaration de Balzac et Janin sont significatives : «[...] Mais que la nation la moins littéraire du monde, la nation, qui, pour vivre, dépouille depuis un temps immémorial les gens de lettres français [...] que ce même peuple plagiaire, qui n'a pas d'amour-propre à défendre, puisqu'il copie tout et ne produit rien; puisqu'il nous vole sans que nous puissions rien lui prendre [...] que ce soit ce même peuple qui permette à ses journaux d'insulter à chaque instant et chaque jour la littérature qui le nourrit, la littérature dont il ramasse les moindres pro-

duits, dont il dispute avidement les moindres pages, voilà grands dieux! Voilà ce qui ne peut se concevoir^{43]}»

De plus, l'importance que va finalement prendre la contrefaçon sur le plan économique n'incitera pas les imprimeurs (sauf peut-être quelques rares exceptions) à se lancer dans de grandes entreprises intellectuelles pourtant indispensables à l'élaboration d'une activité éditoriale telle que nous la comprenons aujourd'hui.

Alors qu'en France, le XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e voient les imprimeurs se recroqueviller et céder la place aux libraires en tant qu'instance dominante du champ de production littéraire, en Belgique, ces premiers vont se préoccuper uniquement des capacités de production de leurs presses, se cantonnant ainsi dans un rôle de simple «reproducteurs» ne prenant aucune initiative personnelle au niveau de la création.

COUP PAR COUP ET ÉTHOS REPRODUCTEUR : naissance d'un habitus techniciste

Grande compétence technique, capacité à faire des «coups» mais aussi propension à pirater les productions littéraires françaises, tel est donc l'héritage légué par les contrefacteurs à leurs successeurs.

L'épanouissement, entre 1800 et 1840, d'une imprimerie industrielle résultant de la pratique de la contrefaçon ne contribue évidemment pas à la naissance de libraires-éditeurs plus tournés vers l'aspect intellectuel de la chaîne de production du livre. Cependant, le caractère pour ainsi dire industriel de la contrefaçon va sans doute favoriser l'apparition de réflexes économiques qui seront à l'origine de la réussite de quelques maisons, surtout bruxelloises, en cette seconde moitié du XIX^e siècle.

Sans vouloir nous faire ici l'avocat du diable (encore faudrait-il pour cela considérer la contrefaçon comme une pratique véritablement «diabolique»), force nous est de constater que les contrefacteurs ont été les initiateurs de toute une série de pratiques porteuses appelées à longtemps caractériser l'édition belge. Nous pensons bien entendu aux compétences typographiques et à la rapidité d'action signalées antérieurement, mais aussi à une capacité d'initiative et de flair et à une disposition au commerce international, laquelle constituera un des grands atouts de la Belgique à l'époque bénite de l'édition religieuse. Tous ces facteurs ont fait que l'édition belge, malgré toutes ses faiblesses, a pu être connue — sinon reconnue — dans le monde entier. Cette situation ne se renouvellera qu'à trois occasions : la publication, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, d'auteurs français «refusés» par le champ éditorial français pour des raisons

politiques ou esthétiques, l'édition d'ouvrages liturgiques jusqu'à Vatican II (1962-1965) et, enfin, le développement de la bande dessinée et des albums illustrés au cours des cinquante dernières années.

De par leur rôle de «banquier symbolique» — même réduit au strict minimum acceptable —, ces imprimeurs peuvent être considérés, sinon comme des éditeurs à part entière, du moins comme les représentants de la «proto-édition» belge. Les contrefacteurs n'ont sans doute pas légué que des «tares» (ou des titres à l'ignominie culturelle) à leurs successeurs, mais aussi, parmi différents traits potentiels, la rapidité à l'action, le discernement quant à ce qui était susceptible de rencontrer un certain succès et la mise en place d'une structure de production quasi-industrielle (Marabout, pour une part, travaillera dans la même logique).

La contrefaçon présente toutefois aussi bien — qui en douterait? — sa face d'ombre. Les imprimeurs belges, confortablement installés, vont se cantonner pour la plupart dans leur rôle de «techniciens», laissant à leurs homologues français le soin de discerner et de décider de la valeur littéraire des œuvres. N'ayant guère conscience de la composante symbolique que pourrait revêtir leur fonction, ils se sont spécialisés dans la reproduction d'œuvres existantes, dans le piratage, acquérant ainsi une triste réputation dont leurs successeurs auront du mal à se défaire. «La France produit, la Belgique reproduit», écrivions-nous ailleurs de manière quelque peu provocante⁴⁴ : la contrefaçon, comme force formatrice d'un éthos éditorial particulier, n'y aura peut-être pas été étrangère d'un point de vue historique. ■

Moment 2 La «contrebande»

Si la Convention franco-belge de 1852 prohibant la contrefaçon en Belgique, suivie dès 1854 par la signature de deux autres accords du même type avec l'Angleterre et la Hollande, va fortement limiter la production des imprimeurs, ceux-ci vont cependant conserver assez d'activité pour inquiéter les libraires français. On peut ainsi lire dans le *Rapport du Jury de l'Exposition Universelle de Paris de 1855* :

«Plusieurs imprimeurs [belges] fabriquent des volumes qui pourrout un jour lutter avec les nôtres pour l'exécution typographique; nous devons y faire attention, alors que nos confrères bruxellois ont manifesté l'intention de venir nous faire concurrence sur le marché parisien [...] La Belgique importe annuellement en France pour une somme de 500 000 francs, dont la majeure partie se compose de livres en langues mortes ou étrangères et principalement de livres liturgiques⁴⁵.»

Certains imprimeurs belges, disposant comme on l'a signalé plus haut d'un équipement typographique sophistiqué, vont donc établir des liens très serrés avec l'Église catholique et exploiter le créneau des ouvrages religieux, facilement rentable étant donné le caractère mondial du marché. Ce sera notamment le cas de Donat Casterman, imprimeur officiel de l'Évêché de Tournai dès le début du XIX^e siècle. D'autres maisons, principalement bruxelloises, vont quant à elles se tourner vers de tout autres domaines : elle vont exploiter la censure française, qu'elle soit politique ou culturelle, et la saturation que connaît à l'époque la librairie en France.

Véritable terre d'asile pour opposants, proscrits, révolutionnaires et réfugiés en tous genres, la Belgique, située au carrefour de diverses cultures européennes, va voir se développer sur son territoire une intense

activité intellectuelle. Les exilés sont en effet souvent à la tête de journaux, de groupements politiques ou philosophiques, organisent des conférences et surtout, ce qui nous importe le plus, écrivent des livres. Quelques maisons vont jouer ici un rôle de première importance pour l'impression et la diffusion de ces écrits. Le Second Empire et la Troisième République constituent une période pendant laquelle quelques éditeurs belges ou établis en Belgique vont, à la faveur de circonstances politiques, juridiques, économiques et culturelles, inverser le mouvement traditionnel selon lequel les auteurs nationaux se font éditer en France. Cela vaut d'autant plus la peine d'être souligné quand on sait que cette période correspond aux premiers balbutiements de la littérature belge.

Lacroix, Verboeckhoven & Cie

La toute jeune «Librairie de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie» est une de ces maisons. Éditeurs pour ainsi dire attirés de Victor Hugo, lequel a pris le chemin de l'exil après le coup d'État du Deux-Décembre 1851, Lacroix et Verboeckhoven sont les artisans, notamment, de la publication, en 1862, d'un des textes majeurs de l'écrivain français, *Les Misérables*. L'ampleur de l'œuvre et les conditions strictes imposées par le poète (versement comptant d'une somme élevée et cession temporaire des droits) ne vont pas décourager les éditeurs qui, pressant le succès que l'œuvre rencontrera, vont publier le manuscrit dont tous connaissent l'importance tant littéraire que sociale.

La maison ne va cependant pas s'intéresser qu'aux grands noms de la littérature française. À côté d'auteurs consacrés censurés politiquement, elle va publier de jeunes écrivains inconnus, des auteurs débutants censurés cette fois esthétiquement ou captés par l'exemple des grands maîtres qui ont sauté le pas de l'édition française vers l'édi-

tion belge. Ce sera par exemple le cas de Lautréamont dont Lacroix et Verboeckhoven éditeront, à compte d'auteur, *Les Chants de Maldoror* en 1869. Il semblerait donc que ces éditeurs aient bénéficié auprès des seconds du capital symbolique que représentaient les premiers : une maison qui éditait les œuvres de Victor Hugo ne pouvait évidemment qu'attirer de jeunes auteurs ambitieux appartenant alors au pôle dominé du champ littéraire français. En effet, si «l'essor économique du Second Empire puis les réformes scolaires de la III^e République jetent sur le marché des intellectuels en surnombre pour le système établi des rémunérations symboliques⁴⁶», en surnombre ces intellectuels le seront aussi pour la librairie française. Le choix des éditeurs se portera donc généralement sur les auteurs consacrés, poussant ainsi les «refusés» à tenter leur chance ailleurs. La Belgique sera une terre d'accueil pour ces autres «proscrits» que sont les jeunes auteurs étouffés en France dans un champ éditorial saturé.

Fait de première importance, Lacroix et Verboeckhoven ont également publié, en 1867, un des premiers grands textes de la littérature belge, *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster. Si l'entreprise se solde par un échec (l'accueil du public belge, conformiste, est plutôt froid et la critique ne fait guère écho à la sortie du livre), elle mérite d'être soulignée : c'est en effet la première fois qu'un éditeur important tente de donner une impulsion à une création littéraire belge engourdie.

La maison, dont la renommée grandit parallèlement à celle de Victor Hugo, son «auteur-vedette», connaît son apogée en 1862 avec le banquet des *Misérables* organisé à l'occasion de la sortie du roman et auquel sont invités tous les grands noms de la politique et de la littérature. Elle va dans les années qui suivent, progressivement perdre la place importante qu'elle occupe sur le marché de la librairie, tant national qu'international.

En effet, divers facteurs vont provoquer le déclin et finalement la faillite de la «Librairie de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie». Un manque de discernement au niveau de la politique éditoriale (la maison a repris les fonds provenant de la contrefaçon d'une série d'autres sociétés créées avant 1852) et une mauvaise gestion⁴⁷ sont deux de ces facteurs.

Les événements politiques ont eux aussi leur importance : la maison, qui entend jouer un rôle sur les marchés étrangers, ouvre des comptoirs à Livourne, Paris et Leipzig. Le commerce avec la France et l'Allemagne est cependant réduit à néant avec la guerre de 1870, portant ainsi un coup dur à la maison.

C'est cependant une tendance au gigantisme qui va avoir raison de l'entreprise : installée Avenue de la Toison d'Or, elle occupe d'immenses ateliers et entrepôts et comporte plusieurs ascenseurs ainsi qu'un petit chemin de fer pour le transport des livres. Cette ambition qui se traduit de manière très visible dans son aspect infrastructurel n'est absolument pas soutenue par la politique éditoriale de la maison. Comme le souligne Josse Sacré dans la notice qu'il consacre à la maison, il était fort à craindre «que les frais de bureau et de loyer n'engloutissent toutes les espérances⁴⁸». D'une certaine manière, c'est Marabout avec cent vingt ans d'avance...

Auguste Poulet-Malassis

La relève est cependant bien assurée par d'autres maisons d'importance moindre. Auguste Poulet-Malassis est un de ces éditeurs «de contrebande». Cet imprimeur et libraire français, inculpé à plusieurs reprises pour diffamation, connaît, tout comme bon nombre de ses compatriotes qu'il édite, l'exil pour avoir pris part à la Révolution de 1848. Une banqueroute l'obligeant à purger une peine d'emprisonnement n'est sans doute pas non plus tout à fait étrangère à son ins-

tallation en Belgique. Le portrait suivant est significatif :

«C'est un homme issu d'une famille révolutionnaire et antichrétienne, qui n'a pas reçu le baptême. C'est un socialiste de la pire espèce [...]. En 1848, il fut rédacteur d'un des journaux les plus ignobles de l'époque dont je n'oserais écrire le nom ici et fut déporté après les journées de juin où il avait figuré avec les assassins de l'archevêque de Paris. Cet homme s'appelle Poulet-Malassis. Il est aujourd'hui imprimeur à Alençon. Il a fondé à Paris une librairie où il réédite toutes les impuretés et les impiétés du XVIII^e siècle pour travailler au triomphe des idées révolutionnaires⁴⁹.»

Sa première publication, à Paris en 1857, dégage en effet déjà un parfum de scandale : *Les Fleurs du Mal* de son ami Baudelaire font l'objet d'un procès retentissant et le recueil en est condamné «pour offense à la morale publique et aux bonnes mœurs». De telles accusations vont se succéder après son installation à Bruxelles en 1863 où Poulet-Malassis va éditer «sous le manteau», outre toutes sortes d'écrits anti-impériaux, d'audacieuses collections licencieuses destinées aux bibliophiles telles que la «Petite Bibliothèque de la curiosité érotique et galante», illustrée par Félicien Rops, lequel devient un de ses précieux collaborateurs.

Le regard extérieur que Poulet-Malassis porte sur le secteur éditorial belge n'est pas sans enseignement et peut être mis à l'actif de l'hypothèse qui sous-tend la présente partie de notre rapport, à savoir la structuration et l'incorporation dans l'espèce d'une *habitus* éditorial belge de certaines spécificités techniques héritées du passé. S'il se plaindra très vite, à la façon de son ami Baudelaire, de ce qu'il appelle «l'hébétéude belge⁵⁰», Poulet-Malassis ne manque pas en effet — et par exemple — de saluer le savoir-faire des imprimeurs bruxellois et de relever en particulier les effets bénéfiques de la contrefaçon, pratique «très vilipendée», certes, mais dont

les apports techniques lui paraissent s'être transmis, après 1852, aux éditeurs qui, en Belgique, développent une production livresque axée sur le rendement et une politique du «bas prix» n'excluant pas une qualité typographique susceptible de surclasser les productions parisiennes les plus innovantes en la matière (ainsi de la collection Michel Lévy) :

«On y [à Bruxelles] imprime à la presse à bras et très bien, écrit-il à Charles Asselineau en 1863, car il y a encore une population considérable d'ours élevés dans les traditions. [...] J'ai été très surpris de voir que cette contrefaçon très vilipendée était bien supérieure à la production parisienne originale. Il y a notamment toute une collection de poètes modernes à bas prix, en format minuscule, qui est une chose excellente dans son genre, et toutes sortes de romans à 50 centimes le volume qui sont des chefs-d'œuvre (vous le croirez sans peine), relativement à la collection Lévy⁵¹.»

La chute du Second Empire en 1870 va permettre à l'éditeur exilé de regagner Paris en toute liberté. Le séjour en Belgique de cet «homme de goût, amoureux de belle typographie et de mise en page équilibrée, fêru d'illustrations appropriées au texte⁵²», a sans doute contribué au développement d'autres maisons d'édition qui vont subir son influence et suivre son sillage.

Henry Kistemaeckers

Henry Kistemaeckers, dont l'activité couvre le dernier quart du XIX^e siècle, est un de ses «héritiers⁵³». Fidèle à ses convictions politiques et touché par l'extrême sévérité de la répression à l'égard des Communards, il va quitter son emploi de commissaire-comptable à la Compagnie Générale de Navigation de Londres et ouvrir, en 1875, une librairie à Bruxelles afin de diffuser les livres de toute une série d'auteurs socialistes, républicains et démocrates, se faisant ainsi rapidement un nom parmi les

libres penseurs et révolutionnaires en tous genres.

Les publications de la «Librairie Contemporaine», radicalement socialistes et anticléricales, vont très vite éveiller la méfiance de la Justice tant belge que française. Kistemaeckers présente lui-même sa maison en ces termes :

«Maison de Commission pour toute la librairie française, à l'exception toutefois des ouvrages religieux ou de piété, des traités, des brochures purement militaires, des écrits apologétiques des rois et des empereurs, des pontifes religieux ou civils et, en général de tous ces corsaires de l'humanité⁵⁴.»

Les difficultés que va connaître la maison sur le plan économique et dans ses relations avec le Gouvernement vont avoir raison de l'activité éditoriale purement politique de Kistemaeckers. Même s'il garde des liens avec les milieux socialistes dont il ne renoncera d'ailleurs jamais réellement à éditer des ouvrages, il se tourne, dès 1880, vers des œuvres littéraires.

Le naturalisme, mouvement dominé du champ littéraire français dont les instances consacrent alors le Parnasse, offre la possibilité à Kistemaeckers de renouer avec son combat contre l'intolérance. Il va choisir de lancer des débutants, souvent qualifiés de pornographes, plus exposés que leurs aînés aux foudres de la Justice qui, craignant une nouvelle révolution, évite de s'en prendre aux maîtres. *Autour d'un clocher* de Henry Fèvre et Louis Desprez, deux de ces débutants, sera à l'origine du plus grave procès intenté à l'éditeur au long de sa carrière, pourtant riche en démêlés avec la Justice. Fèvre, mineur, échappe aux poursuites lancées par le Parquet de Paris. Desprez et Kistemaeckers sont quant à eux condamnés à un mois de prison (peine supprimée pour l'éditeur après avoir fait opposition à la peine et comparu devant un nouveau jury) et une amende respectivement, de trois mille et de mille francs. Cité également par la Cour d'Assises du Brabant en décembre

1885, il est acquitté par le Parquet de Bruxelles.

C'est durant cette même période que Kistemaeckers va publier, d'une part, des réimpressions galantes dans une présentation impeccable et avec des illustrations de Félicien Rops, réservés de par leur tirage restreint et leur prix élevé à un public de bibliophiles, et d'autre part, des ouvrages de jeunes auteurs belges, groupés sous la bannière *La Jeune Belgique*, qui tentent de promouvoir une littérature nationale et qui la feront connaître sur le plan international. Suivant le mouvement initié par Lacroix et Verboeckhoven, l'édition belge va, sans pour cela se détourner de ce qui se fait en France, enfin se préoccuper, dans une certaine mesure, de l'activité littéraire belge.

Un rappel historique très sommaire du mouvement littéraire qui les regroupe n'est pas inutile⁵⁵. Créée en 1881 à l'Université de Bruxelles par Max Waller en collaboration avec Albert Bauwens et Albert Giraud, la revue *La Jeune Belgique*, qui prône une littérature belge autonome, va articuler son idéologie non pas sur le sentiment national (ce que son nom pourrait pourtant laisser croire), mais sur un dogme esthétique emprunté au Parnasse, la théorie de l'Art pour l'Art. Les luttes sociales qui secouent la Belgique en 1886 vont cependant ébranler l'unité qui règne au sein du groupe, que la question de l'engagement social finit par diviser : les aînés, notamment Lemonnier, Verhaeren et Rodenbach, soutenus par Edmond Picard, farouche défenseur d'une littérature nationale engagée, sont touchés par l'exacerbation du conflit et vont se désolidariser de l'esthétisme intransigeant de leurs cadets menés par Waller et Giraud. Peu à peu, les jeunes auteurs révélés par cette école vont voler de leurs propres ailes et rencontrer le succès à l'étranger. Ce triomphe et surtout la mort prématurée de Waller en 1889 vont ouvrir l'accès du mouvement à d'autres écoles telles le naturalisme et le symbolisme qui vont prospérer,

condamnant La Jeune Belgique, élément focalisant, qui cesse de paraître en 1897. Eekhoud, Krains, Maeterlinck, Elskamp, Van Lerberghe, Demolder sont issus de cette génération. Faisant référence à ce mouvement littéraire, Marc Quaghebeur remarque :

«Son aventure, ses débats comme ses contrepoids valent d'être interrogés car ils engrangent l'essentiel de nos contradictions structurelles. C'est insidieusement à travers une référence explicite aux modèles français, que s'opère la différenciation initiale. Elle se produit cependant, avec en toile de fond, un désir de spécificité qui va de pair avec la dénégation de la volonté d'instaurer une littérature nationale. Celle-ci avait été le projet, nettement anti-français, des générations antérieures qui avaient seulement réussi à nous maintenir en marge des grands courants internationaux. Le subtil dosage d'affirmation et de rétraction utilisé cette fois paraît au contraire dessiner le biais par lequel nos lettres parviennent à s'inventer intelligemment sans se laisser absorber par l'espace français ou se couper de lui⁵⁶.»

Revenons à Kistemaeckers. S'il a été en 1881 l'éditeur d'*Un mâle* de Camille Lemonnier, salué comme leur maître par les Jeunes Belgique et s'il a, au départ, publié bon nombre de textes d'auteurs appartenant au mouvement ou du moins y collaborant (Hannon et Nizet, notamment), il ne sera cependant jamais leur éditeur attiré : très tôt, leur conception respective de l'activité littéraire va les opposer. Seuls Eekhoud et Nizet lui resteront fidèles, le premier affirmant d'ailleurs :

«Non seulement ce diable d'homme, entreprenant, combatif, archi-débrouillard, éditait coquettement nos écrivains, mais — chose qui ne s'était jamais vue et qui ne se revoit pas encore — il se décarcassait pour les placer, courait les colporter, harcelait les secrétaires de rédaction et les chroniqueurs littéraires, non seulement à Bruxelles mais à Paris et [...] l'imposait de là, aux suf-

frages du monde entier, ne plaignant ni son temps ni sa peine, ni son argent pour assurer à ses édités la plus réclamière des publications⁵⁷.»

Peu à peu, Kistemaeckers va cependant voir le nombre de ses publications diminuer : les jeunes naturalistes le quittent, les auteurs belges ne partagent plus les mêmes idéaux en matière de littérature et la crise qui touche la librairie à partir de 1885 se fait sentir dans tous les domaines, y compris les ouvrages pour bibliophiles. Il va également devoir faire face à l'hostilité sans cesse croissante de ses collègues parisiens, jaloux de son succès, qui va se traduire par une série de mesures destinées à limiter l'importation d'ouvrages portant sa marque en France. Les nombreuses poursuites et condamnations dont il fait l'objet en Belgique vont elles aussi être déterminantes dans le déclin de la maison.

En 1903, Henry Kistemaeckers quitte définitivement la Belgique pour la France, «ruiné mais fier d'avoir préservé son indépendance⁵⁸». Son activité éditoriale constitue l'élément charnière entre deux périodes : celle de l'édition de textes d'auteurs français proscrits par leur Gouvernement et celle de la publication d'une littérature nationale naissante, dont Edmond Deman sera le principal artisan.

Edmond Deman

Étudiant en Droit à l'Université de Louvain, Deman va y rencontrer quelques-uns des fondateurs de la Jeune Belgique, dont Verhaeren, Gilkin et Giraud. Le futur éditeur fait déjà preuve d'un goût prononcé pour les livres, comme l'atteste cette déclaration de Gilkin :

«Il avait des passions de bibliophile. Il recherchait les belles éditions et les livres rares. On le voyait parfois quitter Louvain avec de grandes valises vides et rentrer le soir ou le lendemain, traînant, tout essoufflé, ces mêmes valises remplies de livres achetés

à Bruxelles ou à Gand, aux ventes de Veydt ou de Bluff. Ce jeune homme au sourire toujours ironique, aux propos mordants, a continué de vivre au milieu des livres; il est devenu le libraire Edmond Deman. Deman ne touchait les livres que d'une main pieuse et caressante⁵⁹.»

Il va en effet ouvrir une librairie rue d'Arenberg à Bruxelles, puis un cabinet de lecture «La Lecture Universelle», animé principalement par son épouse. Il peut ainsi s'adonner entièrement à sa passion pour les belles lettres pour devenir finalement éditeur. L'esprit nouveau qui caractérise la maison est traduit par la marque qui signe tous les documents émanant de chez l'éditeur : un flambeau porté par une main de vieillard et repris par une main vigoureuse. Dynamique, l'activité de Deman l'est sans conteste. Elle est cependant limitée : à peine une cinquantaine d'ouvrages tirés en très petit nombre porteront sa griffe, mais la qualité compense largement la quantité. Bibliophile avant tout, il va concevoir des livres luxueux, sur des papiers de grande qualité (il réalisera même un exemplaire des *Heures claires* sur soie pour les Verhaeren à l'occasion du nouvel an 1897), avec une typographie très soignée (il fait fondre certains caractères) et des ornements délicates. Il montre en effet un grand intérêt pour les arts plastiques.

Deman devient ainsi l'éditeur de Gilkin, Maeterlinck, Crommelynck et Verhaeren dont l'édition des *Soirs*, en 1888, présente une couverture tout à fait différente de ce qui a été fait jusque là : la marque de l'éditeur occupe le centre tandis que le titre apparaît en haut à droite. La date se trouve sur le deuxième de couverture.

Cette disposition devient caractéristique aux publications de Deman et seront imitées par la suite. L'éditeur est également lié avec des écrivains français tels Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé qui, séduit justement par la qualité de l'édition des *Soirs*, va faire publier trois de ses ouvrages les plus importants, à savoir la traduction des *Poèmes d'Edgar Poe* (à propos duquel il dira «Tous, entendez bien, tous vos arrangements sont parfaits⁶⁰»), *Pages et Poésies*, chez l'éditeur belge⁶¹. D'ailleurs, comme l'a relevé Paul Aron, «Mallarmé et Verlaine trouvent en Belgique des tribunes, des critiques, un accueil dans le milieu mondain et artistique dont ils sont privés en France. [...] Plus concrètement, les symbolistes français, et Mallarmé en particulier, trouvent en Belgique des conditions de publication exceptionnelles⁶².»

Retiré dans le midi de la France, Deman y meurt en 1918. Cet éditeur, dont le nom est quelque peu tombé dans l'oubli en raison de la discrétion du personnage, a cependant joué un rôle déterminant, mais pas uniquement positif, pour l'avenir de l'édition belge en la dotant d'un véritable caractère bibliophilique et en introduisant en Belgique le goût du Livre dont le rôle était, selon lui, de servir les Arts. Franz Hellens écrit :

«La destinée d'Edmond Deman, éditeur de Mallarmé, est complètement inconnue du public et sous certains rapports prodigieuse. Parti de rien, il parvint à la plus haute situation qu'un éditeur, qui aime son métier avant tout, puisse obtenir : cette situation de l'homme intelligent, conscient des moyens matériels indispensables à la réussite, mais surtout de sa mission supérieure de libraire et d'éditeur⁶³.»

«EFFET DEMAN»

Beauté et rareté, mes beaux soucis...

La période qui vient d'être prise en considération, à savoir celle allant de 1852 au début de la Première Guerre Mondiale, est elle aussi déterminante pour ce qu'il en sera de l'avenir de l'édition belge considérée sous l'angle de son *habitus* en formation. C'est d'ailleurs au cours de ces septante années que la fonction éditoriale proprement dite va réellement émerger et se développer. Imprimeurs avant tout, les contrefacteurs belges ont en effet cédé progressivement la place à des imprimeurs-libraires qui se spécialisent ensuite dans le commerce du livre, se déchargeant de la partie production pour devenir des libraires-éditeurs, puis des éditeurs tout court. Si Lacroix et Verboeckhoven cumulent encore les trois fonctions, et c'est peut-être là la cause de leur échec, l'équilibre entre composantes intellectuelle et matérielle n'ayant pu être atteint, Poulet-Malassis, Kistemaeckers et Deman feront quant à eux appel à des ateliers d'imprimerie externes pour la réalisation de leurs ouvrages, s'occupant d'avantage de création littéraire et imprimant à leurs ouvrages une griffe autrement moins matérielle.

L'aspect esthétique de l'objet-livre reste cependant la préoccupation essentielle de ces éditeurs. Elle se traduit par une typographie de qualité (savoir-faire des «ours» évoqués par Auguste Poulet-Malassis) et des illustrations et ornements commandés à de grands artistes. Cette recherche du Beau, qui connaît son point culminant avec Deman, est aujourd'hui encore très présente dans certaines petites maisons. L'édition belge est d'ailleurs, répétons-le, mondialement connue pour ses compétences graphiques. Si c'est en partie cette qualité graphique qui a séduit Mallarmé, ainsi que les capacités d'écoute de l'éditeur Deman dont il loue, dans sa correspondance, la patience et la fidélité à ses intentions typographiques, n'oublions

pas que la grande majorité des auteurs français édités en Belgique à cette époque furent en fait soit un pouvoir politique répressif, soit une censure d'ordre esthétique. Cette faculté à accueillir les «refusé(e)s» propre à la Belgique (œuvres «de sous le manteau» ou subversives à l'époque de la contrefaçon, auteurs ensuite et parfois même éditeurs, comme ce fut le cas pour Poulet-Malassis) pourrait être, si l'on en croit Pierre Mertens, une nouvelle fois favorable à l'édition belge. «L'édition française, nous a-t-il confié, vit une véritable crise objective. Cette crise est particulière : elle porte sur le choix, sur le fait que beaucoup d'éditeurs français sont occupés de refuser des manuscrits qu'ils savent bons et c'est relativement sans précédent. Ce n'est pas qu'ils se trompent, c'est qu'ils ne veulent pas d'une littérature qu'ils ne vendront pas. Pour eux, vendre, c'était encore il y a quelques années trois mille exemplaires, maintenant ils en sont à cinq mille. Cela ouvre tout à coup une brèche dans laquelle nous pouvons nous engouffrer. On peut présager que dans les années à venir, des petits éditeurs vont sortir des livres qui, connaissant un destin normal seraient sortis chez Gallimard ou au Seuil⁶⁴» Voici donc peut-être un phénomène que l'édition belge, habituée à accueillir des auteurs français pour une toute autre raison, pourrait exploiter. L'avenir le dira.

Si le roman est plus ou moins largement représenté dans le catalogue de ces différents éditeurs, il convient de souligner que bon nombre des auteurs qu'ils publient sont avant tout des poètes ou des dramaturges. L'essai et les formes brèves telles que la nouvelle ou le conte se taillent également une belle part de la production. Cette constatation, surtout valable pour Kistemaeckers et Deman, est toujours d'actualité comme nous aurons à le vérifier. ■

Moment 3 Marabout, le pour et le contre

Si contrefaçon et édition de contrebande esthétique se sont directement succédées dans le temps, il faut attendre 1948 pour que l'activité éditoriale belge connaisse un nouveau moment fort avec les collections littéraires d'abord, pratiques ensuite, de Marabout.

C'est à cette date en effet qu'André Gérard, imprimeur établi à Verviers, se lance dans la fabrication des premiers livres de poche en langue française pour l'éditeur anglais Nicholson & Watson. N'étant pas à une innovation près, il va plastifier les ouvrages avec un mélange composé notamment de vernis à bois. La maison anglaise doit cependant renoncer à cette collaboration suite aux mesures prises par le gouvernement français afin de limiter les importations. Dorénavant, ce sera la société Brodart & Taupin qui imprimera les «pocket-books».

André Gérard, qui, pour mener à bien l'entreprise, a dû faire les frais d'une rotative d'occasion, décide, pour la rentabiliser, de publier lui-même «son» livre de poche. Jean-Jacques Schellens, responsable des publications de la Fédération des Scouts catholiques de Belgique que Gérard considère comme un véritable homme de communication, est l'associé rêvé et indispensable. Les deux hommes pressentent qu'avec ces livres de faible coût, de rotation rapide et destinés à une lecture dilapidatoire et hautement projective tels qu'ils existent déjà sur le marché éditorial des pays anglo-saxons et tels qu'ils ont séduit André Gérard à la Libération, un important «coup» est à faire. L'idée de *Marabout Collection* va donc naître dès 1949.

L'objectif est double : d'une part désacraliser l'objet-livre en le dotant d'un prix et

d'un contenu accessibles au plus grand nombre de lecteurs⁶⁵ et d'autre part, fidéliser ce public potentiel en intégrant les ouvrages dans une série et en instaurant un principe de régularité dans le rythme de production. Le concept de collection-magazine est primordial.

Considéré à l'époque comme un sous-produit éditorial, le livre de poche bénéficie cependant très rarement d'articles assurant sa promotion dans la presse. Or, pour la maison, promotion et diffusion sont les points vitaux de la pratique éditoriale moderne. André Gérard et surtout Jean-Jacques Schellens vont remédier à ce vide médiatique par la mise en place d'un système extrêmement inventif à ces deux niveaux. Une des idées développées sera d'insérer des placards publicitaires dans les livres eux-mêmes. Chaque volume contient donc une énumération et un résumé des derniers titres parus. À cela vont s'ajouter des petites affiches avec le slogan «Suivez Marabout» qui sont distribuées aux libraires. Les éditeurs exploitent ensuite une autre idée :

«Les grands films sont inspirés d'œuvres célèbres ou, au contraire, ont parfois inspiré d'excellents romans. Nos romans-films sont des livres modernes, pleins de vie et d'action, qui complètent et doublent le plaisir ou l'intérêt que vous portez au cinéma⁶⁶»

Le film devient donc instrument de promotion. Ce sera notamment le cas pour *Les Hauteurs battues des vents* d'Emily Brontë, «l'œuvre géniale qui a inspiré l'inoubliable film *Les Hauts de Hurlevent* avec Merle Oberon, Laurence Olivier et David Niven⁶⁷». Les photos d'acteurs connus sur les couvertures rencontrent évidemment le même enjeu. La maison va en outre développer son réseau de distribution en signant avec les AMP un accord permettant la vente des titres de la collection dans les principaux points de vente de presse (kiosques, gares, etc.). Les marchés français, suisses et québécois sont également exploités.

À partir de 1951, les éditions Gérard &

C° vont lancer sur le marché une série de collections dont les principales sont «Marabout Géant», «Marabout Junior», «Marabout Mademoiselle», «Marabout Service», «Marabout Flash», «Marabout Université» et «Marabout Scope». Quelques mots d'explication à propos de chacune d'elles s'imposent.

«Marabout Géant», qui deviendra «Bibliothèque Marabout», est consacrée à une littérature générale plus classique et reprend les titres de grands écrivains tels que Tolstoï, Flaubert, Stevenson ou encore Dumas, qui en est l'auteur vedette. Une place est également réservée aux auteurs fantastiques de Belgique comme Ray, Owen ou Thiry. Ces volumes de 400 ou 500 pages, dont le caractère double, triple ou quadruple est bien mis en évidence, sont vendus au prix de quarante francs, le double d'un volume simple.

Dans «Marabout Junior» et son pendant féminin, «Marabout Mademoiselle», toutes deux destinées aux adolescents, on retrouve, outre des biographies de personnages célèbres représentatifs de l'idéologie de la maison (Baden Powell, Albert Schweitzer, Jeanne d'Arc ou Marie Curie), les aventures de jeunes héros incarnant les valeurs défendues par Marabout : Bob Morane est, comme le titre *Le Monde* du 29 août 1970, «un aventurier bien convenable». «C'est un être beau et intelligent, ayant fait de hautes études, épris de justice, antirévolutionnaire et conservateur⁶⁸». Il en va de même pour la principale héroïne féminine, Sylvie, l'hôtesse de l'air. À la volonté moralisante de ces ouvrages, il faut ajouter un côté éducatif très stéréotypé : les Marabout Junior contiennent un dossier «Marabout chercheur» consacré à un des thèmes abordés dans l'histoire et les Marabout Mademoiselle ont un supplément «Mademoiselle petits plats». Les lecteurs des Marabout Junior peuvent en outre, après avoir triomphé d'une épreuve de connaissances, adhérer au «Club International des Chercheurs Marabout»

(CICM) qui organise un réseau de correspondance international. L'idée de contact avec et au sein du public est, on le voit, primordiale.

Cependant, en dehors de circonstances politiques particulières telles que les ont connues les contrefacteurs et leurs successeurs, la littérature n'est pas une arme suffisante et surtout efficace pour se faire une place sur le marché. La domination du champ littéraire français exerce dans ce domaine une concurrence impitoyable. Comme le dira plus tard Jean-Jacques Schellens : «Tant qu'on ne se mêle pas de littérature, il est possible de faire du livre en Belgique⁶⁹». Bon nombre des éditeurs littéraires repris dans ce rapport semblent l'avoir compris : les maisons que l'on peut, pour diverses raisons que nous expliquerons ultérieurement, qualifier de «professionnelles» réservent généralement une partie de leur catalogue à des créneaux plus rentables comme par exemple le livre scolaire.

Avec les collections «Marabout Service», «Marabout Flash», «Marabout Université» et «Marabout Scope», la maison se tourne donc vers le domaine du livre pratique ou instructif. Des études de marché permettent ici de prévoir les ventes des différents titres. *Comment soigner et éduquer son enfant* du Dr Spock et *Prodigieuses victoires de la psychologie moderne* de Pierre Daco («Marabout Service») vont connaître un succès considérable, les ventes de ce dernier atteignant, en cinq ans, le million d'exemplaires. Les «Marabout Flash», petits volumes demandant, de par leur format réduit, des innovations au niveau de la mise en page, sont quant à eux à l'origine d'une nouvelle invention en matière de promotion : le «tournequin», véritable outil de diffusion et de vente imité par la suite par la plupart des grands éditeurs. Avec «Marabout Université», la maison tente d'élargir son public en proposant des ouvrages de «vulgarisation de haut niveau⁷⁰» sur des sujets relevant de la politique, de l'histoire, de l'art ou des

sciences humaines. La formule sera reprise par Payot, Gallimard et Denoël entre autres. Les «Marabout Scope», albums allongés caractérisés par des illustrations photographiques dans un format évoquant l'écran du cinémascope, n'ont quant à eux pas connu le succès escompté. Seuls les sujets touristiques ont recueilli la faveur du grand public.

Les chiffres avancés à la fin des années soixante sont la meilleure preuve du dynamisme et de l'efficacité de la politique éditoriale de la maison : les collections Marabout sont diffusées dans plus de septante pays, la production globale a atteint le chiffre de cent trente-cinq millions de volumes répartis en mille huit cent titres, le chiffre d'affaires a augmenté de 221 % entre 1960 et 1965 et s'élève en 1969 à cent quarante deux millions de francs.

L'année 1970 est cependant fatidique pour l'avenir de la société : André Gérard, imprimeur avant tout, est victime du «syndrome techniciste» si prégnant en Belgique et commet l'erreur de calcul qui ne pardonnera pas en achetant une nouvelle rotative offset autorisant l'impression en quadrichromie. Jean-Jacques Schellens déclare à ce propos :

«André Gérard a cru qu'il allait pouvoir vendre des ouvrages en telles quantités qu'elles permettraient de tirer des livres illustrés entièrement en couleur. [...] En fait, pour justifier l'achat d'une rotative quatre couleurs, il fallait s'orienter vers d'autres projets d'édition, il fallait engager des concep-

teurs graphiques, imaginer des mises en page audacieuses. [...] André Gérard croyait à son étoile, mais en ce qui concerne l'achat de cette rotative, il s'agit du calcul le plus stupide qu'il ait fait. La première rotative et toutes les autres machines étaient plus que largement amorties; celle-ci, qui pour être rentable devait tourner jour et nuit, n'a jamais fonctionné qu'avec deux équipes, faute de projet éditorial...⁷¹»

À partir de cette date, les événements vont se précipiter et la spirale descendante se mettre en branle. Jean-Jacques Schellens quitte la maison en 1971.

Devant l'impossibilité d'une reprise de l'activité éditoriale, la société, qui a pris officiellement le nom de Marabout S.A. en 1973, se lance dans la diffusion d'autres éditeurs et devient, en 1984, le plus grand centre de distribution du livre en Belgique.

Le groupe Bruxelles Lambert rachète la totalité des actions en 1975 pour les revendre à Hachette en 1983; une nouvelle société, «Les Nouvelles Éditions Marabout» amputées du secteur imprimerie, est créée en 1977.

Ce qui aura constitué l'un des plus beaux fleurons de l'édition belge dans les années cinquante et soixante est ainsi aujourd'hui réduit, par l'effet pervers d'une hyperproduction nécessitant un matériel sophistiqué difficilement rentable, à l'état de simple «satellite» évoluant dans l'orbite du groupe français Hachette. La leçon de la faillite de Lacroix et Verboeckhoven n'aura pas porté ses fruits.

MARABOUT : le sens des affaires et l'esprit du jeu

Marabout, qui affirme dès le départ une volonté littéraire bien que la maison se tourne assez rapidement vers le créneau du livre pratique, aura surtout exploité le domaine de la paralittérature, tout comme par exemple Casterman avec la B.D. et les albums illustrés. Si la collection «Marabout Géant» reprend, comme nous l'avons signalé, les œuvres des grands écrivains français et étrangers, la locomotive de la maison est en fait la collection Marabout Junior, destinée aux adolescents. Cette littérature de jeunesse va d'ailleurs être un des chevaux de bataille de l'édition belge, avec notamment la collection «Travelling» chez Duculot.

L'intérêt essentiel de Marabout pour le monde éditorial belge est cependant le suivant : pour la première fois, le texte n'est plus subordonné à sa présentation (ou plus exactement, d'une autre perspective, la présentation devient l'enjeu d'une mise en forme et des textes eux-mêmes et du catalogue dans son ensemble et, au bout de la chaîne, des stratégies de diffusion et d'offre en librairie). Les collections Marabout vont en effet rompre avec la tradition selon laquelle un livre est finalement, et avant tout, un bel objet destiné à enrichir les bibliothèques des bibliophiles. Une hyperdiffusion va être mise en place, avec tout ce que cela suppose en fait d'innovations. Et si, jusque là, la machine avait été au service de la production d'ouvrages reconnus d'un point de vue purement esthétique, elle va maintenant servir à la circulation sociale du livre perçu comme instrument de communication avec un lectorat⁷². La leçon positive à retirer de l'expérience Marabout tient moins en effet dans son rythme effréné de production et de diffusion ou dans sa

politique éditoriale centrée sur un certain genre de productions (littérature pour la jeunesse, para-littérature, ouvrages pratiques, encyclopédies vulgarisées, etc.), que dans la stratégie de connivence affective mise en œuvre entre la maison, emblématisée par le Marabout généreux et sympathique, et son lectorat, fidélisé, impliqué dans l'aventure éditoriale (le CICM), tenu en haleine et en état de pleine disponibilité réceptrice. La production d'une image «cool» entre autant dans le succès de l'entreprise que la production des titres eux-mêmes, ou plus exactement, dans une relation circulaire, ceux-ci dans le succès qu'ils rencontrent procédant pour une large part de celle-là. Il y a là, en tout cas, quelque enseignement à recevoir de l'expérience Marabout : le livre, aussi beau soit-il et quelle que soit la valeur du texte qu'il contient, n'est qu'un objet d'encre et de papier s'il n'est pas relayé par une tactique de diffusion, de promotion et de célébration.

Privilegié dès les origines, comme nous l'avons vu, même dans les maisons à caractère exclusivement littéraire, l'aspect technique de l'activité éditoriale, et plus précisément son surdéveloppement, reste pourtant la cause directe de l'échec de ce qui a été le modèle de l'édition moderne en Belgique.

D'autres maisons, connaissant un développement semblable à la même époque, ont quant à elles compris que si l'imprimerie reste un élément intégré à la société, elle doit cependant constituer un département autonome, au risque de la voir asphyxier le secteur édition. Marabout a sans doute été un géant, mais un géant titubant à terme sur ses pieds de plomb. ■

BILAN

De quelques forces et faiblesses peut-être transmissibles

Quelle(s) leçon(s) convient-il de tirer de ce (trop) rapide parcours historique, en dehors du fait qu'il rappelle que l'édition littéraire en Belgique francophone, en dépit de sa position marginale par rapport au champ éditorial français (et d'ailleurs parfois grâce à elle), a connu ses périodes fastueuses d'intense activité et a su rencontrer, ne serait-ce qu'épisodiquement, un succès non négligeable sur des marchés éditoriaux externes?

D'abord, au chapitre des déficits de notre système éditorial, cette «faiblesse», qui a parfois évolué vers une forme quasi «pathologique», tenant aux rapports trop étroits qu'elle a, au cours de son histoire, entretenus avec l'imprimerie. L'oscillation permanente entre l'art et les affaires, entre «l'or et le plomb», entre la nécessaire transsubstantiation symbolique de l'œuvre éditée et la fabrication de son support, s'est en effet, ici plus qu'ailleurs, souvent soldée par un souci excessif de l'objet matériel, de la belle ouvrage ou de la production industrielle aux dépens de la dimension culturelle du livre.

L'éditeur, «agent double⁷³» présentant un profil culturel et un profil économique, s'est généralement laissé dominer par ce deuxième aspect de sa fonction. Ici, en règle trop générale, pas de refus du commercial, pas de dénégation de l'économie. L'éditeur belge a en effet rarement su jouer le rôle du «banquier symbolique», capable d'apposer et d'imposer sa «griffe⁷⁴», effet de valeur fidu-

ciaire dépendant du capital de reconnaissance détenu auprès de ses pairs par l'éditeur et modifiant le statut social de l'objet (d'un ensemble de feuilles de papier, il s'agit en effet de savoir faire une œuvre susceptible de circuler, matériellement et culturellement, sur le marché des valeurs symboliques). Plus que comme un créateur, un découvreur audacieux, l'éditeur s'est très souvent comporté comme un simple marchand exploitant le domaine des «investissements sûrs à court terme⁷⁵» qu'il s'agisse des rééditions (tel fut le cas des contrefacteurs d'abord et des collections littéraires Marabout) ou des ouvrages jouissant d'une certaine forme de publicité en raison de leur caractère subversif.

Reconnaissons cependant au monde éditorial belge, tel qu'il s'est constitué du XVIII^e siècle à nos jours, une capacité à exploiter certaines forces que sa position géographique mais aussi idéologique par rapport à la France l'a conduite à développer. Tributaire de l'exiguïté de son marché interne, l'édition belge a su, durant la période de la contrefaçon et ensuite à l'occasion de la publication d'auteurs censurés en France, explorer le créneau de l'exportation. C'est ainsi que, si l'on en croit Martyn Lyons, «pendant les années 1830, la valeur des exportations de livres belges tripla, selon les chiffres officiels belges, et ces exportations dépassèrent celles de la France pour les mar-

chés hollandais et du nord de l'Allemagne⁷⁶». Malgré la rigueur des douanes françaises, les contrefaçons introduites en France auraient atteint, en 1841, la valeur de 400 000 francs par an⁷⁷. Jean Delalain écrivait quant à lui en 1855 : «La Belgique importe annuellement en France pour une somme de 500 000 francs, dont la majeure partie se compose de livres en langues mortes ou étrangères et principalement de livres liturgiques⁷⁸.» Nous verrons dans la suite du travail qu'exportation rime encore avec succès mais aussi avec spécialisation.

Pamphlet, poésie, théâtre, conte, nouvelle, essai, livre pour la jeunesse, l'édition littéraire belge a en effet très tôt suivi la voie de la spécialisation. La forme brève et les genres relevant de la paralittérature semblent avoir eu la préférence de nos professionnels du livre. Sans doute faut-il voir là une nécessité plus qu'un choix délibéré. Le

roman, forme noble par excellence, a été (si on exclut la production des auteurs proscrits) et reste pour l'essentiel la propriété privée de l'édition française.

Gardons en mémoire pour ce qui suit, — comme elles ont été intégrées, selon notre hypothèse conductrice, dans la mémoire morphologique de l'édition en Belgique, — les forces structurantes à l'œuvre dans les trois périodes que nous venons d'examiner. Propension à céder à un *habitus* techniciste et sentiment d'infériorité (et en tout cas de marginalité infériorisante) par rapport à la France — résultant à la fois de l'*éthos* reproducteur hérité de la période de la contrefaçon et du fait que les éditeurs belges se sont souvent «contentés» d'auteurs ou de genres dominés — sont des facteurs qui, aujourd'hui encore, déterminent dans une mesure plus ou moins large et consciente la pratique éditoriale belge et la représentation que ses agents sont portés à s'en faire.

II. État des lieux et des forces

Présentation et analyse des données recueillies : Le chiffre d'affaires • Le nombre de titres au catalogue • La production annuelle • Le tirage • La structure de la maison • La mise en forme du texte • Les réseaux de diffusion/distribution • La promotion des ouvrages • L'implantation géographique • Les créneaux exploités. **Classes d'éditeurs :** Deux classes de classement • Classement par genres • Classement par éthos.

PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DONNÉES RECUEILLIES

Les données analysées dans la deuxième partie de notre enquête comptent parmi les plus « objectives » dont nous aurons eu à rendre compte et raison. Qu'on ne s'y trompe pas cependant : ces données reposent sur un acte de foi éminemment subjectif. Nos interlocuteurs ne nous ont jamais dit que ce qu'ils voulaient bien nous dire. Restait pour nous à leur faire confiance — quitte à tenter ensuite de recouper d'une façon ou d'une autre les informations qui nous avaient été fournies : par comptage, autres foyers informateurs ou intuitions diverses).

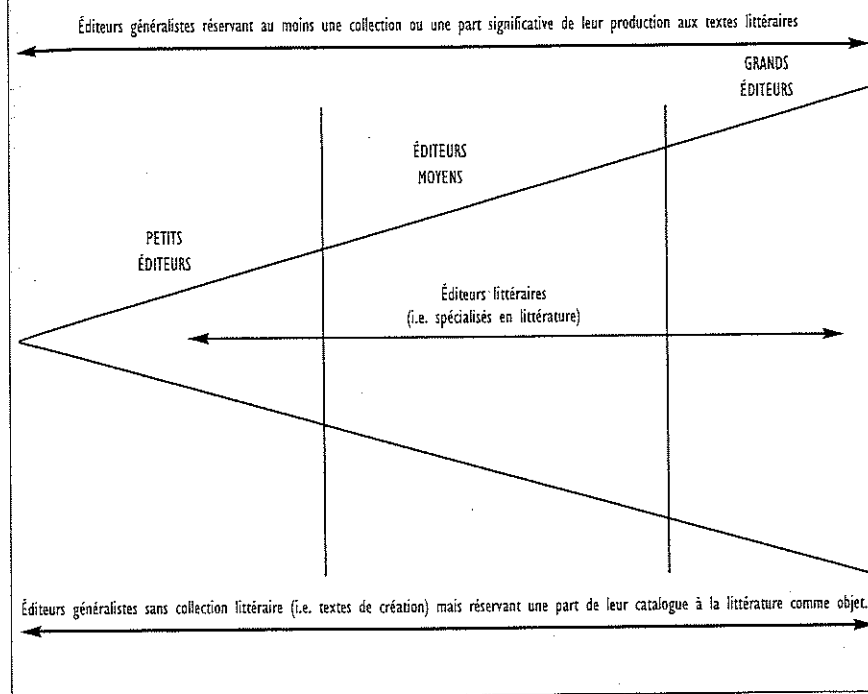
Comme Grice et d'autres philosophes du langage ordinaire l'ont souvent souligné, nous engageons nos conversations sur la prémisse que nos interlocuteurs nous disent la vérité — ou presque — et à tout le moins qu'ils ne sont pas menteurs comme tous les Crétois. C'est évidemment sur cette base et suivant ce contrat de confiance que nous avons travaillé. Mais nous avons encore ajouté foi à ce que nous ont dit les éditeurs à partir d'un constat issu de notre expérience d'enquête dans le milieu de l'édition belge d'expression française. Il y a vingt ans, lors des premiers travaux de l'un d'entre nous (Y.W.), nombre d'éditeurs refusaient de livrer leurs chiffres d'affaires, de tirage, etc. : secret-défense, et spectre du fisc... D'autres bluffaient et produisaient un « face work » qui eût réjoui Goffman lui-même (c'est d'ailleurs en constatant cette « gestion des impres-

sions» chez certains éditeurs que l'un d'entre nous, toujours le même, s'est entiché du sociologue canadien au point d'en écrire la biographie). Aujourd'hui, la dissimulation est bien moins présente chez les éditeurs rencontrés. Une certaine transparence prévaut, sinon même une certaine franchise tranquille. Nous nous en réjouissons, bien sûr, parce c'est là le signe d'une maturation professionnelle importante. Avec néanmoins cette réserve, sur laquelle nous reviendrons le moment venu : dans certains cas, l'étalement des chiffres devient à son tour suspect et l'exhibition de transparence tourne à une forme paradoxale d'opacité. Comme s'il fallait prouver à tout prix qu'on est un vrai pro'.

Les exemples ne manquent pas d'une telle attitude : inutile de les épinglez ici. Autant entrer tout de suite au plus vif du sujet...

Nous livrons à la page suivante la légende et la structure générale des schémas qui se succéderont au fil de notre analyse.

Structure générale des schémas

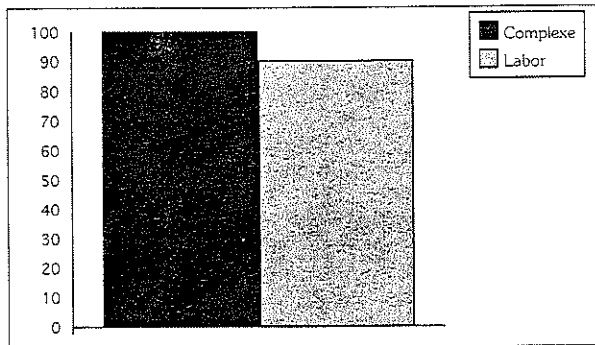


format «poche» d'un ouvrage écrit par un auteur-vedette exige non seulement une vision différente du métier et une audace certaine, mais aussi des moyens incommensurables avec ceux que mobilise, par exemple, la publication des premiers poèmes d'un auteur inconnu qui ne demande, en guise de rétribution de son travail d'écriture, que dix exemplaires du recueil pour les distribuer autour de lui...

Grandes maisons

Convenons de placer à cette enseigne — et s'agissant exclusivement du secteur littéraire du marché — les maisons faisant état d'un chiffre d'affaires supérieur à 20 000 000 F :

— Le chiffre d'affaires le plus élevé recensé dans l'ensemble du secteur, toutes catégories confondues, est celui réalisé par les éditions **Complexe**, maison bien installée à la fois en Communauté française de Belgique et sur la place parisienne, 80% de la production étant destinée à l'exportation vers la France. Nul besoin, cependant, de crier ici aux miracles économique et culturel confondus puisque, d'une part, **Complexe** ne réserve qu'une partie restreinte de son catalogue, axé sur l'histoire, à la littérature — et très essentiellement aux essais littéraires, par exemple la collection «Le regard littéraire», faite surtout, à l'exception de l'ouvrage de Pierre Mertens, *L'agent double*,

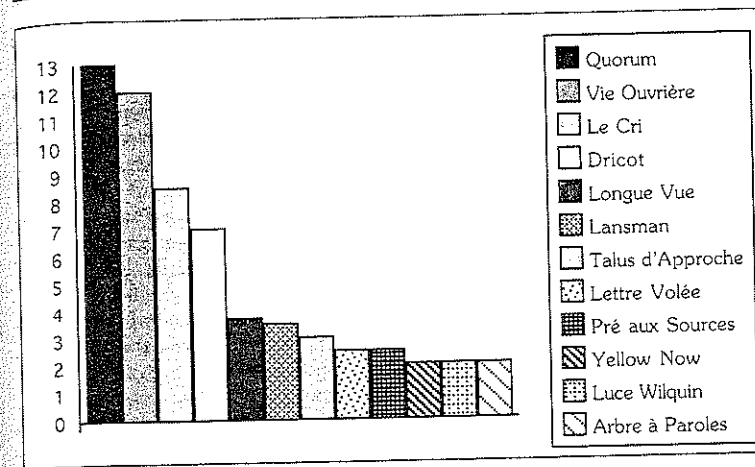


de rééditions à caractère anthologique — et puisque, d'autre part, le chiffre d'affaires annoncé par André Versailles couvre à la fois les activités proprement éditoriales de la maison et ses activités en matière de diffusion-distribution (Nouvelle Diffusion). L'ordre de grandeur des résultats commerciaux des ouvrages à dimension littéraire n'a pas pu nous être communiqué, de même que les grandeurs relatives de l'édition et de la distribution au sein d'une entreprise décidément... complexe.

— Les éditions **Labor**, qui occupent en Communauté française de Belgique une incontestable place dominante sur le marché de la littérature et, plus exactement, sur celui du patrimoine littéraire belge — avec sa collection de poche «Espace Nord», recueillant soit des textes classiques, soit des nouveautés (dans le cas des anthologies), et ses deux collections d'essais, «Archives du futur» et «Un livre, une œuvre» —, affichent un chiffre d'affaires de 90 000 000 F, étant entendu que 22 000 000 F y concernent la littérature (le reste étant couvert par les activités éditoriales en matière notamment d'ouvrages scolaires ou pour la jeunesse et par les activités de diffusion).

Maisons moyennes

Soit donc les maisons situées dans une fourchette allant de 1 000 000 F de chiffre d'affaires



Maisons moyennes (par millions de CA)

fares à 20 000 000 F (mais plafonnant, en l'occurrence et dans l'état actuel du marché, à environ 13 000 000 F) :

— Le chiffre d'affaires le plus élevé recensé dans le secteur de la moyenne édition littéraire est de 13 000 000 F — chiffre d'affaires réalisé, en hausse considérable depuis le lancement de la maison en décembre 1992, par les éditions **Quorum**, qui dirige Pierre Lelong, à la faveur d'un net recentrage des collections sur ce qu'il appelle «la littérature haut de gamme» et les ouvrages à caractère historique. Le déploiement de cette maison constitue, depuis le démarrage de notre enquête, la transformation majeure du champ que nous avons exploré. Au départ — nous y reviendrons plus loin —, Pierre Lelong entendait couvrir l'ensemble des créneaux possibles et saupoudrer sa politique éditoriale sur différents genres et secteurs thématiques afin, disait-il, de «tester ce qui va marcher, quitte ensuite à resserrer le compas». Quatre ans plus tard, à l'heure où nous concluons notre recherche, la collection policière (qui comportait cependant,

en la personne de André-Paul Duchâteau, un auteur doté d'une reconnaissance certaine en matière de scénarios dans l'espace culturel de la Communauté) a disparu ainsi que celle qui entendait recueillir des textes théâtraux : effet sans doute, ici, de la pré-séance désormais acquise par **Émile Lansman** sur ce terrain. Il n'y a sans doute pas place en Communauté française de Belgique pour deux collections importantes vouées à ce genre réputé peu vendable...

— Signalons, s'agissant du chiffre d'affaires de 12 000 000 F réalisé par les éditions **Vie Ouvrière**, qu'il couvre l'ensemble de la production d'une maison spécialisée, pour l'essentiel, en sciences humaines et reconnue comme telle et qui ne réserve donc qu'une part réduite de son catalogue à la littérature : une seule collection ne représentant qu'une vingtaine de titres consacrée à la poésie. Le chiffre d'affaires qui nous a été communiqué, sans davantage de précision, n'est donc pas d'une très grande pertinence relative dans l'espace économique des maisons dédiées majoritairement à la littérature.

— La maison dirigée par Christian Lutz, **Le Cri**, affiche une belle santé économique avec un chiffre d'affaires de 8 500 000 FB⁸², redevable pour une partie non négligeable, comme nous l'a confié l'éditeur, à l'efficacité de la diffusion de ses produits vers la France et la présence à son catalogue d'auteurs de renom, consacrés par d'importants prix littéraires, comme le juriste-romancier Alain Berenboom ou le romancier-homme de sciences Georges Thinès. Le catalogue de la maison, nous y reviendrons, témoigne d'une remarquable diversité des créneaux explorés et fait du **Cri** l'une des rares grandes maisons généralistes en matière de littérature sur notre marché, qui s'autorise en outre quelques espoirs de redéploiement en direction, «par goût», de «la grande poésie européenne». À la différence de **Complexe** ou de **Labor**, **Le Cri** représente sans doute, en Communauté française de Belgique, l'une des maisons les plus dynamiques, pour ce secteur, en matière de publication de nouveautés littéraires.

— Marcel **Dricot**, des éditions du même nom et dont la politique éditoriale repose en majeure partie sur le compte d'auteur confié qu'il réalise annuellement un chiffre d'affaires situé entre 5 000 000 et 10 000 000 F. Le créneau exploité est ici celui de la littérature régionale et cet intérêt pour le terroir se retrouve aussi bien dans le roman que dans la poésie, le conte, le récit historique ou la B.D. Le fait que la maison, qui, signalons-le, jouit d'une certaine réputation dans la région, comporte un département «imprimerie» n'est sans doute pas étranger à l'importance (relative) du chiffre avancé : il est en effet plus que probable que celui-ci recouvre les deux activités, non dissociées comme c'est souvent le cas pour des entreprises de cette taille. Les travaux réalisés pour le compte d'autres sociétés ou associations diverses doivent probablement être pris en considération dans l'interprétation (et donc la relativisation) de ce chiffre.

— Si poésie et théâtre constituent — qui

le niera? — les genres littéraires les moins rentables économiquement, deux maisons spécialisées dans ces domaines respectifs affichent cependant, à l'intérieur du champ concerné, des chiffres d'affaires parmi les plus élevés. Elles méritent un intérêt particulier.

Les éditions **L'Arbre à Paroles**, socle principal d'activité de la Maison de la Poésie d'Amay, est la première de ces maisons. Publiant presque exclusivement des recueils de poésie, elle réalise, semblerait-il, un chiffre d'affaires d'environ 4 000 000 F, ce qui en laisse plus d'un rêveur et surtout perplexé. Le nombre de titres au catalogue, le nombre de titres publiés par an et l'organigramme, reprenant douze personnes auxquelles s'ajoutent six bénévoles, constituent d'ailleurs également des exceptions, comme nous le verrons. Revenons à son chiffre d'affaires. Si l'on additionne les chiffres relatifs aux ventes et aux divers travaux ou services réalisés et prestés par la Maison de la Poésie dans le courant de l'année 1993, nous obtenons un total d'environ 2 000 000 F⁸³. Les travaux réalisés par le département «imprimerie» entrent pour presque un tiers dans ce montant, la vente des livres et de la revue, pour la moitié — la différence étant couverte par des rentrées diverses. Le chiffre de 4 000 000 F avancé par le directeur de la maison, et qui nous semble excessif, prend en compte, en réalité, la somme allouée par le Ministère de la Culture et des Affaires Sociales de la Communauté française dans le cadre d'une convention, les subventions accordées par le Fonds de la Littérature pour la publication d'auteurs belges et par la Province de Liège pour les activités culturelles ainsi que des aides de provenances diverses. Tous ces montants ne sauraient cependant entrer dans le calcul rigoureux du chiffre d'affaires qui reste, si on se réfère à sa stricte définition, le total des ventes effectuées pendant la durée d'un exercice commercial. Deux millions de chiffre d'affaires constitue malgré tout un score plus qu'ho-

norable quand il est réalisé par une maison ne publiant que de la poésie, ce genre dont Pierre Belfond confessait qu'il s'y livre comme s'il s'agissait de payer un «impôt» à la haute culture⁸⁴.

L'affirmation reste également vraie pour le théâtre. **Emile Lansman**, directeur des éditions du même nom et spécialisées dans ce genre réputé économiquement peu rentable, avance, pour l'année 1995, un chiffre d'affaires de 3 500 000 F, ce qui, depuis le lancement de notre enquête, représente une progression de 1 500 000 F et constitue, il faut y insister, un indice de bonne santé économique d'une maison dont la stratégie s'est avérée porteuse, dès lors qu'elle s'alliait, chez son directeur, à un dynamisme et un volontarisme qu'il faut saluer... Cette progression, dont tout indique qu'elle va se maintenir mais atteindre à moyen terme son plafond, peut aisément se comprendre quand on sait que, comme nous le faisait remarquer Girolamo Santocono des éditions du **Cerisier**, «si on veut une publication théâtrale en Communauté française de Belgique, il faut quasiment passer par eux⁸⁵» et qu'il n'existe, si l'on en croit Émile Lansman lui-même, que sept ou huit éditeurs francophones de théâtre dans le monde. Voici donc une maison dont la réussite, plutôt inattendue pour une entreprise située en province, tiendrait au fait qu'elle a su investir efficacement un segment de marché naguère sous-exploité.

— L'une des stabilisations enregistrées entre le début et le bouclage de notre enquête concerne les éditions **Luce Wilquin**, qui ont stabilisé leur chiffre d'affaires autour du million de FB, chose remarquable s'agissant d'une maison spécialisée dans la littérature haut-de-gamme et qui effectue, comme nous y reviendrons en temps utile, un recentrage de ses activités en Communauté française de Belgique.

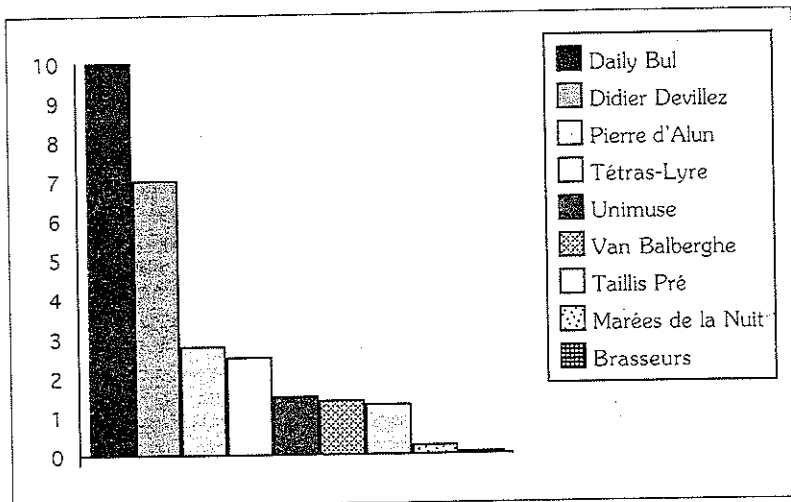
— À l'inverse, les éditions **Yellow Now**, affichant en 1994 une santé économique autorisant tous les espoirs de déploiement

et, dans le chef de son directeur, un enthousiasme inoxydable, accusent aujourd'hui une chute assez brutale, puisque le chiffre d'affaires a diminué d'un tiers en 1995, passant de 3 000 000 à 2 000 000 F. Deux collections ont fait les frais de cette asphyxie — peut-être provisoire — des activités : d'une part, la collection-pilote «Long métrage», série de monographies illustrées consacrée, sous format cinémascope, aux classiques du cinéma (dirigée par Patrick Leboutte); d'autre part, la collection «Banlieues», moins connue, qui publiait des essais sur les aspects marginaux du cinéma. Les perspectives sombres placent le directeur, Guy Jungblut qui avoue mal connaître le système des aides à l'édition en Communauté française, devant une douloureuse alternative : soit l'arrêt pur et simple de ses activités; soit un accord à conclure avec d'autres éditeurs. Cet accord, sur lequel nous ne sommes pas tenus informés, semble à l'heure actuelle en cours de négociation... Affaire à suivre, donc.

Petites maisons

Dans les zones les plus «micro» du secteur, l'échelle doit évidemment être revue à la baisse, progressant par centaines de milliers de FB et montant, pour l'ensemble des maisons concernées, jusqu'à hauteur de 1 000 000 F :

— Huit des éditeurs retenus dans notre échantillon déclarent se situer en-dessous du seuil de 1 000 000 F de chiffre d'affaires, avec un minimum allant de 10 000 à 20 000 F (et moins encore, au niveau le plus infime de notre échelonnage, si l'on prend en compte les éditions **Brasseurs**, dont le premier titre d'un catalogue toujours en attente de son second a simplement couvert, à la vente, ses frais d'auto-édition). Il s'agit en règle générale de maisons publiant soit de la poésie, soit des textes présentant une grande recherche esthétique, souvent accompagnés d'illustrations et



Petites maisons (CA par centaine de milliers de F)⁸⁶

destinés principalement à un public de bibliophiles.

— Relevons, dans ce royaume sympathique de Lilliput, une maison en progression relative, celle du **Tétrás-Lyre**, dont le directeur, Marc Imberechts, affiche une progression, en 1995, de 50 000 F, soit d'un quart du chiffre d'affaires observé au démarrage de notre enquête, début 1994.

Cette augmentation n'est pas négligeable, s'agissant d'une maison qui a tablé sur deux politiques risquées en matière de publication de poésie : d'une part, des traductions d'auteurs principalement latino-américains et d'autre part l'édition de plaquettes, sous forme originale (livre-accordéon, beau papier, illustrations de qualité,

etc.). Pour le reste, entre 1993 et 1995, l'ensemble des maisons se maintiennent au même niveau — signe sans doute d'une bonne adéquation entre une stratégie (modeste) et un segment de marché (réduit).

Ces maisons relèvent, en règle générale, d'un type que nous qualifierions volontiers de «petits éditeurs petits» dans la mesure où, bien installées dans leur créneau, en parfaite adhésion économique avec leur *ethos* artisanal ou leur esprit de dérision tranquille (comme dans le cas du **Daily Bul**) et sans ambition particulière au-delà des possibilités qu'ils se connaissent, elles représentent une sorte d'idéal-type de la stabilité et, par conséquent, de la perdurance...

CHIFFRE D'AFFAIRES

La transparence et l'obstacle

Si la plupart des éditeurs rencontrés ou questionnés à distance n'ont opposé aucune réticence à nous livrer le chiffre d'affaires de leur maison ou du moins à nous en donner une approximation en le situant dans une fourchette — ce qui, il faut bien le dire, représente un évolution considérable par rapport aux investigations menées par l'un d'entre nous (Yves Winkin) au début des années septante, qui s'étaient affrontées sous cet égard auprès des éditeurs contactés, la plupart du temps, à une radicale fin de non recevoir —, quelques-uns ont cependant préféré le dissimuler en s'abritant derrière un devoir de confidentialité pour des raisons qui leur appartiennent. Transparence, approximation, rétention : ces trois attitudes, qui constituent autant de positions symboliques à l'égard des données d'ordre économique, peuvent sans doute être expliquées de diverses manières.

La transparence affichée par **Emile Lansman**, qui n'hésite pas à indiquer, sans qu'on en ait fait la demande, le montant des droits d'auteurs versés et qui recense de manière très précise le nombre d'ouvrages vendus, est exceptionnelle et, pour tout dire, atypique. Producteurs d'un bien essentiellement culturel, déclarant rechercher avant tout une plus-value symbolique et pratiquant volontiers l'idéologie du désintéressement, les éditeurs littéraires tentent généralement d'éviter, quant ils ne la fuient pas tout simplement, toute approche quantitative de leur activité, celle-ci les faisant apparaître, selon le mot de Michel Bourdain, comme des «minables» sur le marché. Cette conscience de leur «non-représentativité» d'un point de vue purement économique pourrait être, dans certains cas, à l'origine de cette affirmation

de défense d'un projet culturel : absents de la scène commerciale, parfois malgré des efforts soutenus pour y accéder, ils tentent de donner le change en jouant la carte du créateur ou du co-créateur désintéressé. Tout se passant comme si le seul rôle qu'ils puissent décrocher sur le marché des «moyens» et des «grands» se réduisait à celui de figurant ou d'interprète incarné de la mauvaise conscience commerciale de l'ensemble du secteur.

La position occupée par **Emile Lansman**, que d'aucuns qualifieront de candide là où d'autres ne verront que méconnaissance des règles en vigueur dans la profession (peut-être n'ont-ils pas tout à fait tort), pourrait dès lors éventuellement s'expliquer par une impression de réussite commerciale, même toute relative, et par la fierté qui en résulterait. Fierté combinée de l'autodidacte et des bénévoles qui contribuent au succès de l'entreprise... Contrairement d'ailleurs à certains éditeurs qui, avec un chiffre d'affaires similaire, tiennent que leur maison relève de la «micro-édition⁸⁷», **Lansman** quant à lui décerne à la sienne la qualification de «moyenne». Le caractère mystérieux de la pratique éditoriale qui contribue à conférer à son agent principal une sorte de pouvoir magique reconnu et accepté par les «initiés», pour reprendre certaines des catégories d'analyse développée par Pierre Bourdieu dans la foulée des travaux de Max Weber sur la sociologie des institutions religieuses, est ici tout à fait secondaire, voire inexistant. Cependant, imposer sa «griffe», c'est-à-dire conférer à une œuvre le capital symbolique détenu par l'éditeur, suppose l'exercice d'un effet collectif de collusion, socialement et culturellement produit, collusion elle-même basée sur cette

«méconnaissance collective» dont parle le sociologue lorsqu'il tente d'examiner les facteurs qui entrent dans la «production de la croyance⁸⁸». Ne pas participer de cette «méconnaissance» équivaut à se situer hors de l'*illusio* collective et, par là même, à priver sa propre démarche d'une bonne part du prestige qu'elle pourrait recueillir... L'exhibitionnisme sympathique et la position de transparence pratiqués par **Emile Lansman** indiquent une maîtrise encore faible des mécanismes culturels qui président à la production de la valeur symbolique. À l'inverse, Lysiane D'Haeyere des éditions **Les Éperonniers** peut, forte de la position évidemment dominante qu'elle occupe sur le marché des valeurs symboliques en Communauté française de Belgique et s'agissant du genre-roi du roman de création, faire l'impasse sur toute demande «d'ordre quantitatif»: le prestige culturel ne se monnaie pas, à ses yeux, en chiffres: il passe au contraire par une conversion en *éthos* désintéressé de la place culturelle occupée (nous aurons l'occasion d'y revenir).

Sans aller jusqu'à étaler tous les chiffres relatifs à leur production, une bonne partie des directeurs interrogés nous ont, comme nous l'avons signalé, livré sans grande difficulté le chiffre d'affaires de leur maison, au moins de façon approximative. Ici encore, le rapport ambigu qu'ils entretiennent avec l'art et l'argent — et entre l'art et l'argent — intervient dans l'explication d'une telle attitude. Si la plupart de nos éditeurs estiment évoluer dans la sphère de la petite édition, de «l'infra-édition», s'ils reconnaissent que leur chiffre d'affaires est négligeable dans l'ensemble de la production éditoriale nationale, s'ils reconnaissent quelquefois eux-mêmes être en mauvaise posture économique («La maison est pratiquement en déficit chaque année» est une phrase que nous avons très souvent entendue), ils affirment également que cette

situation de minorité et de risque ne les gêne pas dans la mesure où la plupart du temps, leurs objectifs sont d'ordre culturel. Ainsi, pour Michel Bourdain, «Un petit éditeur, aussi bien en France qu'en Belgique, c'est d'abord quelqu'un qui a un projet culturel, j'irai peut-être jusqu'à dire quelqu'un qui apporte sa pierre à l'édification d'un certain type de société. C'est voir un peu loin, mais il y a un peu de cela». L'*éthos* du «croisé culturel» (oserions-nous dire la position du missionnaire?) prime donc dans la représentation qu'ils (se) donnent de leur démarche, mais ils se savent en général tributaires d'un marché et des lois qui le gouvernent en même temps qu'elles les gouvernent. Si percer au niveau économique n'est pas l'objectif principal de ces éditeurs⁸⁹, reste qu'ils ont conscience de devoir se soumettre à certaines contraintes d'ordre commercial, notamment en ce qui concerne le calcul du prix du livre. Défenseurs de la culture avant tout, ils maîtrisent cependant très bien des notions telles que «coûts de production», «table des multiplicateurs» et «seuil psychologique». Dans ce domaine, rien n'est laissé au hasard.

Une part minime des agents contactés ont quant à eux refusé de livrer leurs résultats économiques, et ce pour deux raisons totalement différentes. Certains, avançant un désintéret absolu à l'égard de toute considération d'ordre économique, ont manifesté une vive irritation envers nos questions à dimension quantitative, jugées vulgaires ou triviales quand il s'agit de biens hautement symboliques comme le livre, détachés selon eux de toute contingence commerciale. Ces éditeurs faisant l'impasse sont cependant rares. La prudence vis-à-vis du fisc a sans doute constitué, dans la plupart des cas, la raison essentielle de leur silence. C'est ainsi qu'un éditeur liégeois, dont nous taïrons donc le nom, a préféré ne pas figurer dans ce rapport, argumen-

tant que ce ne serait pas prudent pour lui... C'est probablement dans la même optique que certains chiffres relatifs au tirage, par exemple, ne nous ont pas été communiqués. L'explication est également valable pour les réponses approximatives et le recours à des fourchettes, laissant aux chiffres le flou prudent souhaité...

Reflet de la dimension acquise par les activités de la maison et, dans une certaine mesure, vecteur potentiel de ses ambitions et de ses possibilités d'expansion, le chiffre d'affaires constitue un facteur important dont on ne peut faire abstraction, nous semble-t-il, quant il s'agit d'analyser un

champ de production tel que celui du livre. À l'image de n'importe quel autre producteur de biens, l'éditeur doit, pour se maintenir sur le marché, obligatoirement satisfaire à certaines exigences, notamment en matière de ventes. C'est dans cette optique, purement économique, que le chiffre d'affaires intervient: s'il ne constitue en aucun cas un motif de reconnaissance culturelle, il peut cependant être un des éléments constitutifs d'une légitimité éditoriale recherchée par certaines maisons. Sous les fourches caudines de l'économie, en Belgique tout particulièrement, l'éditeur reconnaît les siens... ■

Critère 2 Le nombre de titres au catalogue

Par nombre de titres au catalogue, convenons d'entendre le nombre de titres disponibles au moment de l'entretien avec l'éditeur ou au moment du retour du questionnaire qui lui avait été adressé.

Ces chiffres, vérifiés dans la mesure du possible, lorsqu'un catalogue récent est disponible, sont en effet parfois très différents de ceux avancés par l'éditeur, lesquels comprennent les ouvrages épuisés ou retirés du marché.

Soit par exemple Francis Tessa, directeur des éditions **L'Arbre à Paroles**, qui déclarait en 1994 disposer d'un catalogue de trois cent cinquante titres alors que le document publié au début de l'année n'en recensait que cent trente et un.

Les chiffres fournis sont donc à prendre avec une certaine réserve.

«Le catalogue, avec le temps, devient la richesse de l'éditeur», inscrit Bernard Gilson, du **Pré aux Sources** en tête du sien. Une des conditions indispensables à l'existence d'une maison en tant que telle réside en effet, cela va de soi, dans la constitution d'un fonds «minimum».

Une vingtaine de titres est le chiffre qui a été le plus souvent cité par les éditeurs relevant de la «petite édition». Nombre qui semble faire l'unanimité puisque c'est également celui avancé par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin dans leur ouvrage *Les jeunes éditeurs. Esquisse pour un portrait*⁹⁰.

Si on se base sur cette affirmation, plus de la moitié des éditeurs retenus à ce stade se situent en dessous de la norme. C'est notamment le cas pour certains éditeurs de sciences humaines ou d'ouvrages techniques dont la production littéraire occupe une place plus ou moins importante dans le catalogue : treize sur un ensemble de cent huit

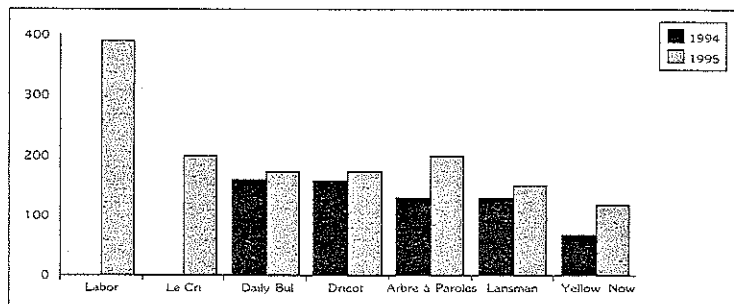
pour **Vie Ouvrière** et vingt sur quarante-trois pour **Quorum** il y a deux ans (la situation à cet égard étant en train d'évoluer tendanciellement vers une augmentation du pourcentage des titres en faveur de la littérature). La situation ici est particulière dans le sens où ce sont les ouvrages autres que littéraires qui jouent le rôle de «locomotives» et financent en partie ceux-ci. Le nom de la collection poétique des éditions **Vie Ouvrière**, «Pour le plaisir», est d'ailleurs significatif : il s'agit comme d'une «récréation» que la maison se serait accordée : «Quelque part, confie en effet Pierre Bertrand, c'est toujours un peu un luxe parce que si on ne perd pas d'argent sur la collection, on n'en gagne pas non plus. C'est un plaisir, publier de la poésie, ça se fait toujours en partie bénévolement : la mise en page se fait le soir, par l'un ou l'autre. On connaît un auteur, on a envie de faire son livre et on essaie de réduire les coûts au maximum. C'est très agréable. Et par rapport aux sciences humaines, c'est un type d'auteur qui est beaucoup plus sympathique. Ce sont des gens qui ont quelque chose en plus et, en général, c'est souvent très gai⁹¹».

Les données recensées concernant le nombre de titres au catalogue varient fortement et recouvrent en fait des réalités tout à fait différentes : entre six cent quatre-vingt-cinq, chez **Complexe** tous types de production confondus, à un — ce qui est le fait de trois maisons : **Les Six Cordes**, **Brasseurs Éditions** et les éditions **Réversi**, maison existant depuis un mois au moment de l'enquête de terrain et dont le directeur prévoyait à l'époque (janvier 1994) de publier trois ouvrages par an (l'évolution, pour des raisons conjoncturelles et privées, n'ayant pas répondu à ces prévisions).

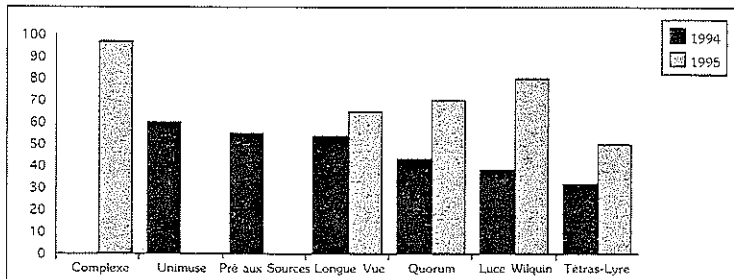
Il est évident qu'un éditeur qui se considère avant tout comme tel, qui fait de cette activité, sinon son activité principale (c'est-à-dire celle dont il tire sa propre subsistance

NOMBRE DE TITRES AU CATALOGUE DES MAISONS ÉTUDIÉES

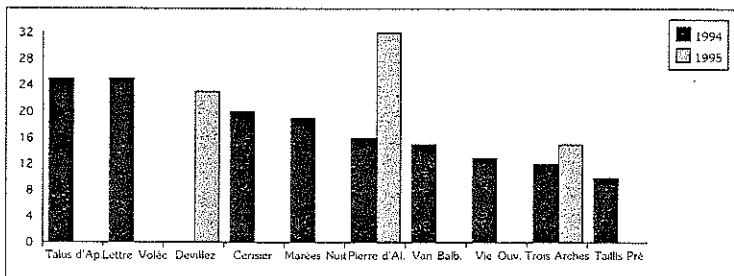
Maison	Nombre de titres ⁹²
Complexe	685 (dont 97 pour la littérature)
Labor	390
Les Éperonniers	300 environ ⁹³
Le Cri	200
L'Arbre à Paroles	200 (131 en 1994)
Daily Bul	175 (161 en 1994) ⁹⁴
Éditions Dricot	174 (159 en 1994)
Éditions Lansman	150 (131 en 1994)
Yellow Now	118 (68 en 1994)
Luce Wilquin, éditrice	80 (38 en 1994)
Quorum	70 (43 en 1994)
La Longue Vue	65 (54 en 1994)
Unimuse	60
Pré aux Sources	55
Le Tétrasyre	50 (32 en 1994)
La Pierre d'Alun	32 (16 en 1994)
Talus d'Approche	25
La Lettre Volée	25
Didier Devillez	23
Éditions du Cerisier	20
Les Marées de la Nuit	19
Emile Van Balberghe, libraire	15 ⁹⁵
Trois Arches	15 (12 en 1994)
Vie Ouvrière	13 ⁹⁶
Le Taillis Pré	10
Ercée	9
Éditions la Pap'rasse	6
Éditions Réversi	1
Les Six Cordes	1
Brasseurs éditions	1



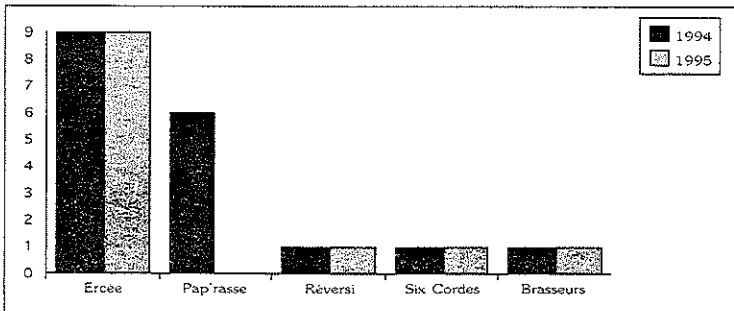
Nombre de titres au catalogue (au-delà de 100)



Nombre de titres au catalogue (entre 50 et 100)



Nombre de titres au catalogue (entre 10 et 50)



Nombre de titres au catalogue (entre 1 et 10)

économique), du moins une occupation qui, par le temps et l'énergie qui lui sont consacrés, ne peut assurément pas être qualifiée de «loisir», aura une autre ambition touchant à son catalogue que l'auteur auto-édité qui n'a pas l'intention de publier d'autres textes que les siens. La définition que donnent les directeurs de leur pratique et la vision qu'ils en ont sont ici primordiales. Auteur d'un roman autobiographique refusé par plusieurs maisons et finalement publié à compte d'auteur, Guy Harmel ne se dit évidemment pas éditeur. Le nom de la «maison d'édition», **Les Six Cordes**, est en fait celui du foyer culturel d'Esneux dont il est un des animateurs (le nom venant du reste du nombre de cordes de la guitare dont il s'accompagne dans ses activités de chanteur). C'est là la seule expérience éditoriale de la «maison», qui est plutôt une association tournée essentiellement vers l'animation musicale. «L'aventure pourrait éventuellement se reproduire, si des membres de l'A.S.B.L. veulent publier un livre. Ce serait bien évidemment encore à compte d'auteur, ça ne doit rien coûter au foyer culturel. Du moins, financièrement : tout le monde serait d'accord pour donner un coup de main pour la diffusion. Pour *Le Cœur à l'envers*, j'ai moi-même fait le tour des librairies avec quelques amis. On peut bien évidemment compter sur ce type d'aide. Mais on ne pourrait pas investir dans la publication⁹⁷».

La pratique du «compte d'auteur» est d'ailleurs un élément à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'analyser le catalogue

d'un éditeur. Si **Marcel Dricot**, qui pratique ce régime d'édition, tient à la disposition du public et des libraires un véritable catalogue reprenant tous les titres disponibles, il en va tout autrement pour **Emile Van Balberghe**. Celui-ci, publiant des petits recueils de poésie et de prose ainsi que des ouvrages qu'il qualifie de «scientifiques», déclare ne pas connaître le nombre de titres qu'il a édités. Un document nous a cependant été remis, qui recense les 15 ouvrages composant la collection d'essais «Documenta et Opuscula». Mais rien de tel n'existe par exemple pour la poésie. Il semblerait donc que pour cette partie de la production, «éditer» se résume à apporter un certain savoir-faire, à réaliser un travail de sous-traitance et à faire figurer son nom sur la couverture d'un livre. À l'auteur de prendre ses dispositions pour le faire connaître, l'éditeur ne le comptabilisant même pas dans sa production.

La date de fondation de la maison est un autre élément important dont il convient de tenir compte : les éditeurs ayant ou déclarant avoir plus de cent titres disponibles dans leur catalogue existent par exemple depuis plus de vingt ans, ancienneté qui s'élève à quarante ans pour le **Daily Bul**. Il ne faut cependant pas tirer une généralité de cet état de fait : les éditions **Trois Arches**, pourtant fondées en 1978 ne disposent quant à elles que de douze titres, ce qui constitue un des chiffres les plus bas parmi ceux enregistrés dans le secteur considéré, et qui se situe très en dessous de la moyenne⁹⁸.

LE CATALOGUE Outil, réserve et ressource

Faut-il y insister? la richesse du catalogue constitue, pour un éditeur littéraire, la source de ses titres à la noblesse culturelle. Un abîme sépare l'éditeur publiant au coup par coup, à l'occasion, chaque titre chassant et déclassant en quelque sorte le précédent, et l'éditeur constituant d'année en année un fonds susceptible d'être réactualisé et augmenté. La puissance des **Éperonniers** tient sous cet égard à une politique éditoriale de croissance et d'approfondissement d'un catalogue où presque tous les auteurs qui comptent en Communauté française de Belgique sont représentés, faisant office par là, à la fois, de carte de visite prestigieuse de la maison et de force d'aimantation à l'égard des jeunes auteurs ou des romanciers débutants. Cela, certes, à la faveur d'aides provenant de la Promotion des Lettres : reste, toutefois, qu'il faut souligner l'évidente respectabilité d'une maison qui, toutes proportions gardées, joue en Belgique le rôle de «banque centrale de la littérature» qu'assume en France, comme le disait Philippe Sollers⁹⁹, les éditions Gallimard.

La présentation matérielle du catalogue, en raison même de l'effet vitrine auquel il répond, devrait entrer en ligne de compte : il y a là aussi place pour tout un dégradé, qui n'est pas seulement de nuances, entre quelques feuilles volantes

polycopiées (informant rapidement sur les nouveautés ou reprenant dans un savant désordre les titres déjà parus) et la plaquette de luxe, sur beau papier, avec illustration (tel par exemple, au plus luxueux, le catalogue du **Cri** sur papier bible et avec épigraphes cultivées ou, dans une moindre débauche d'effets, celui du **Pré aux Sources**, où Bernard Gilson y va de quelques mots bienvenus d'introduction). Encore faudrait-il s'interroger sur la fonction pratique auquel ce catalogue entend répondre : soit celui d'une sorte de «livre des livres», valorisant l'image maison, soit celui d'un outil de consultation au profit du libraire. Un subtil équilibre entre fonction pratique et fonction de valorisation reste encore, en règle générale, à dégager...

Le nombre de titres au catalogue revêt, nous l'avons dit, une importance considérable en ce qu'il révèle du dynamisme et des ambitions d'une maison. Cependant, tout comme la production annuelle analysée dans le chapitre suivant, révélateur du dynamisme de la maison, il ne peut en aucun cas être considéré comme un signe de bonne ou mauvaise santé économique. Compter cent vingt titres au catalogue peut signifier voir cent vingt piles d'ouvrages encombrer une cave ou un grenier...

Tout reste affaire, on s'en doute, de promotion et de diffusion. ■

Critère 3 La production annuelle

Les chiffres relatifs au chiffre d'affaires et aux titres disponibles sont, nous l'avons vu, très variables en fonction de la maison considérée. Il en va de même pour la production annuelle : elle oscille entre un (dans les zones les plus «micro» du secteur) et quatre-vingt-cinq titres (pour **Labor**), avec une grande majorité d'éditeurs publiant moins de cinquante titres par an. Les deux éditeurs dépassant ce rythme de publication sont, d'une part, **Labor** (mais avec des collections essentiellement patrimoniales, «Espace Nord» et «Babel» surtout) et, d'autre part, **L'Arbre à Paroles**, maison spécialisée dans le genre poétique et menant une politique de croissance qui laisse rêveuse Jacqueline Balthazar du **Daily Bul** : «Ils ont de la chance... Je me demande comment ils font pour sortir un livre par semaine...»

Sortent également du lot général les **Éditions Lansman** et **Le Cri**, avec pour l'année 1995 une augmentation du catalogue à hauteur de trente-cinq titres nouveaux. **Quorum**, dont l'ambition de croissance au départ était d'une vingtaine de titres annuels, atteint aujourd'hui la cadence de trente titres, confirmant ainsi sa progression sur la hiérarchie de la puissance éditoriale. **Luce Wilquin** passe, quant à elle, de neuf à vingt titres annuels. **Yellow Now** confirme, hélas, sous cet égard sa baisse de productivité en passant de dix titres annuels à quatre. Les autres éditeurs de notre échantillon se maintiennent.

La chance des éditions **L'Arbre à Paroles** dont parlait, avec une pointe d'envie, l'animatrice du **Daily Bul** prend tout simplement les traits d'une convention signée avec la Communauté française qui alloue annuellement une somme de sept cent cinquante mille francs à la maison et d'une aide accordée par le Fonds national de la Littérature qui couvre, selon les estima-

tions de Francis Tessa, un quart des frais de production. Sachant qu'il s'agit généralement de petites plaquettes ou d'ouvrages comprenant un nombre réduit de pages et qu'en outre, la maison emploie douze personnes grâce à l'attribution de contrats Prime par la Région Wallonne, la réponse est, nous semble-t-il, toute trouvée. En fait, la publication d'un ouvrage ne coûte pour ainsi dire rien à la si accueillante maison de la poésie d'Amay.

Si les **Éditions Lansman** ne disposent pas d'un tel personnel, elles bénéficient tout de même d'aides financières similaires, ce qui explique, de la même manière, les trente-cinq titres publiés chaque année. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que la maison suivait auparavant depuis 1993 ce rythme de production de vingt-cinq titres, avec l'aide d'une convention prévoyant l'octroi d'une somme annuelle de quatre cent mille francs signée avec la Communauté française.

Moyens financiers et production annuelle (en titres) sont, comme nous venons de le voir, généralement liés. Il arrive cependant que des maisons réalisant un chiffre d'affaires relativement élevé ne publient annuellement que quelques titres. Tel est par exemple le cas de **Marcel Dricot**, éditeur de littérature régionale, dont le chiffre d'affaires se situe, nous l'avons vu, entre 5 000 000 et 10 000 000 F et qui ne sort que huit titres par an. Une politique basée sur l'exploitation d'un fonds (cent cinquante-neuf titres au catalogue actuellement), contrairement à **L'Arbre à Paroles** et à **Lansman** qui basent toute leur politique éditoriale sur la publication de nouveaux titres, pourrait expliquer cette faible production annuelle. Cependant, une seconde explication, probablement plus pertinente, réside dans le fait qu'il s'agit dans ce cas d'édition à compte d'auteur. La publication d'un titre dépend donc avant tout de l'acceptation ou non par les auteurs des conditions fixées par l'éditeur, conditions dont un nouveau

contrat-type vient de durcir les contraintes aux dépens de l'auteur.

Une bonne partie des éditeurs repris dans le cadre du secteur de la petite édition publient moins de cinq titres par an. C'est le cas pour treize maisons sur vingt-neuf. Souignons cependant, une fois encore, la position particulière des éditions **Vie Ouvrière**, qui font la distinction, au niveau de leur production, entre sciences humaines et poésie. Ce créneau ne représentait en fait, en 1994, que trois titres sur les quinze publiés annuellement. Bien que minoritaire, cette part réservée à la littérature ne nous semble pourtant pas négligeable. Une expérience similaire, portant sur le roman, s'est développée dans les années soixante. Bien qu'elle se soit soldée par un échec, Pierre Bertrand n'est pas hostile à l'idée de faire une nouvelle tentative dans cette direction, sans pour autant négliger les sciences humaines qui restent le créneau principal de la maison.

Selon toute logique, les chiffres correspondant à l'ancienneté de la maison, à l'importance de son catalogue (en titres) et à son rythme de production annuelle devraient être liés. Le tableau qui suit et qui reprend toutes ces données éditeur par éditeur montre cependant des irrégularités dont certaines méritent d'être soulignées. Vérifions donc les chiffres correspondant aux maisons signalées par un astérisque.

Comme on peut le constater, un simple calcul mathématique indique, pour la plupart des maisons envisagées, un rythme de publication annuel ne correspondant pas du tout à la réalité théorique. Il semblerait donc, à première vue, qu'au moins une des trois données soit faussée. La date de fondation de la maison constitue un élément difficilement contestable. Et il ne s'agit évidemment pas ici de mettre en doute la bonne foi des éditeurs qui ont répondu à nos questions. Nous partons donc du principe que tous ces chiffres sont exacts. Une ou des explication(s) devra(en)t pouvoir justifier ces écarts.

La première qui vient à l'esprit est bien entendu que, comme nous l'avons signalé antérieurement, par «catalogue», nous entendons «ensemble des titres disponibles» au moment de l'entretien avec l'éditeur. Or, bon nombre des maisons reprises ici font état de plusieurs titres épuisés et qui n'entrent donc pas en ligne de compte, idéalement, dans nos calculs. Cette sous-estimation du nombre d'ouvrages édités depuis la création de la maison ferait apparaître le rythme de publication annuel comme surfait. L'argument tombe bien entendu sous le sens. Cependant, il ne serait réellement valable que si la proportion des titres épuisés constituait une part relativement importante de la production globale et cela ne semble pas être le cas : cinq livres sur vingt et un, en 1994, pour **La Pierre d'Alun**, dix sur soixante-huit pour **Yellow Now**, par exemple, à la même date. Les éditions **L'Arbre à Paroles**, avec près de deux cents titres épuisés sur un total de trois cent cinquante en 1994, font exception.

L'explication réside donc forcément ailleurs. Dans la plupart des cas, elle est en fait très simple : les éditeurs nous ont donné le rythme de publication annuel à l'heure de l'entretien. Or, il est plus que probable que celui-ci se soit accru au cours des années. Muriel Collart, des éditions **Ercée**, le signale d'ailleurs : «Au début, nous avons publié un titre par an. Après, nous sommes allés jusqu'à trois ou quatre.» Le phénomène mérite, nous semble-t-il, d'être souligné : il indique que tels des «petits» éditeurs se sont sentis capables, à un certain moment, de donner plus d'ampleur à leurs activités. Peut-on pour autant en déduire que ce dynamisme est dû à une amélioration de la situation financière de la maison? Si tel était le cas, ces capitaux proviendraient-ils de la vente des ouvrages publiés? En ce qui concerne la majorité des éditeurs retenus à ce stade pour ce secteur de la petite édition, il nous est permis d'en douter. L'éditrice citée plus haut déclare d'ailleurs qu'«en Belgique, pour une

DATE DE FONDATION, NOMBRE DE TITRES AU CATALOGUE ET PRODUCTION ANNUELLE DES MAISONS ÉTUDIÉES

Maison	Date de fondation	Titres au catalogue	Production annuelle
L'Arbre à Paroles*	1964	161	50
Brasseurs Éditions	1995	1	0
Éditions du Cerisier	1985	20	2
Complexe	1971	97	10
Le Cri	1981	200	35
Didier Devillez	1991	23	13
Daily Bul	1955	161	3 ou 4
Éditions Dricot	1974	159	8
Les Éperonniers	1984	300	12
Ercée*	1987	9	de 1 à 4
Éditions Lansman*	1988	83	35
Labor	1929	390	85
La Lettre Volée*	1989	25	de 10 à 15
La Longue Vue	1984	54	6
Les Marées de la Nuit*	1986	19	2
Éditions La Pap'rasse	1990	6	1 ou 2
La Pierre d'Alun*	1982	16	3
Pré aux Sources*	1986	55	10
Quorum*	1992	43	30
Éditions Réversi	1994	1	0
Les Six Cordes	1970	1	0
Le Taillis Pré*	1984	10	2 ou 3
Talus d'Approche*	1980	25	15
Le Tétras-Lyre	1989	32	10
Trois Arches*	1978	12	2
Unimuse*	1949	60	4
Emile Van Balberghe	1981	?	2 ou 3
Vie Ouvrière*	1958	13	3
Luce Wilquin *	1991	34	20
Yellow Now *	1973	58	4

petite maison littéraire, éditer un livre, c'est s'endetter». C'est la raison pour laquelle la maison a cessé toute activité éditoriale depuis quatre ans. Des travaux de consultation réalisés pour le Ministère de la Communauté française de Belgique (enquêtes quantitatives sur la librairie et sur l'exportation du livre belge) et de la sous-traitance pour diverses associations devraient permettre à **Ercée** de se constituer des capitaux afin de réintégrer le monde éditorial. Le créneau visé sera cette fois, à en croire ses responsables, celui des sciences humaines, supposé plus rentable que la littérature.

Il est également possible que des aides à l'édition, comme par exemple des prêts sans intérêt ou des subsides ponctuels attribués par la Communauté française de Belgique pour la publication d'auteurs belges soient à l'origine de cette augmentation du nombre de titres édités annuellement. Nous aborderons d'ailleurs ce point dans un chapitre ultérieur.

Il semblerait donc que les micro-éditeurs — peu attirés, disent-ils, comme nous l'avons déjà souligné, par le profit économique — investissent dans la publication d'un nouveau titre dès que le précédent est rentabilisé. L'objectif ici n'est pas de faire du bénéfice mais bien de récupérer sa mise de départ afin de pouvoir la consacrer à l'édition d'un nouvel ouvrage. Or, si on s'en tient aux témoignages et confidences des éditeurs contactés, rentrer dans ses frais est chose relativement courante, ce qui expliquerait l'accroissement du rythme de production constaté par voie de calcul.

La situation de **L'Arbre à Paroles** et des **Éditions Lansman** est une nouvelle fois particulière, et ce pour les raisons déjà énoncées. La signature d'une convention avec la Communauté française, qui en 1994 leur allouait respectivement 500 000 et 400 000 F, explique le nombre important de titres publiés par la **Maison de la Poésie d'Amay** et les **Éditions Lansman**. Michel Bourdain, directeur de **Talus d'Approche**, semble d'ailleurs suivre la même voie : créée en 1980, la maison comptait, lors du démarrage de notre enquête, 25 titres à son catalogue, quinze ouvrages étant prévus pour l'année suivante. Signalons en passant qu'une convention similaire aux deux autres, d'un montant de 450 000 F, venait d'être signée avec la Communauté.

Un mot d'explication s'impose également pour les éditions **Vie Ouvrière** : si la maison a bien été fondée en 1958 et que plus de trois cents titres ont porté ou portent ce label, la collection de poésie «Pour le plaisir» n'existe quant à elle que depuis quelques années. D'où le nombre réduit de titres qui la composent.

Contrairement aux éditeurs envisagés jusqu'ici, les maisons **Luce Wilquin éditrice** et **Quorum** disposent d'un nombre de titres supérieur à ce que le rythme de production avancé par les directeurs pourrait laisser présager. Les écarts enregistrés sont cependant minimes et ne nous permettent pas de tirer de conclusion significative. Ils résultent plus que probablement d'une légère augmentation de l'activité éditoriale durant une certaine période.

LA PRODUCTION Une question de régime

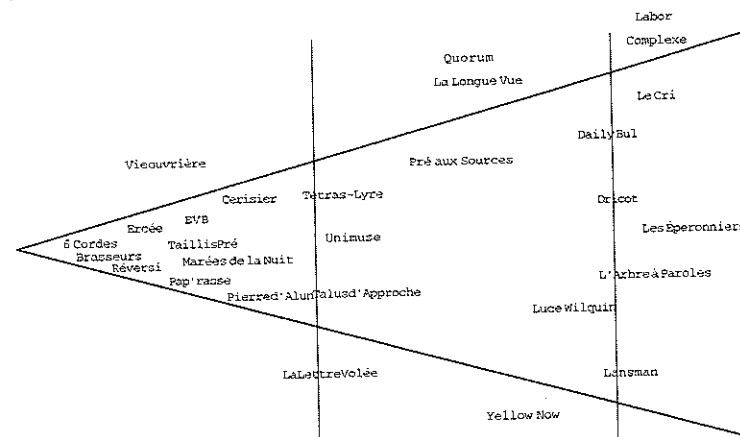
Après avoir envisagé le secteur concerné selon trois critères, une première constatation générale s'impose : les petites et moyennes maisons bénéficiant d'une convention passée avec la Communauté française (il s'agit, pour rappel, des **Éditions Lansman**, de **Talus d'Approche** et de **L'Arbre à Paroles**, auxquelles il convient d'associer **Les Éperonniers**, en vertu de la subvention d'un million de francs accordée par le Ministère de la culture pour la collection «Maintenant ou jamais») enregistrent un chiffre d'affaires parmi les plus élevés ainsi qu'un rythme de production relativement important.

La relation entre ces éléments répond, nous semble-t-il, à la logique : l'apport financier, qui n'est pas négligeable, du moins pour les deux maisons spécialisées dans le théâtre et la poésie, est une garantie sérieuse permettant d'investir dans la publication de nouveaux titres.

Le phénomène s'observe, comme nous l'avons signalé, chez ces trois éditeurs. Cela explique en partie le nombre élevé de titres édités annuellement par ces maisons, **Quorum** ici encore se signalant par un remarquable dynamisme sur tous les terrains.

La relation entre volume de production et chiffre d'affaires est quant à elle plus délicate à déterminer. Il peut sembler évident qu'une maison sortant vingt titres par an enregistre des ventes supérieures à une autre n'en publiant que deux. Tout réside cependant dans la qualité des ouvrages, dans la promotion qui accompagne leur sortie, dans l'efficacité du réseau de diffusion/distribution de la maison et dans l'intérêt qu'ils suscitent parmi les acheteurs potentiels. Autant d'éléments donc qu'il convient de prendre en considération et dont certains feront l'objet d'une investigation dans les chapitres à suivre. ■

NOMBRE DE TITRES AU CATALOGUE



Critère 4 Le tirage

Robert Escarpit le souligne dans son ouvrage *Sociologie de la littérature*, le tirage est un des éléments décisifs quand il s'agit de déterminer le mode de définition et de publication d'un livre :

«Le livre ayant été choisi pour telles et telles qualités à l'intention de tel ou tel public, il doit avoir telles caractéristiques matérielles bien déterminées. Le tirage est évidemment la plus importante de ces caractéristiques. Trop faible, il étale sur un nombre insuffisant d'exemplaires les frais fixes de fabrication (lecture et préparation du manuscrit, composition, correction, mise en page, mise en machine) qui sont, de loin, les plus lourds, et suppose un prix de vente qui risque de mettre l'ouvrage hors de portée de son public éventuel. Trop fort, il gonfle démesurément l'offre et rend inévitable le déficit par mévente, car l'industrie du livre est une des rares industries où le produit fabriqué invendu ait moins de valeur que la matière première¹⁰⁰.»

La remarque est bien évidemment valable pour le champ éditorial analysé. Cependant, le problème des frais fixes auquel Robert Escarpit fait allusion ne se pose pas ici de la même manière : bon nombre des éditeurs repris dans le cadre de notre enquête s'occupent en effet de tout ce qui est préparation du manuscrit, de la correction des épreuves au flashage, en passant par la mise en page. Certaines maisons possèdent même un atelier d'imprimerie intégré. Sachant que bon nombre de ces maisons n'emploient personne au titre de salarié et fonctionnent grâce au bénévolat, on peut donc considérer que ces frais fixes sont réduits au minimum. Pour certains de ces éditeurs, le tirage relève donc peut-être plus d'une estimation des ventes potentielles que de contraintes économiques.

Ceci ne s'applique évidemment qu'à une

partie des maisons étudiées et ne saurait en aucun cas être généralisé à l'ensemble de l'édition littéraire.

Une nouvelle fois, les chiffres obtenus varient fortement d'une maison à l'autre et, au sein d'une même maison, d'un genre ou d'une collection à l'autre.

Les écarts observés entre les maisons spécialisées dans des genres différents peuvent aisément être expliqués : conscients dès le départ du fait que leurs ouvrages ne vont intéresser qu'un nombre restreint de lecteurs, les éditeurs de poésie, par exemple, n'ont évidemment pas intérêt à tirer un recueil ou une plaquette à plusieurs milliers d'exemplaires. Un tirage minimum est ici tout indiqué, quitte à devoir faire une réimpression de l'ouvrage par la suite. C'est d'ailleurs ce qui semble refléter les chiffres relatifs à ces maisons.

Observons dans un premier temps le cas des éditeurs ne publiant que de la poésie ou des textes à caractère poétique, à savoir **L'Arbre à Paroles**, **Le Taillis Pré**, **Le Tétras-Lyre** et **Unimuse** : le tirage maximum est de cinq cents exemplaires avec un minimum de deux cents pour **Le Tétras-Lyre**. Ces tirages très restreints sont bien entendu rendus possibles pour les raisons évoquées plus haut. On le voit donc, une certaine cohérence caractérise ces maisons, du moins pour ce qui est des tirages. Soulignons enfin que deux d'entre elles, **L'Arbre à Paroles** et **Le Tétras-Lyre**, équipées de matériel d'imprimerie, ont procédé à diverses reprises à des réimpressions.

Dans le domaine de la poésie, un chiffre ressort de manière flagrante : les mille cinq cents exemplaires de la collection «Pour le Plaisir» de **Vie Ouvrière**. L'explication réside dans le fait qu'il s'agit d'une collection réalisée en coédition avec une maison française, Pierre Zech éditeur, ce qui implique une diffusion parallèle en France et en Belgique. Quand on a soustrait les deux cents exemplaires que l'auteur doit acheter (il y a donc une part de compte d'auteur), il

TIRAGE MOYEN DES MAISONS ÉTUDIÉES

Maison	Tirage moyen
Ambedui	200
L'Arbre à Paroles	500
Brasseurs Éditions	500
Éditions du Cerisier	500 (théâtre) / 1 000 (romans)
Complexe	entre 3 000 et 6 000
Le Cri	2 000
Daily Bul	entre 500 et 1 000
Didier Devillez	1 500
Éditions Dricot	800
Les Éperonniers	non communiqué
Ercée	entre 750 et 3 000
Labor	entre 800 et 3 000
Éditions Lansman	1 000
La Lettre Volée	500 (livres d'art) / 1 000 (essais) / entre 1 500 et 3 000 (livres plus importants)
La Longue Vue	2 000
Les Marées de la Nuit	300
Éditions La Pap'rasse	plusieurs centaines
Éditions La Pierre d'Alun	entre 300 et 600
Pré aux Sources	entre 500 et 2 000
Quorum	minimum 1 000
Réversi	500
Les Six Cordes	500
Le Taillis Pré	300
Talus d'Approche	adapté à la demande
Le Tétras-Lyre	entre 200 et 500
Trois Arches	1 000
Unimuse	500
Emile Van Balberghe, libraire	entre 100 et 500
Vie Ouvrière	1 500 (poésie) / 2 000 (sciences humaines)
Luce Wilquin, éditrice	1 000
Yellow Now	entre 1 500 et 2 000

reste, pour le marché belge, six cents exemplaires, ce qui n'est plus très éloigné des chiffres avancés par les quatre autres maisons¹⁰¹. Il est arrivé que certains titres de la collection soient épuisés; ceux-ci ne font cependant pas l'objet d'une réédition, la maison considérant que si elle est parvenue à écouler six cents exemplaires d'un recueil de poésie, elle a fait le tour du marché potentiel.

Le chiffre le plus bas en matière de tirage est de cent exemplaires et concerne les éditions **Emile Van Balberghe**, spécialisées dans le livre pour bibliophile. Quant on sait que la maison fait appel à des firmes spécialisées aussi bien pour la P.A.O. que pour l'imprimerie, ce qui suppose des frais que d'autres éditeurs n'ont pas et qui doivent logiquement être couverts, on est en droit de se demander quel est le prix de vente des ouvrages qu'elle publie. Le catalogue de la collection «Documenta et Opuscula» nous a permis de le savoir : ils varient de deux cents à deux mille quatre cents francs, avec une moyenne de sept cents, ce qui ne nous paraît pas excessif. S'agissant d'édition à compte d'auteur, les coûts de production sont entièrement supportés par celui-ci, ce qui signifie que la vente de ces ouvrages, quel qu'en soit le prix, ne représente évidemment que du bénéfice pour l'éditeur, dans ce cas-ci également libraire. Le seul agent à prendre des risques est ici l'auteur.

Trois éditeurs exploitant le même créneau, celui de la littérature liée au surréalisme et esthétiques avant-gardistes dérivées, et connaissant les mêmes conditions de production (atelier de P.A.O. intégré et appel à des imprimeurs professionnels) avancent des chiffres relativement différents. Si **Didier Devillez** qui, pour une grande partie, se situe dans ce créneau, monte quant à lui à 1 500 exemplaires tirés, Xavier Canonne des **Marées de la Nuit** tire ses ouvrages à trois cents exemplaires là où André Balthazar du **Daily Bul** tire ses ouvrages à hauteur de cinq cents à mille exemplaires.

Dans ce cas, la renommée de la maison intervient probablement pour expliquer cet écart : internationalement connu et peut-être même, d'une certaine manière, reconnu¹⁰², le **Daily Bul** se base sans doute, pour déterminer ses tirages, sur un nombre de lecteurs potentiels plus élevé que son homologue des **Marées de la Nuit**. Le genre d'ouvrages publiés est également un élément dont il convient de tenir compte : la collection «Les Poquettes Volantes» par exemple composée de livres au format réduit (13,5 x 10,5 cm) ne comprenant qu'un nombre limité de pages, ne suppose sans doute pas des frais de production élevés. Le fait qu'ils soient tirés à mille exemplaires (ce qui n'est plus vraiment un petit tirage) est à l'origine de leur prix étonnamment bas (cent quarante francs) et de... l'encombrement des caves de la maison sise 29, rue du Daily Bul à La Louvière.

Le chiffre de trois mille exemplaires est quant à lui avancé par trois maisons, à savoir **Ercée**, **La Lettre Volée** et **Yellow Now** (avant restructuration à la baisse). Il ne concerne cependant qu'une part de la production de ces éditeurs, certains titres ne dépassant pas les mille exemplaires. Dans le cas d'**Ercée** et de **La Lettre Volée**, ce tirage relativement élevé pour des maisons de cette envergure s'explique, pour certains titres, par une politique de coédition. Ce système prévoit d'une part le partage des investissements de départ et d'autre part une diffusion/distribution assurée parallèlement par les deux maisons (ou organismes, comme par exemple la R.T.B.F.) ou les firmes auxquelles elles s'adressent. Le public potentiel est ainsi élargi. Pour ce qui est de **Yellow Now** et de sa collection-pilote, «Long Métrage», les trois mille exemplaires semblaient correspondre à la demande (la collection a aujourd'hui fait les frais de la baisse générale d'activité de la maison de Guy Jungblut). L'atout principal de la maison a longtemps été d'avoir su investir un créneau particulièrement étroit du marché, ce qui a

fait d'elle un lieu de passage obligatoire pour toute personne intéressée par un ouvrage portant sur le cinéma. Et visiblement, un public cinéophile existe. Ou est-il désormais?

«Le tirage moyen? Je ne citerai pas de chiffres pour ne pas avoir un jour le contrôleur des contributions sur le dos. Mais c'est de l'ordre de quelques centaines d'exemplaires¹⁰³» On le voit, la prudence dont faisaient déjà preuve certains éditeurs quand nous abordions la question du chiffre d'affaires se manifeste dans d'autres domaines susceptibles de faire eux aussi l'objet d'un contrôle fiscal. Le directeur des éditions **La Pap'rasse** a été le seul à justifier de cette manière l'imprécision des chiffres qu'il avançait mais sans doute cet argument peut-il être appliqué à d'autres maisons pour lesquelles nous n'avons obtenu que des fourchettes, parfois assez larges.

Le tirage est, comme nous l'avons vu en début de chapitre, un des éléments principaux dont l'éditeur doit tenir compte au moment d'évaluer les risques que comporte la publication de tel ou tel ouvrage. Il semblerait cependant que les nouvelles technologies intégrant notamment l'informatique dans l'imprimerie soient en mesure de faire baisser de manière significative ces risques. Michel Bourdain, de **Talus d'Approche**, qui donne une réponse assez évasive à propos du tirage moyen de sa production («Ce qu'il faut, tout ce qu'il faut et rien que ce qu'il faut¹⁰⁴»), l'explique de la manière suivante : «Nous sommes en mesure de faire du tirage à la demande grâce à une société liégeoise, c'est à dire que nous fabriquons ce dont nous avons besoin. Si nous avons besoin de cent livres et bien nous fabriquons cent livres [...] Je crois que si j'en voulais deux, pour tâter un type de papier, un type de fabrication, c'est tout à fait possible. C'est ça la technologie pointue, ce n'était pas possible il y a vingt ans. Je donne un coup de fil le lundi matin et le mercredi soir, j'ai mes livres. Et nous sommes à la veille de le faire en douze heures [...]

Ça met mal à l'aise les auteurs parce qu'ils voudraient [être tirés à] dix mille [exemplaires] pour être sûr d'avoir toute une grandeur. Eh bien non, nous tirons à de très très très petits tirages et l'auteur n'a pas à le connaître, ni vous non plus, c'est mon problème à moi.

Il y a une incidence sur la vie du livre, qu'on ne vous a peut-être pas signalée : c'est que le fait d'être devant la possibilité de faire des tirages extrêmement courts assure au livre une pérennité qu'il n'a pas dans l'ancien système. On tirait mille ou deux mille exemplaires qui s'étaient péniblement vendus en cinq ou six ans. Eh bien l'éditeur, généralement, ne réédite pas. Et l'œuvre est fichue, c'est terminé. Ici, la chance de perdurer d'un titre est multipliée. D'abord, la chance d'accès à la publication est multipliée. Je considère moi que, en passant par l'informatique, comme nous le souhaitons¹⁰⁵, l'auteur a dix fois plus de chances d'être publié qu'autrement. Mais même chez des gens comme Gallimard, on apprécie cette préparation de textes. Et la chance d'être sans cesse réimprimé est aussi multipliée par dix¹⁰⁶»

Voilà qui implique donc peut-être une nouvelle conception de la pratique éditoriale qui subordonnerait totalement la production à la demande.

Si c'était déjà, d'une certaine manière, le cas auparavant, le phénomène s'en trouverait aujourd'hui renforcé. L'éditeur, qui jusqu'à présent suscitait un texte, le produisait dans une certaine quantité en fonction du marché espéré et en faisait ensuite la promotion auprès de celui-ci, devrait, par ce système, inverser les deux dernières phases de ce processus. En effet, une fois le manuscrit accepté, un nombre limité d'exemplaires seraient fabriqués dont la fonction serait de tester l'intérêt du public. La promotion de l'ouvrage interviendrait à ce moment. Si elle s'avère efficace et que les lecteurs sollicitent l'œuvre, la fabrication pourrait réellement commencer. Dans le cas contraire, celle-ci se

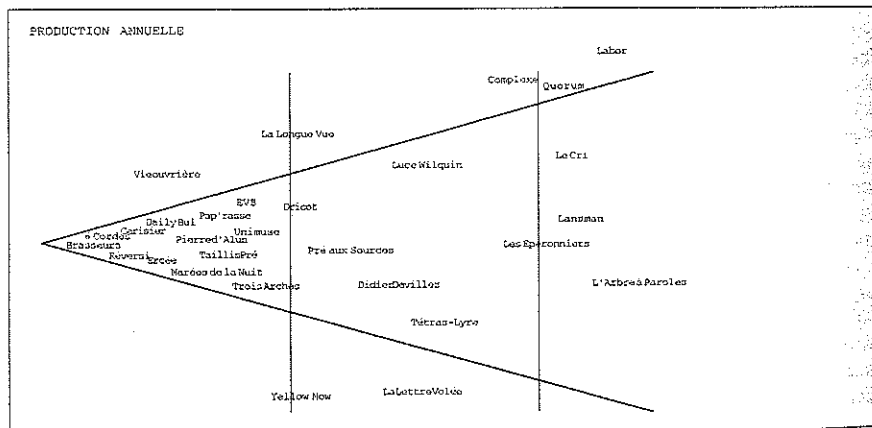
limiterait aux «exemplaires-tests». La «chance de perdurer» dont parlait Michel Bourdain ne s'applique en fait qu'aux titres connaissant un succès important, qui feraient évidemment l'objet de réimpressions. Nous ne voyons cependant pas en quoi elle concernerait un ouvrage dont les deux ou trois cents exemplaires constituant l'édition originale ne trouveraient pas acquéreur, du moins pas dans un délai raisonnable.

Considérant que le directeur des éditions **Talus d'Approche** n'a pas fait état de coûts de fabrication plus élevés que ceux que suppose la méthode «traditionnelle», on est en droit de croire que le seul bénéficiaire de cette publication à la demande est, non pas le livre comme il le laissait entendre, mais bien l'éditeur lui-même qui ne produirait que des ouvrages dont les ventes seraient pour ainsi dire assurées. Les droits dérivés ainsi que les droits d'auteurs, et plus particulièrement l'à-valoir dont le montant, calculé sur les espoirs de ventes pendant un an, est garanti à l'auteur quoi qu'il arrive, deviennent les principaux domaines où l'éditeur prend des risques.

Cette pratique, qui n'est pas neuve, en fait, puisque des éditeurs comme Gallimard l'ont utilisée, pourrait constituer une voie originale pour toute une série de petites maisons fonctionnant avec des moyens limités.

Elle suppose cependant, comme nous l'avons déjà signalé, une modification au niveau de la conception de la pratique éditoriale, mais plus encore au niveau de la conception de l'imprimerie. «Même la fabrication est très pointue au niveau de l'informatique : voici un livre qui n'a pas vu d'encre d'imprimerie, il n'y a pas eu de pliage, pas d'encartage, pas de film, pas de plaque. C'est de l'impression électronique, du Laser 600 points», déclarait Michel Bourdain en nous montrant un exemplaire des *Bons offices* de Pierre Mertens...

On remarquera, en liaison avec les leçons que nous avons dégagées dans la partie historique de notre rapport, que le système Bourdain — soit la fabrication de livres par imprimante laser — représente à la fois une rupture vis-à-vis de l'imprimerie traditionnelle et une conversion de l'*habitus* techniciste mis à l'heure des nouvelles technologies (nous aurons l'occasion d'y revenir). Cela avec l'avantage très réel d'un tirage «sur mesure» en fonction des besoins de mise en place et, pour un éditeur à faible capital, de pouvoir se constituer un catalogue aux moindres frais, mais aussi bien le désavantage, pour l'auteur comme pour le Ministère dans ses politiques de subventionnement, de ne pouvoir contrôler le tirage des ouvrages édités.



LE TIRAGE Marabout rattrapé par Deman?

Nous venons de soumettre à analyse quatre éléments relevant d'une vision quantitative de la réalité éditoriale concernée par ce stade de notre enquête.

Bien qu'à ce stade, rien ne soit encore déterminant, les chiffres avancés et surtout la manière de les aborder semblent refléter des réalités très différentes au sein du corpus défini.

Tirer un recueil de poésie à deux cents ou à mille exemplaires traduit soit des conditions matérielles de production différentes (nous pensons par exemple ici à Marc Imberechts et à son atelier artisanal d'imprimerie, à ses presses mécaniques), soit des ambitions différentes. Un éditeur qui tire ses ouvrages à mille exemplaires espère forcément toucher plus de lecteurs qu'un autre les tirant à deux cents. Cette ambition (le mot reviendra souvent au cours de cette analyse) se reflète dans d'autres données chiffrées, notamment l'importance du catalogue. N'entend-on pas souvent dire qu'un éditeur, c'est son catalogue? Cela signifie-t-il «grand catalogue, grand éditeur»? La réalité n'est malheureusement pas aussi simple (cela nous faciliterait beaucoup la vie...) mais sans doute convient-il de voir dans ce type de formule des éléments éclairants.

Ce qu'on pourrait appeler «l'effet Deman¹⁰⁷» — consistant à tirer des ouvrages pour bibliophiles à quelques centaines d'exemplaires à peine — est encore présent et se retrouve chez certains des éditeurs retenus. C'est notamment le cas d'**Emile Van Balberghe** et de Jean Marchetti de **La Pierre d'Alun**. Le créneau, si on en croit ce dernier, n'est cependant pas des plus rentables : «Il m'est arrivé de joindre dans leur courrier¹⁰⁸ [...] des informations sur la publication d'un bouquin, et relatives à la souscription d'un bouquin, et personne n'a répondu. Alors, c'est quoi ça? Ce n'est pas du snobisme? Par contre, ces gens-là filent à Paris et vont acheter un bouquin quatre à cinq mille francs ou dix ou cent mille francs, parce qu'il y a des bouquins à ces prix-là, uniquement pour quel plaisir? Rien que pour les acheter à Paris? Si ce n'est pas du snobisme je ne comprends pas. [...] Il y a [en Belgique] un complexe de sa propre nationalité¹⁰⁹».

Voilà donc un domaine, celui du beau livre pour bibliophile, où les éditeurs belges étaient passés maîtres et qui, paradoxalement, en vertu du sentiment d'infériorité qu'entretient la Belgique en matière de littérature vis-à-vis de la France, est peut-être en perte de vitesse...

Critère 5 La structure de la maison

On concevra aisément que nous ne nous attardions pas, dans ce chapitre, aux maisons les plus importantes — notamment quant à la taille économique — de notre échantillon : les structures y sont comparables à celles que présente toute autre maison de même envergure, quel que soit le domaine d'édition concerné et qu'il s'agisse de la division du travail éditorial, de la répartition des tâches ou encore des hiérarchies établies dans les processus de prise de décision. **Complexe ou Labor** par exemple ont l'organisation et la structure que suppose toute maison d'édition ayant haut pignon sur rue.

Les observations les plus significatives porteront, on s'en doute, sur le secteur des maisons relevant du sous-champ de la moyenne édition ou de la petite édition. Sous les différents critères jusqu'ici envisagés, ces maisons présentaient des différences et des spécificités marquées. Ce n'est plus guère le cas s'agissant de leur structure de production. Si la plupart des éditeurs retenus ici peuvent, en effet, compter sur toute une série de collaborateurs plus ou moins réguliers, seules cinq maisons emploient des salariés, soit à temps plein, soit à temps partiel. Ces cinq maisons sont **Le Cri**, **Les Éperonniers**, **L'Arbre à Paroles**, **Vie Ouvrière** et **Dricot**. S'agissant du **Cri**, on remarquera qu'elle fonctionne avec un personnel réduit — encore que de façon fluctuante — à six personnes (directeur compris) avec recours, pour l'appoint, à quelques free-lances et sous-traitants. À noter également que Christian Lutz redouble sous plus d'un égard le rôle de conseiller littéraire dévolu à Yves-William Delzenne (par ailleurs, l'un des auteurs-maison) en confondant sous sa personne la fonction de directeur général de la maison, celle de pilotage de l'image

littéraire à laquelle **Le Cri** s'associe — essentiellement, la littérature cultivée, tous genres confondus, mais répondant aux catégories les plus cadrées — et celle de direction des différentes collections étiquetées «à découvrir» dans son catalogue.

En ce qui concerne **L'Arbre à Paroles**, Francis Tessa fait état de douze personnes employées, dont trois à temps plein et six bénévoles. Il est évident qu'une maison de cette taille ne peut engager du personnel que si elle bénéficie de subventions ou de subsides alloués par les différentes instances communautaires et régionales. C'est ainsi que la Maison de la Poésie d'Amay n'a participé que pour cinq cent quatre-vingt mille francs dans la rémunération de son personnel, la Région Wallonne intervenant par le biais du Forem pour une part importante en lui attribuant sept contrats Prime. La maison emploie ainsi deux personnes au secrétariat, trois à la composition, trois à l'imprimerie et deux à la rédaction et aux relations avec les auteurs, les relations extérieures et la gestion étant quant à elles assurées par des bénévoles. Il nous semble intéressant de souligner que c'est ce que Robert Escarpit nomme le «bureau de fabrication¹¹⁰», qui emploie le plus grand nombre de personnes alors que le «comité littéraire» ne compte, en l'occurrence, que deux régentes littéraires à temps partiel. Cette disproportion entre les deux secteurs tient au fait que la maison publie par mois quatre ouvrages et deux revues, ce qui suppose un volume de travail énorme pour le département fabrication. Ne faut-il cependant pas entrevoir là une nouvelle preuve de la représentation observée chez Francis Tessa faisant la part belle à l'aspect le plus technique de la pratique éditoriale?

Les éditions **Vie Ouvrière** comptent quant à elles onze employés dont six à la fabrication. Il s'agit cependant ici d'une maison plus importante, réalisant un chiffre d'affaires de vingt millions — douze pour l'édition, huit pour l'imprimerie — et qui fonctionne sans intervention du Forem. Notons

tout de même qu'une bonne partie du travail concernant la collection «Pour le Plaisir» est, comme nous l'avons déjà signalé, réalisée en partie bénévolement, après les heures de bureau, ce qui indique le caractère quelque peu marginal de cette collection dans une maison spécialisée dans le domaine des sciences humaines.

Comme l'indiquent les informations pratiques livrées par leur catalogue, la maison prestigieuse dirigée par Lysiane D'Haeyere, **Les Éperonniers**, emploie une seule personne en permanence, chargée de l'administration et de la coordination. **Les Éperonniers** collaborent cependant régulièrement avec une attachée de presse, remplissant une fonction de représentation et de diffusion, et avec un metteur en page qui, de plus, en plus souvent, travaille à partir des disquettes envoyées par les auteurs. En fait d'appoint, la maison bénéficie aussi de l'aide fréquente de stagiaires provenant de sections de librairies et d'édition de l'UCL ou, jusqu'il y a quelques années, de l'ULg.

Outre le gérant, les éditions **Dricot** emploient deux personnes : un comptable et une secrétaire-attachée de presse. Ce sont du moins les informations fournies par cette dernière, Jocelyne Fontaine, qui s'est chargée de répondre à notre questionnaire. S'agissant d'une société combinant édition et imprimerie, tout laisse à supposer qu'à ces deux employés, il convient d'ajouter un certain nombre de ouvriers travaillant sur les presses. Nous ne nous avançons cependant pas trop puisqu'une maison comme **La Pap'rasse**, partageant la même structure, fonctionne avec une seule personne. En effet, si l'épouse de J.-Cl. Corvilain s'occupe du suivi auprès des libraires et des auteurs, la production est quant à elle assurée par une seule personne, le directeur, qui est le seul employé de l'imprimerie. Celui-ci s'occupe en outre de la reliure et de la distribution des ouvrages.

La grande majorité des maisons retenues fonctionnent d'ailleurs de manière similaire,

c'est-à-dire grâce au bénévolat et à la bonne volonté de quelques proches du directeur. Le directeur de la maison ou les personnes remplissant collégialement cette fonction sont généralement eux-mêmes des bénévoles dont la subsistance est assurée par une autre activité. Coiffeur et galeriste, Jean Marchetti, directeur de **La Pierre d'Alun**, déclare ainsi : «Si moi je devais me payer? Il n'y a même pas d'argent, je ne sais pas avec quoi j'irais me payer. S'il y avait de l'argent, j'aurais le choix : ou je fais de bouquin, ou je fais des bouquins et je ne gagne rien.» Il en va de même pour Charles de Trazegnies dont l'agence de traduction finançait en partie la maison d'édition ou pour Guy Jungblut, des éditions **Yellow Now**, professeur à l'Académie des Beaux-Arts.

Une autre des caractéristiques de la «petite» édition est sans doute l'absence de structure fixe et de division nette du travail : tous les collaborateurs assurent toutes les fonctions. Si des faits de spécialisation existent au sein de l'équipe, il y a rarement hiérarchie des fonctions. C'est le cas notamment chez **Yellow Now** : «On est trois à faire tourner la boutique et il n'y a pas de statut [...], tout le monde fait un peu tout mais chacun a quand même des spécialités [...]. Je m'occupe de la coordination technique [...] et les autres font plus de la direction de collections [...] mais les décisions se prennent à trois.» Il en va de même aux éditions **Le Cerisier** qui fonctionnent essentiellement grâce au personnel employé au Théâtre des Rues : «Vous savez, les rôles ne sont pas bien définis et tout le monde s'occupe finalement un peu de tout.»

Bon nombre de nos interlocuteurs ont d'ailleurs insisté sur le fait que la maison n'avait pas un mais bien des directeurs. C'est notamment le cas de Jacqueline Balthazar, du **Daily Bul** : «Le directeur? On est à trois : pol Bury, André Balthazar et moi-même [...]. Chacun fait un peu ce qui se présente.» Les propos de Marc Imberechts du **Tétralyre** vont dans le même sens : «La direction

de la maison est collective. Nous sommes quatre ou cinq personnes à y travailler.»

Deux maisons fonctionnant actuellement de cette manière, c'est-à-dire grâce au bénévolat, envisageaient cependant au moment de notre enquête de terrain d'engager une personne qui exercerait la fonction d'attachée de presse. Il s'agissait de **Quorum** et des éditions **Talus d'Approche**. Il nous semble important de souligner que, dans ces deux cas, les éditeurs cherchent à développer le moment promotionnel du circuit du livre, contrairement à ce que nous avons constaté dans des maisons comme **L'Arbre à Paroles** qui favorisent le moment de la production. Ces deux optiques différentes traduisent évidemment deux visions opposées de la pratique éditoriale : d'un côté, un éditeur qui se préoccupe avant tout de la qualité des ouvrages qu'il publie et de leur accompagnement jusqu'au public potentiel et de l'autre un imprimeur passionné de poésie qui va chercher à donner au texte la forme et un habillage conforme à ses goûts typographiques sans trop se soucier de ce que sera «l'après-livre».

Le bénévolat, tendance générale du sous-secteur considéré, se retrouve également à un autre niveau, celui du comité de lecture qui peut être plus ou moins organisé et officiel. Dans certains cas, c'est un comité interne restreint qui prend la décision d'éditer : chez **Talus d'Approche** par exemple, il est constitué de Michel Bourdain et des deux directeurs de collection, Pierre Mertens et Yves Namur (ceci ne tenant pas compte de ses fondateurs ayant favorisé les dissensions qui se sont introduites au sein de l'équipe). Il en va de même chez **Yellow Now** avec Guy Jungblut, Patrick Leboutte et Charles Tatum Jr. (avant restructuration à la baisse des activités). Le rôle d'un tel comité de lecture est

de faciliter la tâche aux directeurs de collection : «Il y a eu une époque, confiait Guy Jungblut, où il n'y avait pas ce comité de lecture à trois, où la responsabilité était entièrement sur la tête du directeur de collection. Mais on s'est aperçu que c'était parfois très difficile d'assumer cela. Il fallait ne serait-ce que se retrancher, pour Patrick [Leboutte] ou pour Jean-Charles, derrière un comité de lecture, même si c'est nous trois, pour éviter des dérapages ou des histoires d'ami auquel on ne sait pas dire non.» La **Lettre Volée** fonctionne sur un mode identique.

Ce comité peut cependant parfois être externe à la maison et varier en fonction du type d'ouvrage. Pierre Lelong, des éditions **Quorum**, fait par exemple appel, pour ses ouvrages techniques ou d'histoire, à des spécialistes, généralement à des professeurs d'université. Les éditions **Trois Arches** procèdent de la même manière pour leurs livres d'art. Ces collaborateurs peuvent également être des amis ou des membres de la famille du directeur. C'est souvent le cas pour la littérature au sens traditionnel, c'est-à-dire le roman, la nouvelle, la poésie et le théâtre. Le caractère bénévole de ces collaborateurs est souvent souligné par les éditeurs.

Relevons encore qu'un certain nombre d'éditeurs opèrent seuls le choix des manuscrits qu'ils retiennent. Parmi ceux-ci, **Emile Van Balberghe**, Jean Marchetti de **La Pierre d'Alun**, J.-Cl. Corvilain de **La Pap'rasse** et Xavier Canonne, des **Marées de la Nuit**, qui confesse avoir «parfois des difficultés à obtenir l'unanimité¹¹⁴». Il va de soi que l'auto-édition, dans le cas par exemple des **Six Cordes**, ou l'édition occasionnelle et liée à une exposition, dans le cas très singulier de **Brasseur éditions**, ne présente pas de particularités suffisantes pour faire ici l'objet d'un développement.

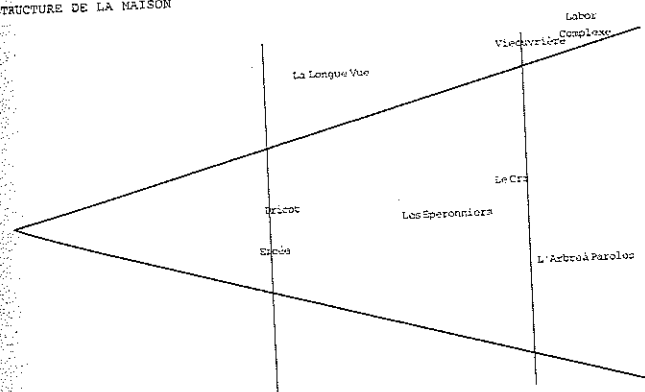
L'ORGANIGRAMME Répartition et confusion des rôles

On le voit sans peine : bénévolat et absence de structure hiérarchisée sont deux des caractéristiques principales de la «petite» et de la «moyenne» édition en Communauté française de Belgique. S'agissant de maisons fonctionnant en règle générale uniquement grâce à des fonds propres, ces éditeurs ne peuvent se permettre d'engager du personnel spécialisé dans les différentes tâches, qui se trouvent dès lors confondues et assumées, le plus souvent, par une seule et même personne, celle du directeur, dont il n'est pas toujours sûr qu'il soit objectivement en mesure d'être à la hauteur des différentes responsabilités qu'il doit, par la force des choses, remplir. Nombreux sont ainsi ceux qui, comme Michel Bourdain ou **Didier Devillez**, remplissent toutes ou presque toutes les fonctions dans la maison : «Je suis la secrétaire, confie le directeur de **Talus d'approche**, le commissionnaire, je vais à la poste, je fais les courses, je m'occupe de tout. Je balaie même la maison. Cela va devoir évoluer.» Plus que d'un choix personnel, cette

polyvalence résulte d'une nécessité : l'édition d'ouvrages littéraires n'est guère porteuse économiquement, dit-on, du moins en Belgique. Au contraire, elle peut parfois exiger l'apport de capitaux personnels et il est déjà arrivé, nous a-t-on confié, que le «budget vacances» ait été sacrifié à la location d'un stand à la Foire Internationale du Livre de Bruxelles...

On comprend dès lors aisément que les différentes personnes qui collaborent à l'élaboration d'un livre le fassent dans beaucoup de cas à titre gracieux : il s'agit, dans les zones les plus «micro» du secteur et compte non tenu des maisons fonctionnant sur le principe très lucratif du compte d'auteur, de participer davantage à la réalisation d'un rêve, d'une passion qu'à une opération de type commercial. Cela au risque de l'amateurisme, en particulier, nous le verrons, dans les domaines très sensibles de la diffusion et de la promotion des ouvrages (ou, plus évidemment encore, dans la rédaction des catalogues et des prières d'insérer).

STRUCTURE DE LA MAISON



Critère 5 La mise en forme du texte

Si, comme nous l'avons vu dans le cours de notre investigation historique (partie I du présent rapport), l'imprimerie est d'une certaine manière la mère nourricière de l'édition, les deux activités ont souvent entretenu, en Belgique, des rapports très étroits. Nous avons d'ailleurs souligné ce que cette «liaison dangereuse» a pu avoir en fait des conséquences malheureuses, tant sur le plan de la réputation extérieure de l'édition belge que sur les politiques éditoriales développées dans notre pays. Il semblerait cependant, dans la plupart des cas — c'est du moins ce qui ressort des entretiens que nous avons eus avec les éditeurs —, que la leçon ait porté ses fruits ou que cette tendance à coupler les deux activités s'estompée : peu nombreuses, en effet, sont les maisons intégrant un atelier d'imprimerie dans leur structure. Pour beaucoup des directeurs interrogés, imprimerie et édition sont deux métiers différents, aux exigences incommensurables. La tradition selon laquelle les éditeurs belges étaient avant tout de puissants imprimeurs n'a plus la même force d'ancrage qu'auparavant.

Sur l'ensemble des éditeurs faisant l'objet de notre étude, compte non tenu des **Éditions du Perron** — chirurgien occasionnel de l'entreprise d'imprimerie liégeoise Massoz —, trois s'occupent eux-mêmes de l'impression de la totalité de leurs ouvrages. Il s'agit de Marcel Dricot des éditions du même nom, de J.-Cl. Corvilain de **La Pap'rasse** et de Francis Tessa de **L'Arbre à Paroles**. Imprimeurs professionnels, les deux premiers le sont en effet, même si les **Éditions Dricot** sont relativement connues dans la région liégeoise en tant que telles. Le catalogue ne fait d'ailleurs pas mystère de cette activité principale : le bon de commande indique bien «Imprimerie-Éditions Dricot». Le mot de Pierre Mertens pour qui «l'édition

à compte d'auteur, ce n'est pas de l'édition, c'est de l'imprimerie» trouve ici toute sa justification puisque la politique de la maison semble consister à réaliser du travail de sous-traitance pour des auteurs en mal d'éditeur et à monnayer un nom qui, nous l'avons dit, jouit toutefois, dans la zone liégeoise, d'une certaine notoriété. Le seul critère auquel il convient de répondre pour être publié est le caractère régional de l'ouvrage. Voici donc un imprimeur qui a su s'imposer sur le marché de l'édition à compte d'auteur et finalement sur le marché de l'édition tout court. Libre à chacun de décider si une telle pratique est digne de ce nom.

Si J.-Cl. Corvilain, de **La Pap'rasse**, édite bien quelques livres, de nouveau à caractère régional, il est avant tout imprimeur de labeur. Et c'est bien évidemment par le biais de cette activité qu'il est entré, comme par la bande, dans le monde éditorial : le succès remporté par une chronique locale publiée dans *Grivegnée Potins*, le toute-boîte réalisé par la maison, l'a encouragé à l'éditer sous forme de livre et à compte d'éditeur cette fois. L'édition n'est cependant ici qu'une activité annexe, tout comme l'est la papeterie-librairie qui lui a prêté son nom et où l'on trouve, à côté de quelques tubes de colle et de quelques cahiers aux couvertures écornées, un présentoir de B.D. jaunies et un livre retraçant l'horoscope 1988 (!) d'un des signes du zodiaque. Notons cependant que l'impression du premier titre publié par la maison, *Si Grivegnée m'était conté*, fut, pour des raisons de compétences, confiée à une firme spécialisée, «une très grosse imprimerie de la région liégeoise, que je ne citerai pas». La qualité et les délais de livraison n'ont finalement pas répondu aux attentes du directeur qui a préféré se charger lui-même de l'impression des ouvrages suivants.

L'Arbre à Paroles est la troisième maison d'édition disposant d'un matériel d'imprimerie suffisamment sophistiqué pour pouvoir prendre en charge la réalisation de

la totalité de ses recueils. Cependant, le cas est ici différent : alors que pendant vingt-sept ans, l'impression des ouvrages portant le label **L'Arbre à Paroles** a été réalisée par des sociétés spécialisées, en 1991, la maison investit dans du matériel d'imprimerie d'occasion et en mars 1994, il était question d'acheter une relieuse. S'il est évident que la Maison de la Poésie d'Amay réalise ainsi d'importantes économies, il est tout aussi indéniable que l'amortissement de ces achats suppose du travail de sous-traitance pour diverses associations ou sociétés. Cela va de l'impression de livres et de revues pour la Maison de la Poésie du Nord-Pas de Calais, à la réalisation de tous types de documents (bons de commande, factures,...) pour une importante entreprise de la sidérurgie liégeoise. Le chiffre d'affaires relatif à ces «travaux culturels» (puisque c'est sous cette dénomination qu'ils apparaissent dans le rapport d'activité 1993)¹¹² s'élevait, pour l'année 1993, à plus de six cent mille francs, ce qui représentait environ un tiers du chiffre d'affaires global de la maison¹¹³. Ces rentrées financières, relativement assurées et faciles, constituent sans doute un danger potentiel pour la production littéraire de la maison : l'attrait du gain, permettant bien sûr la publication de nouveaux titres, risque en effet de voir la maison d'édition se transformer progressivement en imprimerie de labeur ne publiant des ouvrages-maison qu'à ses heures perdues.

Imprimeur à la retraite et passionné de littérature (il est lui-même poète), Francis Tessa semble réincarner à lui seul André Gérard et Jean-Jacques Schellens, ce qui laisse supposer un certain nombre de contradictions et de tiraillements dans la politique suivie par **L'Arbre à Paroles**. Tenté, par sa formation professionnelle, d'investir dans la production du livre, il ne défend pas le même raisonnement au niveau de la promotion et de la diffusion, risquant ainsi d'entraîner la maison sur la pente de la faillite comme ce fut le cas il y a une vingtaine d'an-

nées pour les **Éditions Gérard & C°**. Les subsides accordés jusqu'à présent par les différentes instances communautaires et régionales constituent cependant un solide garde-fou...

Deux autres maisons disposent quant à elles d'un matériel ne leur permettant de réaliser qu'une partie restreinte de leurs productions. Il s'agit du **Tétras-Lyre** et des **Éditions du Cerisier**.

Pour Marc Imberechts comme pour J.-Cl. Corvilain et Marcel Dricot, la voie vers l'édition a été tracée par l'imprimerie. Propriétaire d'un matériel artisanal — deux anciennes presses mécaniques nécessitant l'emploi de caractères en plomb assemblés par les soins de l'éditeur —, il réalise lui-même les plaquettes de la collection «Accordéon». Il s'agit en effet d'un dépliant faisant quatre-vingts centimètres de long et que peu d'imprimeurs peuvent réaliser. Les autres collections, de formats plus classiques, sont réalisées extra muros. On ne peut assurément pas parler en ce cas d'imprimeur, mais plutôt d'un éditeur saisi, pour la cause, par la passion de l'imprimerie traditionnelle.

Il en va de même pour les **Éditions du Cerisier** dont le matériel ne permet que l'impression d'ouvrages comprenant moins de cent cinquante pages. Divers travaux de sous-traitance sont donc réalisés pour des groupes ou des particuliers, afin de rentabiliser au maximum l'acquisition de ce matériel.

Les **Éditions Vie ouvrière** (ou EVO) comportent elles aussi un secteur imprimerie — EVO Impression — au service uniquement du secteur associatif. «Tous les clients n'y sont pas admis. Ceux du secteur marchand, par exemple, peuvent passer leur chemin¹¹⁴». Si un encart dans le catalogue 1993 de la maison indique qu'il est spécialisé dans le court tirage, avec un maximum de 3 000 exemplaires, Pierre Bertrand quant à lui, parle de 1 500 exemplaires, ce qui laisse supposer que toute la production du secteur édition est réalisée à l'extérieur. Voici

donc une maison comprenant les deux secteurs mais dont la gestion est nettement différenciée, au point que l'imprimerie ne prend pas en charge la production éditoriale.

Apparemment, cette vision de l'édition liée à l'imprimerie se retrouve plus particulièrement en province qu'à Bruxelles. Tous les éditeurs interrogés implantés dans la capitale délèguent en effet cette partie de la production à des ateliers spécialisés, se réservant la dimension la plus intellectuelle de la fonction. Pour Bernard Gilson, des éditions **Pré aux Sources**, édition et imprimerie sont deux choses tout à fait différentes, voire même incompatibles. «Il ne faut pas mélanger», dira-t-il au cours d'un entretien téléphonique¹¹⁵. C'est en outre le cas de bien des petites maisons elles aussi situées en province, soit que leur volume de production soit insuffisant pour justifier l'achat d'un matériel généralement coûteux et nécessitant une formation spécifique, soit — ce qui paraît beaucoup plus probable — que ces éditeurs partagent la même conception de l'édition que leurs confrères bruxellois, conception qui suppose une différenciation des tâches.

Le choix de l'imprimerie est généralement justifié par un principe de commodité. C'est ainsi que la plupart des «toutes petites» maisons installées en province font appel à l'«imprimeur du village» dont la proximité facilite les vérifications, les modifications de dernière minute et la livraison. C'est notamment le cas pour **Le Tétras-Lyre**, **Les Six Cordes**, **Les Marées de la Nuit** ou **Le Taillis Pré** mais également pour des maisons plus importantes comme les **Éditions Lansman**. Daniel Vander Gucht avance lui aussi ce type d'explication : **La Lettre Volée** fait appel à une imprimerie bruxelloise «avec laquelle nous travaillons lorsque ce sont des livres d'art, des livres difficiles à faire qui nécessitent d'aller tous les jours sur place pour vérifier l'impression des quadrichromies ou des choses comme cela. On ne

peut pas se permettre d'aller en province tous les jours, parfois à six heures du matin¹¹⁶».

La qualité du travail reste cependant l'argument principal et certains n'hésitent pas à faire appel à des imprimeries relativement éloignées, parfois même étrangères. C'est par exemple le cas de **Luce Wilquin** qui, bien qu'installée à Lausanne au début de notre enquête, travaillait avec des imprimeurs français et plus particulièrement avec une firme située à Besançon. Le **Daily Bul**, en fonction du type d'ouvrage, traite avec des professionnels soit belges, soit français, suisses ou italiens.

Un autre critère de qualité intervient également à ce niveau, celui des relations qu'entretiennent éditeurs et imprimeurs. «Nous travaillons [également] de confiance, confie Daniel Vander Gucht, avec un imprimeur qui est en province, à Courtrai, chez qui nous faisons l'essentiel de nos livres, parce que nous avons une bonne relation de confiance avec lui et que ça fonctionne bien comme cela¹¹⁷». Il en va de même pour Guy Jungblut des éditions **Yellow Now** : «Je travaille essentiellement avec un imprimeur de Liège. À un moment, j'ai eu un gros problème, un diffuseur qui claque dans les doigts, qui ne paie pas, et une dette chez l'imprimeur. Et puis une proposition de faire les ménages pour rembourser, c'est-à-dire amener des travaux extérieurs. Ce qui fait que c'est une maison avec laquelle j'ai une relation un peu intense, un peu privilégiée. C'est un imprimeur chez qui je suis allé quand il venait de démarrer, qui avait une clientèle à nonante pour cent de labeur, papier à en-tête et des choses comme cela et qui maintenant n'a plus que dix pour cent de labeur et quatre-vingt dix¹¹⁸ pour cent en édition, en catalogues, etc. Je travaille toujours avec le même et il n'y a pas de raison de changer [...] C'est plus simple de travailler avec lui parce que les problèmes de trésorerie se règlent un peu comme cela. Ma banque, c'est parfois mon imprimeur qui peut attendre un mois, deux mois, six mois¹¹⁹».

ÉQUIPEMENT P.A.O. DES MAISONS ÉTUDIÉES

Maison	Atelier de P.A.O.
L'Arbre à Paroles	intégré
Brasseurs	intégré
Éditions du Cerisier	intégré
Complexe	intégré
Le Cri	intégré
Daily Bul	intégré
Didier Devillez	intégré
Éditions Dricot	intégré
Les Éperonniers	extérieur
Ercée	intégré
Labor	intégré + extérieur
Éditions Lansman	intégré
La Lettre Volée	intégré
La Longue Vue	extérieur
Les Marées de la Nuit	intégré
Éditions La Pap'rasse	intégré
La Pierre d'Alun	intégré
Pré aux Sources	extérieur
Quorum	extérieur
Éditions Réversi	extérieur
Les Six Cordes	intégré
Le Taillis Pré	extérieur
Talus d'Approche	intégré
Le Tétras-Lyre	intégré
Trois Arches	intégré
Unimuse	extérieur
Emile Van Balberghe	extérieur
Vie Ouvrière	intégré
Luce Wilquin	intégré
Yellow Now	intégré

Rares sont donc les maisons qui investissent dans du matériel d'imprimerie. Il en va cependant tout autrement pour le matériel informatique permettant de réaliser la saisie du texte et la mise en page. Dix-huit des quarante éditeurs retenus disposent en effet de P.C. ou de Macintosh acquis à cet effet ou utilisés à cette fin.

La compétence de ces éditeurs équipés de matériel informatique est parfois telle qu'ils réalisent toutes sortes de travaux de sous-traitance pour diverses associations, voire parfois pour d'autres éditeurs. C'est notamment le cas d'**Ercée**, de **La Lettre Volée** — sous le label Ante-Post asbl —, de **Yellow Now**, de **Luce Wilquin éditrice** et des éditions **Trois Arches**. Ces activités «para-éditoriales» constituent généralement une source de revenus non négligeable pour des maisons ne bénéficiant pas toujours de subventions et qui fonctionnent donc pour l'essentiel grâce à des fonds propres. «On a commencé, se souvient Daniel Vander Gucht, par trois ou quatre titres par an et maintenant on en est à douze ou treize [...] Donc cela veut dire qu'il fallait trouver tout le temps de l'argent. Le seul moyen qu'on a trouvé pour financer notre production, c'était de réaliser des choses pour d'autres personnes puisque nous avons l'avantage d'avoir un bon matériel informatique au départ, de savoir comment cela fonctionne,

d'avoir des gens de talent et de qualité [...]. Nous faisons cela pour des institutions [...] mais aussi pour d'autres éditeurs, je ne vais pas les citer ici, mais ce sont des éditeurs connus sur la place qui, à cause d'une grosse production, n'arrivent pas toujours à suivre et nous demandent, pour certains titres, de le faire à leur place. Tout est fait ici, jusqu'au flashage des films.»

L'argument avancé par ceux qui font appel à une société spécialisée est le même, présenté dans l'ordre inverse de ces motifs : «Je fais cela, confie Charles de Trazegnies, avec un graphiste qui travaille sur Macintosh [...]. On m'a déjà souvent dit : «Tu devrais t'équiper», mais cela me prendrait beaucoup de temps d'une part, et ensuite, je ne suis pas persuadé que cela serait plus rentable en ce sens que mon temps vaut également ce qu'il vaut, et que [celui] que je passerais à me familiariser avec tous ces programmes me coûterait très cher. Je préfère confier cela à quelqu'un qui le fait presque toute la journée et donc qui connaît vraiment toutes les possibilités des systèmes¹²⁰.»

La situation de **Quorum** est, ici encore, un peu particulière : la préparation du manuscrit ainsi que l'impression sont assurées par Post-Scriptum, société appartenant à la compagnie du directeur Pierre Lelong.

DE L'IMPRIMERIE À LA P.A.O. Vers une conversion de l'habitus techniciste?

Si imprimerie et édition apparaissent aujourd'hui, dans la plupart des zones du champ éditorial, comme deux activités nettement distinctes, exigeant des connaissances et des compétences particulières, cela ne semble pas être le cas pour tout ce qui concerne la publication assistée par ordinateur.

Nécessitant un matériel de pointe relativement coûteux mais utile, voire indispensable, pour d'autres aspects de la pratique comme, par exemple la gestion, la P.A.O. semble être considérée comme une pratique noble, qui rejoint d'une certaine

façon la conception intellectuelle de l'édition, et ce, contrairement à l'imprimerie reléguée au rang quelque peu trivial d'activité manuelle.

Il reste cependant que les investissements ne sont évidemment pas comparables et que cette dernière exige réellement une formation spécifique. Une erreur en cours d'impression s'avère plus difficile à rattraper que si elle se produit sur le moniteur d'un ordinateur.

À l'époque royale des imprimeurs-éditeurs va-t-on voir se succéder celle des éditeurs-graphistes? ■

Critère 7 Les réseaux de diffusion/distribution

Si produire un livre ne pose finalement pas trop de difficultés — un budget de cent cinquante mille francs est suffisant si on en croit les dires d'un auteur auto-édité —, il en va tout autrement pour ce qui est de sa commercialisation. Le gros problème en matière d'édition littéraire en Belgique réside dans le réseau de diffusion et de distribution. Rappelons d'abord brièvement en quoi consistent ces deux types d'opérations :

DIFFUSION. Promotion des ouvrages auprès des points de vente afin d'obtenir des commandes, de définir les offices, dépôts et les conditions de vente. Quand elle n'est pas assurée par l'éditeur lui-même (ou par une société filiale) la diffusion peut être soustraite ou faire l'objet d'un accord entre plusieurs éditeurs.

DISTRIBUTION. Enregistrement des commandes, expédition, livraison, facturation par l'éditeur ou par une entreprise indépendante qui facture ce service à l'éditeur.¹²¹

Comme le soulignent ces deux définitions, diffusion et distribution peuvent être soit réalisées par l'éditeur, soit confiées à une ou des sociétés spécialisées.

Le tableau suivant l'indique, les deux formules coexistent au sein de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique

Soit le cas, d'abord, des maisons — évidemment parmi les plus «petites» de notre échantillon — assurant elles-mêmes la diffusion et la distribution de leurs ouvrages.

«La distribution, à notre niveau, est un peu particulière, nous expliquait J.-CL. Corvilain. Nous avons eu des contacts [avec une grosse société de diffusion de la région] et le scénario que nous avons eu est le suivant : [cette société] nous a demandé tout de

suite quelques centaines d'exemplaires, avec une exigence de 50 % de ristourne sur la vente, possibilité de retour des ouvrages après un an et paiement avec un point d'interrogation.» On le voit, le coût d'un tel service est un des arguments majeurs qui poussent les petits éditeurs à assurer eux-mêmes leur propre diffusion/distribution. Tel était notamment le cas des éditions **Le Tétras-Lyre** aux débuts de notre enquête : «Les professionnels de la distribution prennent un tel pourcentage sur les ouvrages que ce n'est pas possible de rentabiliser cela.»

La qualité du service est cependant également mise en cause : «La diffusion/distribution est le gros problème des petites maisons d'édition. Il est évident qu'il n'y a pas de système de distribution adapté aux petits éditeurs. Il y a un système de distribution, le même pour tout le monde, et les gros éditeurs se taillent la part du lion. Un petit éditeur est tout à fait incapable de s'insérer là-dedans. Il faut pour cela qu'il y mette le paquet et ce n'est de toute façon pas rentable pour lui : même si le livre arrive chez le libraire, il se vendra difficilement parce que ce sont généralement des livres qui sont le fruit de la passion et qui ne subissent pas les préalables de la rentabilité. Un libraire qui a ses tables encombrées de livres qui marchent, qui ont de la publicité dans les médias ne va pas s'intéresser au dernier recueil d'un poète de Frameries, même s'il est excellent.» De tels propos, tenus ici par Girolamo Santocono des éditions **Le Cerisier**, vont se retrouver chez bon nombre de nos éditeurs qui, loin de contester l'utilité d'un réseau de diffusion/distribution, déplorent surtout le fait qu'il ne soit pas adapté, du moins tel qu'il existe actuellement, à la réalité de la «petite» édition littéraire. Jacqueline Balthazar abonde dans ce sens : «La diffusion? C'est le tout tout gros problème. [...] Les services d'une société spécialisée? Nous avons déjà eu quelques expériences. En Belgique, non, parce que nos livres ne sont pas assez coûteux et seraient perdus aussi je crois dans des

RÉSEAU DE DIFFUSION/DISTRIBUTION DES MAISONS ÉTUDIÉES

Maison	Diffusion/distribution
Ambedui	par souscription et dépôts en librairies
L'Arbre à Paroles	Espace Poésie
Éditions du Cerisier	intégrées
Complexe	Complexe/Nouvelle Diffusion (Belgique) / P.U.F. (France) / Office du Livre (Suisse) / Diffusion Dimédia Inc (Canada)
Le Cri	Presses de Belgique / Les Belles Lettres (France) / GM Diffusion (Suisse)
Daily Bul	Espace Poésie
Didier Devillez	Presses de Belgique / Centre Wallonie-Bruxelles (France) / Liber T (Québec)
Éditions Dricot	A.M.P. / Distrisud
Les Éperonniers	Presses de Belgique / Centre Wallonie-Bruxelles (France) / Distique (France et Canada) / Diffusion Payot-Lausanne (Suisse)
Ercée	intégrées / A.M.P.
Labor	Diffusion intégrée (Belgique) / Distribution par SDLC La Caravelle / Centre Wallonie-Bruxelles (France) / GM Diffusion (Suisse) / CMD (Canada)
Éditions Lansman	Lansman-Éditeur/Diffuseur (Belgique et France) / Liber T (Amérique du Nord)
La Lettre Volée	Nord-Sud (Belgique) / Distique (France) / Artexte (Québec)
La Longue Vue	Vander (Belgique) / GECEC (France)
Les Marées de la Nuit	intégrées
Éditions La Pap'rasse	intégrées
La Pierre d'Alun	intégrées
Pré aux Sources	intégrées (Belgique) / Diffusion CED et Distique (France)
Quorum	Presses de Belgique (Belgique) / Distique (France) / GM Diffusion (Suisse)
Réversi	Distrisud / intégrées
Les Six Cordes	intégrées
Le Taillis-Pré	intégrées
Talus d'Approche	Distique
Le Tétras-Lyre	Espace Poésie
Trois Arches	intégrées
Unimuse	intégrées
Emile Van Balberghe	intégrées
Vie Ouvrière	Nouvelle Diffusion
Luce Wilquin	Presses de Belgique
Yellow Now	Ulysse Diffusion et Distique

listes de grandes maisons de diffusion. En France, il y a eu trois expériences qui se sont avérées complètement négatives parce que les trois maisons ont fait faillite. Nous y avons laissé quelques plumes. [...] Si les livres ne sont pas connus, les libraires, malheureusement n'y prêtent pas attention, et n'en ont pas non plus, je crois, la possibilité tellement ils sont noyés par les offices.»

La solution pour ces éditeurs consistait donc à créer un circuit parallèle qui tiendrait compte des spécificités de leur production : les points de vente devraient par exemple être sélectionnés. «Il faut que le livre arrive en librairie, mais pas dans n'importe quelle librairie. Il faut que le libraire soit intéressé, qu'il n'abandonne pas l'ouvrage sur la dernière planche de son rayonnage. Cela fait, pour la Communauté française de Belgique, une vingtaine de librairies. Et il n'en faut pas plus : ce nombre limité permet de les assumer», assurait Girolamo Santocono, initiateur d'un projet de distribution/diffusion propre aux petites maisons. Francis Tessa, de la Maison de la Poésie d'Amay, défend la même idée : la création d'«Espace-Poésie», A.S.B.L. regroupant plusieurs éditeurs de Wallonie et de Bruxelles traduit ce souci de développer «la promotion et la diffusion des livres et revues [...] qui échappent aux promotions et diffusion des circuits commerciaux». Elle prévoit la distribution chez les «bons libraires» auxquels serait attribué le label «Libraire poétique» et qui toucheraient 40 % de commission contre l'engagement de commander tout livre qui serait vendu. À l'heure où nous recueillions ces déclarations d'intention, des pourparlers étaient en cours avec la Promotion des Lettres afin d'obtenir des subventions. Plusieurs éditeurs retenus ici sont concernés par cette A.S.B.L. Sont ainsi repris sur le document définissant les statuts de l'association les noms de Jacqueline Balthazar, Yves Namur, Francis Tessa et Michel Voiturier.

Ce type de groupements, qui n'en étaient au démarrage de notre enquête qu'au stade

de projets dans ces deux cas, ne faisait cependant pas l'unanimité. Marc Imberechts, notamment, ne se montrait pas entièrement convaincu par avance de leur efficacité. Englobant des maisons qui, bien que petites, répondent à des logiques différentes, il y avait à craindre, selon lui, que les problèmes soulevés actuellement par le réseau de distribution traditionnel soient transposés à cet autre niveau : les maisons les plus importantes, sur ce marché, seraient une nouvelle fois les seules à bénéficier du système. À l'heure actuelle, cependant, l'association «Espace Poésie» semble fonctionner à la satisfaction générale des éditeurs qu'elle regroupe, Jacqueline Balthazar se montrant la moins enthousiaste à cet égard en raison du coût de l'opération et de la conviction qui est la sienne de mieux connaître le marché très particulier des éditions Daily Bul.

Pour parer aux inconvénients divers occasionnés par les grands réseaux traditionnels, deux directeurs ont créé leur propre «société» de diffusion/distribution. Il s'agit de Bernard Gilson et d'Emile Lansman. L'initiative de Bernard Gilson est assez récente : elle remonte à janvier 1994. Conscient des difficultés que rencontrent les maisons de la taille du Pré aux Sources en matière de diffusion, il a tenté de développer au sein de sa maison un secteur qui se chargerait de diffuser et distribuer ses propres ouvrages mais aussi ceux d'autres éditeurs, tant en Belgique qu'à l'étranger. Les **Éditions Lansman** assurent quant à elles, par le biais de Lansman-Éditeur/Diffuseur, la commercialisation d'une série d'ouvrages édités par d'autres maisons de l'espace francophone. Sont ainsi repris dans leur catalogue des textes publiés par les éditions **Le Cerisier** ou **Les Éperonniers**.

Relevons également dans le secteur des très petites maisons que certaines font appel aux services d'une maison plus grande pour la diffusion de leurs textes. C'est notamment le cas de **La Pierre d'Alun**. Jean Marchetti

s'occupe lui-même de la diffusion/distribution de ses ouvrages à l'étranger («Comme mes bouquins ne sont pas reliés, ils sont très vite abîmés. Comme ils sont blancs, ils sont fragiles. Donc, si c'est pour recevoir une purée de papier après, cela ne m'intéresse pas») laissant au **Daily Bul** le soin de s'en charger pour la Belgique et une partie de la France. L'avantage est, s'agissant de deux maisons exploitant un créneau similaire, la couverture d'un même réseau de librairies intéressées. Jean Marchetti le souligne, «la distribution, c'est aussi dire : ces bouquins-là, c'est bon pour un tel ou un tel, comme cela, j'ai quelque chance de les vendre».

À côté de tous ces éditeurs auto-diffusés, il existe cependant des directeurs qui ne voient que des avantages à faire appel à des firmes spécialisées. «Si un distributeur fait bien son boulot, c'est impeccable», dira ainsi Daniel Vander Gucht tenant à cet égard des propos dont la teneur se retrouverait, à peu de choses près, dans la bouche de Didier Devillez. «Ce sont eux [i.e. : les diffuseurs/distributeurs professionnels] qui se chargent de rencontrer tous les libraires, de faire la réclame pour les livres qu'on sort, de prendre les commandes, d'acheminer les livres, de faire en sorte qu'il y ait des réassorts lorsque le livre est vendu, de faire la facturation et de récupérer l'argent, ce qui est un gros avantage parce que s'il faut commencer à tenir une comptabilité pour chaque libraire qui commande un ou deux livres, on n'en sort pas [...] et surtout pour se

faire payer par eux, c'est encore plus difficile. C'est donc leur engagement». Le gain de temps est évident et constitue d'ailleurs l'argument principal avancé par les éditeurs favorables à une diffusion/distribution externe dont, notamment Charles de Trazegnies : «Je me suis diffusé moi-même pendant trois ou quatre ans, cela m'a permis de pénétrer dans de nombreux points de vente et donc, cela m'a bien fait connaître le marché. Mais je couvrais tout juste mes frais et surtout, cela me pompait tout mon temps. Je n'avais plus le temps de m'occuper de mes bouquins. Alors j'ai arrêté il y a presque deux ans et maintenant, je me sens beaucoup mieux.»

Michel Bourdain des éditions **Talus d'Approche**, tient le même type de discours : «[Notre] distributeur [est] Distique. Très bon. Cher, difficile à manœuvrer [...] mais très efficace. Nous avons travaillé pendant quatre ans avec eux. Nous avons ensuite abandonné un an parce que nous n'avions pas de production et parce qu'il fallait réfléchir sur leur nouveau contrat mais nous avons repris ce nouveau contrat malgré ses termes, plutôt serrés [...] Travailler sans distributeur, [...] c'est épuisant. Faire des paquets, des factures, des rappels de factures ... C'est abominable. C'est de l'artisanat [...] Il se trouve que l'éditeur qui râle et qui dit tant de mal de Distique est un éditeur qui a été en contentieux et qui n'a plus de compte parce qu'en retard de paiement ou non-paiement.»

DIFFUSION ET DISTRIBUTION

Nerf de la guerre ou défaut de la cuirasse?

Les rapports que les éditeurs entretiennent avec les professionnels de la diffusion/distribution, cette étape incontournable de la vie d'un livre, sont à l'évidence des plus divers et plus ou moins couronnés de succès (commercial). Le distributeur, plus que le diffuseur semble-t-il, est dorénavant un agent avec qui l'éditeur doit absolument composer s'il veut assurer la commercialisation de son livre, cela en plein accord avec l'évolution générale et internationale du système éditorial, qui voit en effet les acteurs naguère périphériques occuper de plus en plus une position de contrôle sur l'ensemble du circuit du livre.

Si le prix de ses services est élevé (pouvant aller jusqu'à 60 % du prix du livre), les avantages que présente un distributeur professionnel ne sont pas négligeables. Comme le soulignait Daniel Vander Gucht, le tout est de trouver le bon diffuseur qui cible les libraires en fonction du type d'ouvrage. Choisir de ne pas avoir recours à ce type de sociétés signifie en outre s'engager dans un circuit de vente particulier basé essentiellement sur la vente par correspondance. C'est notamment le cas de la maison **L'Arbre à Paroles** pour le directeur de laquelle la distribution et, d'une certaine manière, la vente de recueils de poésie en librairie relève d'une pieuse illusion qu'il convient d'abandonner. Le **Daily Bul. La Pierre d'Alun**, le **Tétrasyre** ou **Les Marées de la Nuit** fonctionnent de la même manière. L'élaboration d'un fichier

de clients potentiels est ici primordiale mais suppose cependant un public plus confidentiel — et sans doute aussi plus fidélisé — que le circuit traditionnel de la vente en librairie. L'insatisfaction relative exprimée par Jacqueline Balthazar quant à l'efficacité de l'asbl «Espace Poésie» n'a pas d'autre explication.

Un rapide coup d'œil sur le tableau donné à l'entrée de ce chapitre permet de constater que les maisons présentant un degré de professionnalisme et de professionnalisation important délèguent généralement les activités de diffusion et de distribution à une firme spécialisée, ce qui était déjà le cas pour l'impression de leurs ouvrages. Il semblerait que diversification des tâches rime avec réussite commerciale, du moins relative. En pareil domaine, l'artisanat auquel faisait allusion Michel Bourdain ne serait guère payant.

Sauf à se regrouper, comme on l'a vu, dans le cadre d'une asbl telle que «Espace Poésie», les «petits» éditeurs paraissent quant à eux pris dans l'engrenage d'un cercle vicieux infernal. Pour vendre, il faut être connu. Pour être connu, un diffuseur efficace et compétent est indispensable. S'attacher les services d'un tel diffuseur demande des moyens financiers relativement importants; ces moyens financiers, seules de bonnes ventes peuvent les garantir.

Le tout est donc de pouvoir intervenir à l'un de ces différents niveaux. ■

Critère 8

La promotion des ouvrages

Services de presse, débats, publicité, rencontres avec les auteurs, conférence de presse, gadgets, présence à diverses manifestations comme la Foire du Livre de Bruxelles, bulletins de souscription, mailings, etc. : les moyens de promouvoir un livre sont aussi nombreux que divers. Tous cependant ne sont pas utilisés, ou du moins pas par les mêmes éditeurs.

L'envoi de services de presse pour tenter de décrocher un papier dans l'une ou l'autre publication est probablement la méthode la plus souvent utilisée. Xavier Canonne, directeur des éditions **Les Marées de la Nuit** est d'ailleurs le seul à ne pas mentionner l'envoi de S.P.

Efficace, cette méthode l'est sans doute pour certaines maisons grandes ou moyennes, qu'il s'agisse de **Labor**, du **Cri** ou encore des **Éperonniers**, comme suffit à en convaincre un survol même rapide des pages littéraires d'un quotidien tel que *Le Soir*. Par contre, on peut se demander quelle en est l'utilité pour les maisons plus petites ou très petites. Nous reviendrons amplement sur ce point plus loin. Qu'il suffise de signaler d'entrée de jeu que, pour ce qui concerne les petits éditeurs exploitant souvent un créneau très pointu, un service de presse gagne probablement à être extrêmement ciblé. Les revues poétiques ou les publications théâtrales constituent sans doute une ressource importante pour des maisons comme les **Éditions Lansman**, **Le Cerisier**, **L'Arbre à Paroles** ou **Unimuse**. Il en va de même pour **Yellow Now** et les revues cinématographiques. Celles-ci s'adressent à un public spécialisé, susceptible d'être intéressé par l'un ou l'autre titre.

En revanche, du côté de la presse quotidienne, les critiques sont très souvent

dépassés par le volume d'ouvrages qu'ils reçoivent, ce qui les oblige à opérer un choix parmi les livres susceptibles d'intéresser leur lectorat-cible — inutile de préciser que certains des ouvrages reçus sont écartés d'office, les grands noms, tant ceux de la littérature que ceux du monde éditorial, le plus souvent français, s'arrogeant la priorité.

De plus, le public visé par ces quotidiens ne correspond que dans une très faible mesure au lectorat potentiel des petites maisons littéraires. Seuls les éditeurs publiant des romans ont quelque chance de tirer un quelconque bénéfice de l'envoi de services de presse.

L'envoi de services de presse, parfois accompagnés d'un dossier portant sur l'auteur et d'une fiche technique décrivant l'ouvrage, est une des méthodes les plus souvent utilisées en matière de promotion. Quel peut en être l'impact s'agissant des maisons littéraires qui ne disposent pas encore d'un fort capital de visibilité?

Afin de le déterminer empiriquement, nous avons procédé au dépouillement systématique des suppléments "M.A.D." du *Soir* parus de septembre 1993 à juillet 1994.

Soit, dans un premier temps la rubrique «Nos choix étoilés» qui présente au lecteur une liste d'ouvrages recommandés par l'ensemble des critiques-maison. *Le moment d'inertie* de Jacques-Gérard Linze, publié aux éditions **Pré aux Sources** y figure entre le 1^{er} septembre et le 8 décembre 1993 comptabilisant ainsi quinze semaines de présence. Il faudra cependant attendre le 15 juin 1994 pour qu'un autre ouvrage édité par une maison pour laquelle on mentionne. Il s'agit ici des *Bons Offices* de Pierre Mertens publié chez **Talus d'Approche**.

Deux titres en onze mois : c'est bien peu, d'autant que le second est aussi sorti de la plume d'un des collaborateurs du journal.

Du côté des articles, la situation semble un peu moins dramatique :

Date	Journaliste	Ouvrage
01/12/93	Pierre Mertens	<i>Le Chemin de Sainte-Eulair</i> par Gérard Adam Luce Wilquin, éditrice
	Pierre Mertens	<i>Le Conseiller</i> par Patrick Dupuis Quorum
08/12/93	Marc Henry	<i>Rouge Novembre</i> par Pierre Guyaut-Genon Quorum
20/04/94	Pierre Maury	<i>Camino</i> par Françoise Houdart Luce Wilquin éditrice
	Pierre Maury	<i>Le Hors-venu</i> par Claude Haumont L'Arbre à Paroles / Le Noroît
	Pierre Maury	<i>Râclements d'ailes</i> par André Schmitz L'Arbre à Paroles / Phi / Ecrit des Forges
	Marc Henry	<i>Si tu t'imagines, fillette</i> par Fabien Lefebvre Le Cerisier
	Pierre Maury	<i>La Nuit de Zeebrugge</i> par Pierre Mac Orlan Pré aux Sources
08/06/94	Jacques De Decker	<i>Les Bons Offices</i> par Pierre Mertens Talus d'Approche
06/07/94	Jacques De Decker	<i>Œuvre poétique</i> par Albert Ayguesparse L'Arbre à Paroles
	Jacques De Decker	<i>Ode à Laura Lherne</i> de Jacques Crickillion L'Arbre à Paroles

Onze articles donc, dont certains s'étendent parfois sur une page, en onze mois : la situation ne paraît pas désespérée : autant rester optimiste. Le fait que le supplément daté du 20 avril soit consacré à la Foire Internationale de Bruxelles — moment fort d'une promotion possible de nos auteurs et de nos éditeurs — intervient évidemment pour beaucoup dans la parution de cinq articles ce jour-là...

Visiblement, trois maisons semblent

cependant bénéficier de la sympathie des critiques du *Soir*, à savoir **Luce Wilquin éditrice, Quorum** et **L'Arbre à Paroles**. Le travail de Bernard Gilson, au **Pré aux Sources**, paraît également recueillir un intérêt tout particulier. Quant aux autres éditeurs les plus «micro» de notre échantillon, on peut se demander, au vu de leurs effets, quel est le coefficient d'efficacité de leurs services de presse. Il est évident que les critiques littéraires sont dépassés par le volume d'ou-

vrages qu'ils reçoivent et qu'il leur est impossible de tout lire et même de tout parcourir. Cependant, il reste tout aussi évident que leur attention est en grande partie attirée — pour ce qui concerne l'édition belge — par des éditeurs publiant des auteurs appartenant aux cercles de célébration sinon même de fréquentation dont ils font eux-même partie.

La couverture médiatique peut également être stimulée par des cocktails de présentation, des conférences ou des déjeuners de presse. Il semblerait cependant que cette méthode, très ritualisée dans les maisons ayant pignon sur rue et accès aux cénacles de célébration, ne soit que très rarement utilisée dans le secteur «micro» de l'édition belge. J.-Cl. Corvilain, des éditions **La Pap'rasse**, a eu recours à ce procédé pour la sortie de son premier ouvrage : «Pour le premier livre on avait organisé un cocktail aux établissements Mercedes-Barvaux, on avait invité des personnalités politiques qui sont en général assez friandes de ce genre de choses. On s'était un petit peu emballé sur cette idée-là. Je crois qu'on avait fait les choses assez bien. Mais en définitive, cela coûte relativement cher... il y avait quand même deux ou trois cents personnes [...] C'était surtout pour le plaisir de présenter le premier titre [...] J'avais invité évidemment la presse à l'occasion, tous les journaux, tous les quotidiens, la T.V., la radio, etc. Certains sont venus, mais en définitive, cela ne rapporte rien au niveau de la promotion dans les médias.» Si de telles manifestations n'éveillent pas particulièrement l'intérêt des critiques à propos du livre présenté, il semblerait par contre, selon les dires de Muriel Collart des éditions **Ercée**, que les ventes enregistrées au cours de la soirée soient assez importantes. Il s'agit donc plutôt d'un profit de vente immédiat.

À propos des conférences de presse, Michel Boudain déclare quant à lui : «Cela sert à payer un drink à des journalistes ou

quelquefois à leur offrir à déjeuner, mais cela donne généralement accès aux petits canards, aux machins de province. Dans le cas de journaux importants, je vois mal Jacques De Decker ou Jacques Frank jouer fort de ce jeu-là. Je ne dis pas pour cela qu'ils ne vont jamais à des conférences de presse, mais ce n'est en tout cas pas ce qui les fait se décider à faire un papier. De Decker vient de faire une page entière dans le «M.A.D.», assez superbe : il n'a pas fallu que je l'invite à déjeuner ni que je fasse de conférence de presse. Il sait lire un livre.»

La publicité par voie de presse — ou, a fortiori, d'autres médias — ne rencontre elle aussi que peu de succès parmi les éditeurs que nous avons rencontrés et ce en raison principalement de son coût, relativement élevé. Pour Charles de Trazegnies directeur de **La Longue Vue**, ce type d'opération constitue «une aberration sur le plan de la rentabilité» : «Étant donné l'étroitesse du marché belge, pour faire de la publicité dans un quotidien ici en Belgique, il faudrait, si je prends un encart suffisamment grand pour que cela se voie, au minimum vingt-cinq mille ou trente mille francs. Cela voudrait dire qu'il faudrait que je vende, pour uniquement payer l'annonce, quelque chose comme deux cents exemplaires grâce à cette annonce. Or cela, c'est totalement illusoire. En France, c'est peut-être plus rentable, bien que les annonces coûtent plus cher aussi [...] Je me rappelle avoir fait une ou deux fois des petites annonces dans la presse, mais je doute franchement que cela m'ait fait vendre un seul exemplaire du bouquin.» Rares sont donc les éditeurs qui insèrent des encarts publicitaires dans la presse. **Ercée** l'a fait une fois, lors de la sortie d'un ouvrage réalisé en coédition avec la R.T.B.F. qui s'est par ailleurs très bien vendu. Muriel Collart n'établit cependant aucun lien de cause à effet entre les deux phénomènes.

Nous ne reviendrons pas ici — puisque ce

problème a été largement abordé dans notre précédent rapport sur *La Promotion du livre en communauté française de Belgique* — sur la faible rentabilité, en règle générale, des opérations de promotion passant par la publicité directe : la littérature ne s'accommode pas d'un cycle de consécration court. La captation visible de l'intérêt risque toujours de tourner aux dépens de celui qui s'y adonne. On peut cependant émettre l'hypothèse que la publicité directe en faveur du livre littéraire puisse s'envisager dans le cas d'ouvrages à caractère régionaliste, susceptibles de capter leur lectorat par la voie des quotidiens régionaux ou des toutes-boîtes. Le secteur de la «très petite» édition — auto-édition notamment — n'entrant guère dans les circuits de célébration, sinon dans ceux qui s'organisent à l'intérieur de communautés très locales, paraît également, pour la même raison, susceptible de tirer quelque profit de la publicité. L'essentiel, pour ces micro-maisons, est d'exister, et cela avant toute possibilité d'un relayage culturel de leur production.

Certains créneaux particuliers se prêtent quant à eux à un type particulier de promotion. C'est notamment le cas de celui exploité par le *Daily Bul*, *La Pierre d'Alun* ou encore par *Brasseurs Éditions*, qui mêle étroitement littérature et arts plastiques. Jean Marchetti essaie par exemple de lier, dans la mesure du possible, sortie d'un livre et exposition d'œuvres. «pour lui donner une chance». Il en va de même, sur un autre terrain, pour *L'Arbre à Paroles* qui organise plusieurs fois par mois des soirées-lectures consacrées à la présentation de ses ouvrages ou pour *La Lettre Volée* : «De temps en temps, quand cela se présente, nous confiait Daniel Vander Gucht, nous faisons un petit événement. Nous venons de sortir un livre de photographies et on a fait coïncider cela avec une exposition du photographe.» Inutile de préciser, par ailleurs, que des «maisons» associées à des compagnies ou à des institutions théâtrales — telles que *L'Ambedui*,

liée organiquement (et conjugalement) au Théâtre-Poème de Monique Dorsel, ou *Les Cahiers du Rideau* — tirent essentiellement de cette association organique, en dehors des textes eux-mêmes qu'elles publient, un effet comparable de promotion événementielle.

Les différents salons et foires représentent eux aussi des occasions particulières à la faveur desquelles les éditeurs peuvent promouvoir leurs livres et «se faire exister». Notre présence assidue à la Foire Internationale du Livre de Bruxelles qui s'est tenue en 1994 nous a cependant permis de noter le déficit de représentation dont souffrent nombre d'éditeurs littéraires, du moins, de manière individuelle. Malgré les frais que cela suppose, la location d'un stand à la F.I.L. est jugée porteuse par deux éditeurs de taille modeste : Pierre Lelong de *Quorum*, d'une part, qui préfère tenir son propre stand au fait d'être mélangé à ses confrères sur l'étal de son diffuseur («Le diffuseur fait écran», nous confiait-il), et Jacqueline Balthazar du *Daily Bul*, d'autre part : «[Nous sommes à] la Foire du Livre depuis 1979 [...] Financièrement, ce n'est pas rentable, au point de vue contacts, oui.» La maison est d'ailleurs également présente au Marché de la Poésie de Paris depuis le début des années quatre-vingts et au Salon du Livre par le biais du Service de la Promotion des Lettres. La possibilité de louer un stand au Salon de Paris est également envisagée favorablement par Daniel Vander Gucht : «Nous sommes présents à la Foire du Livre par l'entremise de notre distributeur [...] et par la Promotion des Lettres belges [...] Il y a deux ans, nous avons pris un stand mais ce n'était pas intéressant pour nous parce que le public qui est le nôtre nous connaît déjà et donc, ce n'est pas lui qui vient à la Foire du Livre pour nous découvrir [...] la Foire du Livre, c'est plutôt grand public. Or, le grand public n'est pas très sensible à ce que l'on fait. Ce n'est pas, pour nous, quelque chose de vraiment enrichissant [...] Ce serait plus intéressant

d'avoir en revanche un jour un stand en France.»

Bon nombre des éditeurs de notre échantillon étaient ainsi exposés dans un stand collectif, soit celui de l'Office du Livre Luxembourgeois, soit celui de la Promotion des Lettres, soit encore celui d'une maison de diffusion (Presses de Belgique). Lors de notre observation de la Foire du Livre, s'agissant de ces stands collectifs, nous avons cependant été frappés du manque de présence des auteurs, comme des directeurs ou des animateurs des maisons fédérées pour l'occasion, Émile *Lansman* assurant seul une présence aussi assidue que volubile et enthousiaste. Exceptons également Lysiane D'Haeyere, directrice des *Éperonniers*, très présente en 1994 sur le stand des Presses de Belgique. Tout semble ainsi se passer, en règle très générale, comme si, dans le même temps qu'ils considèrent leur représentation à la Foire comme une condition sine qua non de leur existence sur le marché, la plupart de nos éditeurs supposaient à leurs productions la capacité magique de capter, par leur seule présence matérielle sur les tables, l'attention du public. Il va sans dire que cette croyance est hautement préjudiciable à l'efficacité de l'effet-salon escompté.

Durant la Foire du Livre de 1994, deux types de comportements — et d'éthos — ont été observés à égalité par chacun d'entre nous : présence coopérative d'une part, présence-absence évasive d'autre part.

Certains éditeurs, même modestes, avaient ce que nous pourrions appeler «pignon sur foire». Il s'agit de Jacqueline et André Balthazar du *Daily Bul* et de Pierre Lelong et Martine Otlet de *Quorum*. Dans ces deux stands, assez proches l'un de l'autre, se tenaient des discours pourtant très différents. Jacqueline Balthazar, très accueillante, ne peut cacher, dans son attitude générale, sa passion pour le texte et l'image. Martine Otlet, de son côté, tout aussi sympathique, répond à toutes les questions qui

lui sont posées, même si elles relèvent de l'aspect commercial de la pratique. Peut-être faut-il d'ailleurs ajouter «surtout». D'un côté comme de l'autre, des catalogues sont disponibles en suffisance, de même que les différents ouvrages-maison, offerts sans réticence à la consultation. Lysiane D'Haeyere, comme nous l'avons déjà signalé plus haut, très présente dans le stand collectif des Presses de Belgique, joue de son côté à plein le rôle qui incombe à la directrice des *Éperonniers*, soit celui de manifester sans ambages et avec une courtoisie légèrement distante la position dominante qu'elle occupe sur la hiérarchie des valeurs symboliques au sein du champ éditorial belge francophone en matière de littérature générale : les ouvrages, accompagnés pour les plus récents d'une photo de l'auteur, sont en bonne place, captent le regard ; les catalogues sont généreusement distribués et les questions reçoivent réponse — pour autant qu'elles ne touchent pas à l'aspect commercial de la profession, jugées attentatoires à l'image culturelle entretenue par la maison... Émile *Lansman*, nous l'avons dit déjà, se caractérise par une égale présence sur le stand de l'Office luxembourgeois mais de son côté — tout à l'inverse — par un grand souci de transparence économique...

Parmi les autres éditeurs présents à la F.I.L. sur un stand collectif, rares sont par ailleurs ceux qu'il nous a été donné de rencontrer en personne. Marcel Dricot ne passait qu'un jour, «en fin d'après-midi», au stand du Livre Luxembourgeois où ses ouvrages étaient noyés dans la masse. Le catalogue, quant à lui, était cependant bien visible sur un présentoir. Bernard Gilson, avec qui nous avons pu discuter durant quelques minutes, semblait lui aussi passer en coup de vent. Il est fort peu probable que l'un ou l'autre lecteur de passage ait pu lui parler ou obtenir auprès de lui quelque information détaillée. Ses livres, exposés dans le même stand, étaient disposés sur plusieurs tables, ce qui les rendait difficilement repé-

rables, et peu définissable l'image de la maison ainsi dispersée. Mais le catalogue n'en était pas moins disponible. Bernard Gilson a participé toutefois, avec Daniel Vander Gucht et André Balthazar entre autres, au débat «Petits éditeurs, grands projets» présenté par Jacques Sojcher, seule occasion où l'un des directeurs de **La Lettre Volée** ait, à notre connaissance, manifesté sa présence. Le stand de la Promotion des Lettres abritait les livres publiés pas la Maison de la Poésie d'Amay. À aucun moment cependant nous n'avons vu un des responsables de L'Arbre à Paroles dans ce stand.

Les bulletins de souscription constituent, outre une source de financement, un moyen de promouvoir la sortie d'un livre. Le **Daily Bul**, après avoir abandonné le système pendant plusieurs années («à cause de l'augmentation du prix des timbres... Et le temps. [...] Nous ne sommes toujours pas informatisés, je ne sais pas si on le fera») l'a repris. La

Lettre Volée y a recours également pour certains ouvrages illustrés.

Relevons en dernier lieu que la gadgetisation qui a caractérisé ou caractérise aujourd'hui encore notre société de consommation/communication exerce également, dans une certaine mesure, ses effets sur le monde édition. Les **Éditions Lansman** par exemple envoient et distribuent toute une série d'objets promotionnels qui vont du signet au carnet de notes. **L'Arbre à Paroles** a quant à elle imprimé des billets de nonante francs «payables lors de vos achats ou consommations à la Maison de la Poésie d'Amay ou dans nos stands» et des affiches-poèmes disponibles sur simple demande. Quant à Jacqueline Balthazar, elle exhibait fièrement à la Foire du Livre de 1994 les deux pin's — dont un représentant un escargot, emblème de la maison — sortis après que la mode de ce genre de gadget fût passée...

LA PROMOTION Ou comment résister à la tentation publicitaire?

Phase décisive dans le circuit d'un livre, la promotion exige de la part des éditeurs des efforts parfois considérables (un stand à la F.I.L. est hors de prix pour la plupart des petites maisons) qui ne sont malheureusement pas toujours récompensés. Si, d'une part, la presse est peu attentive dans la plupart des cas à ce qui se passe en dehors de la France, d'autre part le public lui-même fait preuve d'un manque de curiosité que certains n'hésitent pas à qualifier d'«inquiétant» (la Foire favorisant surtout, en particulier, ceux qui ont déjà pignon sur le marché, et qui sont capables de le faire valoir par des stands parfois barnumesques). Jean Marchetti résume bien cette situation : «J'ai fait le dernier bouquin avec Joyce Mansour, toute la presse française en a parlé et il n'y a pas un libraire français qui m'a commandé le bouquin. Cela ne veut rien dire. Rien ne veut rien dire. Par expérience, je peux vous dire que rien ne veut rien dire.» À l'illusion de la promotion magique répond la désillusion du retour à la réalité...

Cela signifie-t-il que le public n'est plus capable d'être touché par un événement d'ordre culturel ou plutôt que ce sont les initiateurs de ces événements qui ne sont plus capables de toucher le public? Un nouveau sursaut d'inventivité au niveau de la promotion, tel celui suscité par Marabout dans les années cinquante, semble vital pour l'avenir de l'édition littéraire belge. Cependant, en matière de littérature juste-

ment, les petits éditeurs font preuve d'une certaine pudeur. La promotion du disque telle qu'elle a été analysée par le sociologue Michel De Coster dans son ouvrage *Le disque. Art ou affaires?*²¹²² présente des similitudes avec celle de la production de ces éditeurs, considérée avant tout comme culturelle par opposition aux produits commerciaux que sont notamment les best-sellers publiés par certaines maisons de taille plus importante. Ici aussi, croit-on, «l'art s'impose de lui-même¹²³». Et si certains éditeurs phonographiques escomptent «qu'une bonne musique se vendra bien par cela seul qu'elle est de qualité¹²⁴», il en va de même pour certains des agents concernés par notre étude. Pierre Mertens disait, en parlant de la réédition des *Bons Offices* chez **Talus d'Approche** : «Selon Michel Bourdain, le livre allait marcher tout seul. Je lui ai dit : «Michel, un livre qui marche seul, ça n'existe pas, sauf si tu as Adjani en couverture!»

Sous cet apparent manque de discernement, il convient sans doute de voir un manque de moyens mal digéré. Entretenant des relations souvent complexes avec le marché commercial dans lequel ils s'intègrent à grand peine ou dont ils intègrent difficilement les règles de fonctionnement, les éditeurs littéraires relevant du secteur le plus cultivé du champ, préfèrent donner le change et jouer la carte du désintéressement... Encore faudrait-il, ici, qu'il s'agisse d'un atout. ■

Critère 9 L'implantation géographique

En va-t-il de Bruxelles, ici et maintenant, comme de Paris depuis plus de deux siècles? Jacques Dubois a bien synthétisé les données d'un problème qui ne tourne guère, c'est le moins qu'on puisse dire, à l'avantage de la capitale belge :

«On a dit bien des choses du centralisme parisien et des effets qu'il exerce sur le fonctionnement de la république des lettres. On a même relevé plus d'une fois qu'il se déployait sur un espace guère plus grand ou plus peuplé qu'un village. Mais il se trouve que, par une étonnante concentration des talents et des pouvoirs en quelques-uns, cet espace-là, tout restreint qu'il soit, a la capacité d'étendre loin son emprise intellectuelle, de couper court à toute concurrence externe et de s'assurer un monopole redoutable sur la création littéraire en langue française. [...] Paris, pour ne pas la citer, a été pendant plusieurs siècles, le pôle fondateur d'une littérature sans égale, créant le mouvement et les mouvements, s'entourant d'une aura dont le rayonnement fut illimité. On rencontre rarement la superposition aussi stricte d'un centre politique et intellectuel, du foyer d'une langue de haute culture, d'un pouvoir littéraire enfin¹²⁵.»

Si l'édition littéraire française, dans les représentations dominantes qui sont d'ailleurs le meilleur indice de sa domination symbolique sur le marché francophone, est en effet souvent synonyme d'édition parisienne — la capitale servant d'ailleurs de référence pour toute la production francophone —, il semblerait bien qu'en Belgique la même logique échoue à s'exercer : Bruxelles n'a en effet constitué un centre éditorial important qu'à une seule époque, celle de la «contrebande» dont nous avons profilé plus haut la logique et les facteurs de

réussite dans le deuxième chapitre. Anvers avec Plantin, Liège avec Bassompierre, Verviers avec Marabout — sans compter Tournai avec Casterman —, la province a souvent fait preuve, en Belgique, d'un dynamisme plus marqué que la capitale. Cela pour une part, faut-il le préciser? parce que ces éditeurs, étant d'abord et avant tout des imprimeurs, trouvaient en province des conditions d'installation pratique et économique autrement plus attractives que celles que pouvait leur laisser entrevoir Bruxelles — manque d'espace, manque de place, manque de surface...

S'agissant de l'édition littéraire telle qu'elle se distribue aujourd'hui dans l'espace géographique de la Communauté, les choses semblent moins nettes. À l'examen de la carte des sites d'implantation qu'on trouvera à la fin du présent chapitre — laquelle, insistons-y, est loin d'être complète puisqu'elle ne reprend que les éditeurs retenus par notre échantillon —, on constate que trois provinces ou régions se répartissent, de manière d'ailleurs assez équitable, la quasi-totalité des agents étudiés : le Hainaut, la province de Liège et la région de Bruxelles-capitale.

En province de Liège, trois maisons seulement se situent soit en ville, soit à proximité immédiate de celle-ci : d'une part, **Brasseurs Éditions**, d'autre part les **Éditions Dricot et La Pap'rasse**, toutes deux à Grivegnée. **L'Arbre à Paroles**, à Amay, est quant à elle située en région hutoise et **Yellow Now**, à Crisnée, aux lisières du Limbourg. Curieusement, deux maisons similaires du point de vue de leur organisation sont implantées à Esneux, les éditions **Réversi** et **Les Six Cordes**. **Luce Wilquin**, qui entre le moment du démarrage de l'enquête et celui de sa clôture, a effectué un retour marqué sur la scène géographique belge, s'est déplacée, quant à elle, de Dour à Hannut.

L'axe Mons-Charleroi, dans la province du Hainaut, compte à lui seul quatre éditeurs : **Talus d'Approche** au Roelux, le

Daily Bul à La Louvière, **Les Marées de la Nuit** et les **Éditions Lansman** à Morlanwelz. **Le Taillis-Pré** à Châtelaineau, **Le Cerisier** à Cuesmes, **Luce Wilquin** éditrice à Dour (jusqu'il y a peu) et **Unimuse** à Tournai complètent la liste des maisons hennuyères.

Huit éditeurs de notre corpus «micro» sont quant à eux installés à Bruxelles : **Didier Devillez**, **Ercée**, **Pré aux Sources**, **La Lettre Volée**, **La Longue Vue**, **La Pierre d'Alun**, **Emile Van Balberghe libraire** et **Vie Ouvrière**. Les principales maisons du secteur étudié — **Les Éperonniers**, **Labor**, **Complexe** ou encore **Le Cri** — relèvent, en toute logique semble-t-il, de l'espace bruxellois.

Les deux dernières maisons de notre corpus sont : **Trois Arches** à La Bruyère, près de Namur et **Quorum** à Ottignies, dans le Brabant wallon.

La position dans l'espace régional détermine-t-elle le type ou les modes de production? Sans pour autant vouloir généraliser, il semblerait bien que certains traits soient plus caractéristiques de telle ou telle région. Peut-être ne convient-il cependant de voir là que les effets d'un hasard susceptible d'être gommé par une étude plus pointue des facteurs sociologiques de la répartition géographique.

Ville et région dotée d'un riche passé industriel et d'une tradition de savoir-faire en matière d'imprimerie, Liège semble avoir légué une partie de sa «personnalité» à certains éditeurs. Ainsi, c'est dans cette province que l'on retrouve quatre des six maisons disposant de matériel d'impression. Deux éditeurs liégeois, J.-Cl. Corvilain de **La Pap'rasse** et Marcel **Dricot**, sont d'ailleurs avant tout des imprimeurs de labeur reconvertis dans l'édition. Il en va pour ainsi dire de même de Francis Tessa qui, avant de devenir le gérant de la Maison de la Poésie d'Amay, s'occupait de l'atelier d'imprimerie d'une importante société sidérurgique du

bassin liégeois. De là peut-être cet habitus techniciste que l'on retrouve chez la plupart de ces agents, qui s'exercent par exemple à la reliure selon la méthode traditionnelle.

Esneux, petite ville à vocation touristique situé au bord de l'Ourthe, compte les deux seuls auteurs auto-édités de notre corpus, A. Capus et Guy Harmel. Il ne nous semble cependant pas que l'on puisse tirer une quelconque conclusion de cet état de fait qui est sans doute le fruit du hasard le plus total. Nous nous contenterons donc simplement de le signaler.

En ce qui concerne la région du Centre, son passé culturel, et plus particulièrement la tradition surréaliste qui s'y est développée dans la ligne d'Achille Chavée notamment, permet en toute probabilité de rendre compte de l'implantation de maisons telles que le **Daily Bul** ou **Les Marées de la Nuit**. La Louvière, par exemple, est en effet le berceau d'une importante activité artistique et littéraire. Une Rue Achille Chavée et un Square Magritte en témoignent par ailleurs. Sans oublier, signe de reconnaissance locale, la Rue Daily Bul. À ce passé culturel, il faut ajouter, comme à Liège, un passé industriel parfois agité et les problèmes sociaux et économiques qui en découlent. **Le Cerisier**, maison établie à Cuesmes, base le choix de ses textes sur cette réalité sociale. Il semble donc primordial pour elle d'être là où vivent les héros des romans ou des pièces qu'elle publie selon un principe de proximité avec le public identifié génériquement avec le personnel de ces héros, comme s'il s'agissait d'être là où vivent les gens qui vont «se» lire. Michel Bourdain, du **Talus d'Approche**, insiste lui aussi sur le fait que sa région d'implantation est défavorisée du point de vue économique et social : «Il doit toujours avoir en cas de conjoncture défavorable un renforcement du culturel. C'est absolument indispensable. [...] Nous sommes ici en Hainaut, on dit que c'est la province la plus défavorisée. [...] C'est particulièrement ici

qu'il faut travailler. [...] Si une maison d'édition généraliste comme on essaie de le devenir maintenant se crée, il est possible que ce soit en Hainaut. Je dirai même qu'il est nécessaire que ce soit en Hainaut plutôt qu'à Bruxelles. Particulièrement à Mons puisque Mons est promue Centre culturel. [...] S'il faut nous implanter ailleurs, cela se fera, je l'espère, à Mons, ville culturelle dans une région particulièrement défavorisée.»

Quant à Bruxelles, son statut de capitale et ici aussi de ville culturelle, la prédispose à devenir un centre éditorial au moins aussi important que d'autres en Belgique. **Labor, Complexe, Les Éperonniers, Didier Devillez, Le Cri** et bien d'autres manifestent dans une certaine mesure l'attraction (ou la force d'inertie) exercée par Bruxelles sur les maisons les plus importantes ou appelées à se développer dans l'avenir. Sous cet égard est-ce un fait de hasard ou un signe éloquent si c'est à Bruxelles, ou du moins dans le Brabant, que sont implantées la plupart des «petites» maisons engagées sur la voie de la professionnalisation et de l'expansion, comme par exemple **Quorum, La Longue Vue** ou **La Lettre Volée**...

À l'issue de ce tour rapide des maisons, une remarque s'impose : leur implantation de départ n'a été motivée, dans la plupart des cas, par aucune autre raison que celle, très simple, du domicile du directeur. Elle ne résulte dans aucun des cas étudiés au sein des secteurs de la petite édition d'un choix concerté à caractère stratégique. «Nous sommes ici parce que nous vivons ici» est une phrase que nous avons entendue à plusieurs reprises. Et la plupart des éditeurs ne voient pas d'inconvénients particuliers à être situés où ils le sont. Prenons par exemple le cas de Guy Jungblut et de **Yellow Now** : «Éditer, je pense que cela peut se faire de n'importe quel lieu. Je pense qu'on peut le faire de partout [...], Crisnée ou Bruxelles, je pense que c'est la même chose.» Être «hors du marigot» présente d'ailleurs, selon lui, des avantages : «On est mieux à l'extérieur [du

marigot], c'est-à-dire que quand on fait des ouvrages comme le dernier, qui s'appelle *Encyclopédie du nu au cinéma*, on peut réunir dans le même volume des chapelles différentes. Si on était sur le terrain, dans le marigot, on devrait choisir un camp, on devrait être à gauche ou à droite, c'est-à-dire aux *Cahiers* ou à *Positif*. Nous, on peut mettre les deux ensemble parce qu'on est extra-territoriaux, nous sommes des ovis.» Emile **Lansman** ne voit d'ailleurs que des avantages à être situé à Morlanwelz : cela permet à la maison de bénéficier de subventions allouées par la Région Wallonne. Il en va de même pour Francis Tessa de **L'Arbre à Paroles** pour qui en outre, «à l'époque du fax, les distances n'ont plus d'importance». Charles de Trazegnies, éditeur bruxellois, aborde lui aussi le sujet des aides : «Si j'étais en Wallonie, j'aurais peut-être droit à certaines aides de la Région Wallonne. J'y ai déjà songé».

Être implanté au beau milieu de la campagne, à Ayeneux près de Soumagne, ne pose pas davantage de problèmes à Marc Imberechts qui déclare : «Je ne vois pas de problème à cela. Nous avons peut-être une coloration régionale qui ne nous gêne pas. [...] La situation n'a pas d'importance.»

Dans les discours recueillis auprès des petits éditeurs, Bruxelles fonctionne rarement comme point de référence. Tout au plus concède-t-on, chez certains de nos interlocuteurs, qu'il y a quelque avantage à être implanté à proximité de l'administration et des principales instances culturelles, mais surtout des points de vente les plus stratégiques. Pour certains éditeurs, ceux qui effectuent eux-mêmes le transport et l'installation des ouvrages en librairie, le problème de la distribution est en partie résolu dès qu'on est installé dans la capitale. Notons cependant que ce sont principalement les agents installés en province qui tiennent ce genre de propos, les éditeurs bruxellois ne soulignant pas, quant à eux, ce type d'avantages. Le cas de **Luce Wilquin** est, sous cet

égard, des plus éclairants, qui a récemment recentré l'ensemble de ses activités en Belgique, passant de la Suisse à la Région wallonne et de Dour à Hannut : l'attraction bruxelloise ne s'est pas exercée sur une editrice qui explique son complet retour en terre belge, mais hors capitale, par quelques circonstances d'ordre personnel mais surtout par le souci significatif d'être située «en communauté européenne» (la Suisse étant, de ce point de vue, «terre trop étrangère»).

Si un lieu symbolique devait faire l'objet d'une visée stratégique, pour bon nombre d'éditeurs, ce serait bien évidemment Paris — André Versailles, des éditions **Complexe**, l'a bien senti qui y dispose d'un bureau.

L'attraction bruxelloise mais surtout parisienne s'exerce notamment au **Daily Bul**, comme le confesse Jacqueline Balthazar : «Ce serait peut-être plus facile à Bruxelles. Bien que finalement, je ne le croie pas. Paris, je crois que oui. Pour nous, oui. Évidemment, Paris est plus grand. Et puis je crois, mais c'est peut-être une idée faussée,

que les Parisiens sont peut-être un peu plus curieux.» Il en va de même pour le directeur de **La Lettre Volée** : «Ce qui serait important, c'est d'être à Paris. Comme ce n'est pas possible, on est à Bruxelles. [Être à Bruxelles, par opposition aux villes de province] n'a pas beaucoup d'importance dans la mesure où 70 à 80 % de ce qu'on produit est vendu en France. Le marché belge est de toute façon tout à fait marginal quand on fait de l'édition, en tout cas dans notre esprit à nous qui essayons de promouvoir une littérature ou des textes d'auteurs internationaux. Il y a une option cosmopolite qui a été prise dès le départ [...] On a essayé d'emblée de ne pas être un éditeur du terroir, de ne pas jouer sur un fond régional ou national.» Pour Michel Bourdain de même, être implanté au Roelux ne résulte pas d'une décision concertée, mais d'un pur état de fait. Mais, pour des raisons d'exportation, la maison **Talus d'approche** semble aujourd'hui confrontée, selon lui, «à la nécessité d'avoir vraisemblablement un pied-à-terre en France.»

ENTRE PROVINCIALITÉ ET PROVINCIALISME

Publier en Belgique, que ce soit à Bruxelles ou à Esneux, équivaut en somme, à l'échelle francophone, à publier en province. Si Paris exerce une puissante attraction sur les auteurs belges, il en va de même pour les éditeurs.

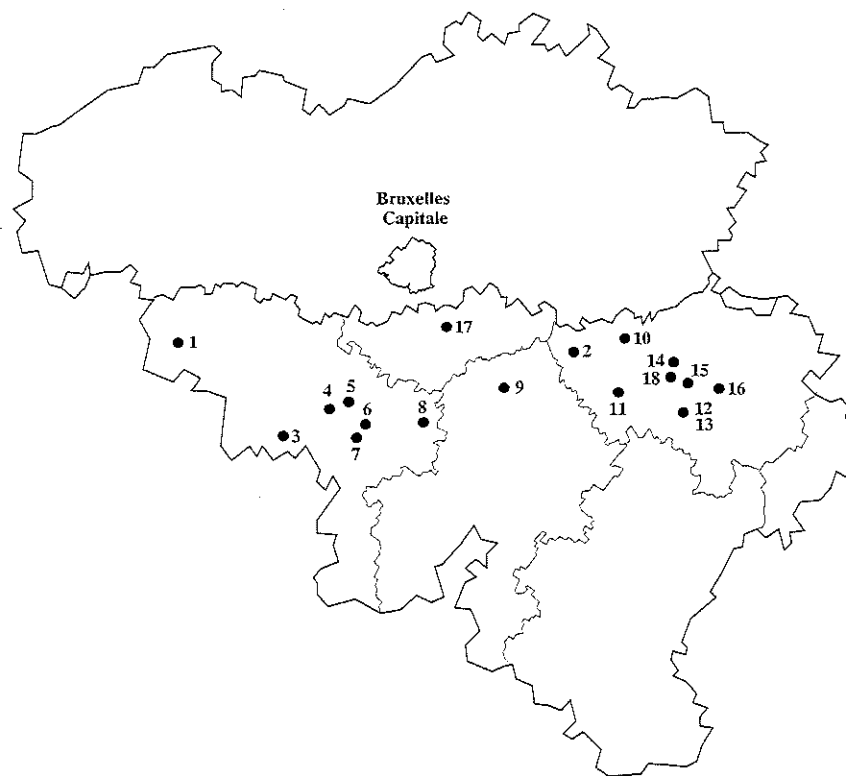
Paris constitue ainsi un objectif crucial — et un chemin de croix — pour les agents les plus tournés vers les marchés étrangers, comme si rien ne pouvait être fait depuis la Belgique. Si cette vision correspond sans aucun doute en partie à la réalité, il nous semble qu'il faut encore voir ici l'expression de ce sentiment d'infériorité dont nous avons déjà fait état et que tant de signes confirment.

Être à Paris, mais surtout y être accepté, représente un objectif décisif pour bon nombre d'éditeurs littéraires belges. Michel Bourdain souligne d'ailleurs non sans fierté qu'un journaliste du *Monde* l'avait qualifié d'«éditeur français implanté en Belgique».

Ce qui paraît une marque de reconnaissance et d'estime. Pas question d'ailleurs pour lui de développer, selon son expression, une quelconque politique «belgitruc»...

Le lieu d'implantation, indépendamment de l'effet de province attaché à l'ensemble de la position belge, ne semble cependant pas être l'une des préoccupations majeures de nos éditeurs. Travaillant là où ils vivent, ils tentent de tirer profit, dans la mesure du possible, de leur situation géographique. Aides de la Région, prêt ou don d'un bâtiment par les autorités communales qui les délestent aussi, parfois, de différentes charges telles que l'eau et l'électricité sont des avantages que les maisons bruxelloises ne connaissent pas. Cependant, celles-ci jouissent — croit-on surtout chez les éditeurs de province — de la proximité de la Promotion des Lettres et autres instances politiques et culturelles susceptibles de les aider... ■

SITES D'IMPLANTATION GÉOGRAPHIQUE DES MAISONS ÉTUDIÉES



SITES D'IMPLANTATION

1. Unimuse (Tournai)
2. Luce Wilquin, éditrice (Hannut)
3. Editions du Cerisier (Cuesmes)
4. Talus d'Approche (Le Roeux)
5. Daily Bul (La Louvière)
6. Éditions Lansman (Carnières)
7. Les Marées de la Nuit (Morlanwelz)
8. Le Taillis du Pré (Châtelineau)
9. Trois Arches (La Bruyère)
10. Yellow Now (Crisnée)
11. L'Arbre à Paroles (Amay)
12. Réversi (Esneux)
14. La Pap'rasse (Grivegnée)
16. Le Tétras-Lyre (Soumagne)
17. Quorum (Ottignies)
18. Brasseurs (Liège)

Bruxelles Capitale

Complexe
Cri (Le)
Devillez Didier
Emile Van Balberghe, libraire
Eperonniers (Les)
Ercée
Labor
Lettre Volée (La)
Longue Vue (La)
Pierre d'Alun (La)
Pré aux Sources
Vie Ouvrière

Critère 10 Les créneaux exploités

Par maison spécialisée en littérature ou dont le catalogue touche à la littérature, nous avons convenu d'entendre, rappelons-le, toute maison réservant une part plus ou moins large de sa production à un ou plusieurs des genres cadrillés par la typologie littéraire, en ce compris l'essai à dimension esthétique. Ce qui, insistons-y, n'excluait pas de notre échantillon des éditeurs spécialisés dans un autre domaine, reconnus comme tels, mais consacrant telle de leurs collections à des ouvrages littéraires. C'est ainsi que pour neuf des acteurs éditoriaux retenus, la littérature côtoie d'autres types de production qui condensent et supportent l'essentiel de l'image-maison (il s'agit généralement du secteur des sciences humaines et des beaux-arts).

Tel est notamment le cas des éditions **Vie Ouvrière**. Maison spécialisée depuis 1958 dans l'initiation aux sciences humaines, la vie pratique et les débats de société, elle s'est tournée il y a quelques années vers la poésie. Une collection est née, «Pour le Plaisir», en coédition avec un éditeur français, Pierre Zech. Sans pour cela abandonner la base thématique qui fonde sa spécificité, **Vie Ouvrière** pourrait dans l'avenir, selon Pierre Bertrand, s'ouvrir davantage à la littérature. La collection poétique, qui a pour objectif de désacraliser ce genre réputé difficile et de le mettre à la portée d'un public le plus large possible — les textes sont choisis en conséquence : ils doivent être accessibles au plus grand nombre — constituerait ainsi un premier pas vers une production littéraire plus importante, notamment, nous dit-on, par voie de traductions.

Quorum est une autre de ces maisons à production hétérogène, mais en phase de recentrage. Lorsqu'il fonde sa maison en décembre 1992, Pierre Lelong entend dans

l'immédiat «toucher un peu à tout pendant trois ans, histoire de voir ce qui va marcher». Littérature régionale, essai, roman, histoire, livres techniques et roman policier, tous les genres sont sondés. La période de testage du marché s'achève aujourd'hui et l'éventail générique couvert va se resserrer : P. Lelong entend désormais axer sa production sur les ouvrages à caractère historique et sur ce qu'il appelle la «littérature haut de gamme» — signe à la fois de la progression économique de la maison, de son ambition, mais aussi de son désir de reconnaissance culturelle, au-delà de la légitimité proprement éditoriale, professionnelle que ses confrères lui attribuent.

Littéraires, **Ercée** et **La Longue Vue** l'étaient au départ. Cependant, comme le soulignait Muriel Collart, pour une maison de ce type, «éditer, c'est s'endetter». Charles de Trazegnies ajoutant : «du moins, au départ». Les sciences humaines et le témoignage constituent ici un excellent complément. C'est donc par une exigence de rentabilité plus que par un choix générique librement consenti que ces deux maisons exploitent maintenant ce créneau.

La Lettre Volée, **Pré aux Sources** et **Trois Arches** combinent quant à elles ouvrage littéraire et livre d'art ou d'artiste. Si Bernard Gilson privilégie la production purement littéraire, la maison de Hugues A. Boucher est spécialisée en ouvrages d'architecture, la littérature et plus particulièrement la poésie, ne constituant qu'une activité annexe. Daniel Vander Gucht prévoyait la sortie de quelques titres à caractère littéraire plus marqués pour l'automne 1994, mais la maison resterait axée sur l'essai touchant aux domaines de l'esthétique et de la sociologie de l'art.

Telles sont donc les maisons qui publient «de la littérature et autre chose» ou «autre chose et de la littérature». On le voit, une grande partie des éditeurs retenus ne s'intéressent quant à eux qu'à ce type de production, la moins rentable paraît-il.

La carte des sites d'implantation symbolique, proposée plus loin, permet de visualiser les différents créneaux et les différentes niches occupés par l'ensemble des maisons concernées.

Dans la partie «Littérature», nous retrouvons des éditeurs qui, sans exploiter un genre en particulier, suivent ou vont développer une politique de traduction. Jusqu'au moment de notre enquête de terrain, seules **Ercée**, **La Lettre Volée**, **Yellow Now**, **Labor** et **La Longue Vue** le faisaient. La traduction constitue d'ailleurs la pierre d'angle de cette dernière maison : lui-même traducteur, Charles de Trazegnies déplorait le manque de connaissances du lectorat francophone en matière de littérature flamande. Sa collection «La Pie sur le Gibet» tente de remédier à cette lacune en rassemblant des traductions d'auteurs flamands contemporains. **Trois Arches**, **Luce Wilquin éditrice**, et **Le Cri** occupent quant à elles le créneau de la littérature générale francophone et, par ordre de grandeur, **Réversi**, **Les Six Cordes**, **Emile Van Balberghe**, **Le Cerisier**, **Les Éperonniers** et **Labor** (pour ses collections à caractère patrimonial) celui de la littérature générale francophone de Belgique. Il ne s'agit pas toujours ici d'un choix délibéré, mais plutôt d'un état de fait : les deux premières maisons se ramènent à une pure structure d'auto-édition et les auteurs n'ont pas de projets particuliers pour ce qui est de l'avenir de ces maisons liées à un titre qui pourrait rester à l'état isolé. Quant à **Emile Van Balberghe** et aux animateurs du **Cerisier**, ils ont édité des auteurs belges parce que ce sont ceux-là mêmes qui les ont sollicités. Si les deux maisons reconnaissent une préférence pour les auteurs nationaux à qui il convient de «donner un coup de pouce», ils ne rejettent pas tout à fait l'idée, on s'en doute, de publier un auteur par exemple français.

À côté de ces maisons exploitant le domaine de la littérature générale, bon nombre d'éditeurs vont se cantonner dans

un genre ou un thème particulier, représentés sur notre schéma par différentes «niches».

La niche générique regroupe, comme son nom l'indique, les agents qui consacrent la totalité de leur production, du moins de leur production littéraire, à l'un ou l'autre genre en particulier. C'est ainsi que Marc Imberechts du **Tétrasyre** ne publie que de la poésie ou des courtes proses à caractère poétique. Le caractère cosmopolite de la maison est évident : fondée avec l'aide de quelques réfugiés chiliens, elle édite des auteurs tant belges que français, mexicains ou maghrébins. La traduction est d'ailleurs souvent accompagnée du texte original (collection «Bilingue»). «En poésie, cela nous paraît indispensable», précise le directeur. **Le Taillis-pré** est une autre de ses maisons tournées vers la traduction poétique. Si on en croit Yves Namur, 60 % de la production relève de cette pratique. Quant on connaît les coûts de traduction, on est en droit de se demander comment les plus petites des maisons parviennent à en couvrir les frais. L'explication est relativement simple : le bénévolat se retrouve à tous les stades de l'élaboration du livre et les traducteurs sont ici avant tout des amis.

Les **Éditions Lansman**, **L'Arbre à Paroles**, **Vie Ouvrière** et **Unimuse** se limitent quant à elles aux auteurs francophones, auteurs dramatiques pour la première, poètes pour les trois autres.

Trois maisons, à savoir les **Éditions Dricot**, **La Pap'rasse** et **Quorum** occupent une seconde niche appelée «niche thématique». Dans les trois cas, le thème exploité recoupe une visée régionaliste. Si les deux premiers éditeurs en font leur spécialité, Pierre Lelong l'aborde comme il aborde les autres genres bien que ses origines montoises le poussent à privilégier les ouvrages axés sur cette région. Il semblerait par ailleurs que ces romans régionalistes remportent un succès qui n'est pas sans importance si on le compare à celui que connaissent les

autres productions littéraires de la maison (la déception est grande, à **Quorum**, s'agissant des romans policiers). De ce côté, sans aucun doute, le coup d'essai s'est avéré payant.

Une dernière niche, la « niche esthétique » (au sens d'adhérence à une esthétique littéraire ou artistique définie), vient compléter le schéma. Elle regroupe quatre éditeurs : André Balthazar du **Daily Bul**, Jean Marchetti de **La Pierre d'Alun**, Xavier Canonne des **Marées de la Nuit** et **Didier Devillez** des éditions du même nom. Les

textes publiés par ces maisons relèvent de manière plus ou moins nette du surréalisme ou des mouvements avant-gardistes qui se sont développés dans la foulée — sans compter, au **Daily Bul**, selon l'esprit maison, la nécessaire présence d'un certain tempérament ludique. Si Xavier Canonne et Didier Devillez axent leurs choix sur les auteurs (ou les revues) de Belgique (ainsi, chez Devillez, de la collection « Fac-Similé »), André Balthazar reçoit et publie, quant à lui, des manuscrits venant de tous les continents. L'esprit de dérision souffle de partout...

GENRES : ouvrir ou fermer le compas ?

Nous l'avons rappelé dans la partie historique du présent rapport, la Belgique a dû — à la fois pour faire résistance aux forces d'attraction de la concurrence française et pour faire fonds sur ce qui demeurerait sur le marché des textes après attraction des auteurs relevant de la littérature générale — investir des créneaux laissés vacants par le champ éditorial voisin. Elle a montré, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qu'elle était capable de le faire. Visiblement, cette spécialisation est toujours d'actualité. Alors que l'édition française installe sa suprématie sur un genre littéraire particulier, à savoir le roman, forme noble par excellence dans l'état actuel de la distribution des valeurs littéraires, l'édition belge, faisant de nécessité vertu, continue pour l'essentiel de faire fonds sur les genres ou les sous-genres délaissés par le système dominant. Les difficultés d'une maison comme **Les Éperonniers** ou les initiatives prises par **Talus d'approche** ne sont pas sans relation avec un choix éditorial portant sur un genre, le roman, qui demeure essentiellement sous contrôle franco-parisien. Rien d'étonnant dès lors si bon nombre de maisons se tourment vers des segments de marché peu investis par ailleurs ou délaissés pour des raisons diverses (saturation provisoire dans le passé proche, faible rentabilité à court terme, etc.). Ce qui semble réussir à certaines d'entre elles, comme les **Éditions Lansman** ou **L'Arbre à Paroles** qui dominent en Belgique les marchés du

théâtre et de la poésie, d'autres maisons spécialisées dans les mêmes genres, comme **Le Cerisier** ou par exemple **Unimuse**, se devant en quelque sorte de composer avec ces deux « géants » à l'échelle belge.

On ne s'étonnera guère que la nécessité d'une spécialisation très poussée constitue l'un des leitmotifs des éditeurs de Belgique. **Yellow Now** dans le domaine du cinéma et **La Lettre Volée** dans celui des questions d'esthétique se veulent pointus et incontournables. Une grande partie de leur production — 90 % dans certains cas — est d'ailleurs exportée en France, preuve que l'investissement d'un créneau très spécialisé permet de forcer le blocus symbolique du marché français. Atout similaire, dans une certaine mesure, s'agissant du **Daily Bul**, même si le marché belge reste son marché principal.

La littérature régionale, si elle présente un certain nombre d'atouts pour les petits éditeurs liés à un « terroir », ne permet guère, à l'inverse, d'espérer une quelconque percée sur les marchés extérieurs. On voit mal un libraire parisien commander ne serait-ce qu'un exemplaire de *Si Grivegnée m'était conté* à **La Pap'rasse**. Ces éditeurs ne se font évidemment aucune illusion : liés à un terroir, à un vivier minimal d'auteurs et de lecteurs, ceux-ci pouvant appartenir à de petits cercles de célébration locaux, ils adaptent sans autre ambition leur production au marché potentiel. ■

demeurant encore à ce jour en l'état de possibles.

Classement par genres

REMARQUES GÉNÉRALES

Les genres, faut-il le rappeler, sont des sortes d'institutions à l'intérieur de l'institution littéraire, à la fois en tant que canevas de règles (d'écriture), modèles formels, modes de représentation de l'activité esthétique et grandeurs inégalement distribuées sur une hiérarchie des légitimités culturelles, mais aussi éditoriales¹²⁶. Nous ne reviendrons pas ici sur la construction historique de ces catégories ni leurs transformations successives — conversion vers le haut ou vers le bas, éclipse momentanée, domination, etc. —, sinon pour rappeler que, s'agissant de la Belgique francophone, l'histoire littéraire a généralement observé que, située aux marges d'un champ puissant, elle a abrité le plus souvent des auteurs et des éditeurs axés sur des genres eux-mêmes marginaux. Il en a ainsi été, à différents niveaux de qualité, au XVIII^e puis au XIX^e siècle tant des ouvrages licencieux ou libertins que des ouvrages religieux (du catéchisme à la bible) ou, au XX^e siècle, de la bande dessinée — de Hergé à Schuiten —, du fantastique — de Jean Ray à Jean-Baptiste Baronian —, ou encore du roman policier — de Simenon ou Steerman à Patrick Delperdange...

D'un autre côté, — la phrase de Senghor est connue, — on a souvent observé que la Belgique était le pays qui abritait le plus de poètes au km², ce qui peut paraître contradictoire avec notre observation précédente dès lors que le genre poétique occupe, sur l'échelle des valeurs, une position tellement dominante qu'elle demeure établie en droit même lorsqu'elle ne se vérifie plus dans les faits. Cependant, faut-il souligner ici que la surreprésentation d'un genre dans les pratiques littéraires — qui équivaut à une sorte d'encombrement des filières de carrière — conduit à sa démonétisation? Faut-il par

ailleurs rappeler que la poésie, genre rituel d'entrée en littérature, est peut-être d'autant plus représentée chez nous que les débuts de carrière se multiplient sans pour autant être confirmés par d'autres productions mieux promises à un lectorat nombreux et extérieur à ses producteurs? Faut-il enfin souligner que la poésie, genre bref, privilégiant la plaquette et une chaîne de production raccourcie et peu coûteuse, n'exige pas des investissements matériels importants et qu'il faut peut-être voir une corrélation entre le nombre d'imprimeurs en Belgique (convertis ou non à l'édition proprement dite) et le nombre de collections poétiques? Éditer un poème ne coûte pas grand chose, le diffuser coûte bien de l'énergie, le vendre davantage encore et le faire lire, au-delà du cercle des intimes de l'auteur, une puissance de conviction remarquable.

L'édition de pièces de théâtre est justiciable *grosso modo* de la même analyse : le texte dramatique est soit lié à des performances de représentation, soit à des cercles de fréquentation liés au milieu théâtral, et l'on ne s'étonnera donc pas que, en Belgique comme ailleurs, nombre de scènes ou de théâtres se soient dotés d'un outil éditorial prenant la forme de revues luxueuses, de programmes étoffés, sinon même de pseudo-livres (revues non datées ni numérotées) ou de livres vendus en librairie ou sur les lieux même de spectacle : *Cahiers du Rideau*, par exemple, ou *l'Ambedui*, lié organiquement au Théâtre-Poème. Il est de tradition également que les éditeurs généralistes fassent place à des collections, plus ou moins durables, vouées à un genre qui a connu ses heures de très hautes gloires, continue de bénéficier de la bienveillance attentive des critiques et des chroniqueurs, mais qui, aujourd'hui, il faut bien le dire, ne connaît plus, au regard du roman par exemple, le succès public ni la puissance légitimante que le XIX^e siècle ou les années d'entre-deux guerres avaient manifestés. L'apparition sur le marché éditorial de la

Communauté française d'un éditeur spécialisé — il s'agit de **Lansman** — représente sans doute, sous cet égard, un progrès dont les auteurs dramatiques devraient pouvoir tirer profit dans un proche avenir, si le succès de l'entreprise se maintient.

Le roman, genre désormais dominant, connaît en Belgique les difficultés les plus grandes à se développer en dehors des modèles, des modes et des structures éditoriales tels qu'ils sont définis et imposés par Paris : c'est chose (peut-être trop) entendue. Mais encore faudrait-il distinguer, sous cette appellation trop élastique, des sous-genres dont la Belgique aujourd'hui encore parvient à tirer profit : roman pour la jeunesse (Duculot puis Casterman avec, par exemple, la collection «Travelling»), roman-scénario de bande dessinée (Peeters et Schuiten, par exemple), romans policier et fantastique (encore que, depuis la disparition de Marabout, il n'y a guère eu de relais en ce domaine : l'expérience **Quorum**, en matière de roman policier, a tourné court, André-Paul Duchâteau marchant mieux, semble-t-il, comme scénariste de Ric Hochet que comme auteur de polar). La position symbolique occupée par le roman en Belgique devrait également, pour évaluation, être recoupée par la représentation numérique, dans le volume éditorial, des traductions (auteurs flamands, mais aussi étrangers), des textes venus d'autres pays de la francophonie et du rapport relatif entre les nouveautés, les créations et les rééditions de classiques (par exemple, les collections patrimoniales «Espace Nord» ou «Babel»). Les trajectoires d'auteurs qui vont être étudiées, dans la troisième partie, le confirmeront cependant : la carrière romanesque, si elle peut se dérouler en Communauté française de Belgique, demeure cependant très orientée vers la France quand elle n'est pas d'entrée de jeu positionnée dans le champ français. S'il ne manque pas d'éditeurs de roman en Belgique, reste qu'il semble bien, en règle hélas très générale, qu'ils récupèrent les

seconds choix, les rééditions, les textes de compensation (ainsi de *Terreurs*, recueil de nouvelles publié par Mertens chez **Talus d'approche** en reconnaissance de dette après la sortie, chez Fayard, du roman *Perdre*, d'abord promis à Michel Bourdain), les auteurs débutants ou les auteurs en fin de carrière et non pas les valeurs montantes ou au sommet de leur trajectoire (*Une paix royale* chez Seuil, plutôt qu'aux Éperonniers). Autrement dit, les précautions et les nuances s'imposent...

Dans le domaine de l'essai littéraire — mettons à part, comme nous en avons convenu, le secteur des sciences humaines, dans lequel, au reste, la France exerce un magistère difficilement ébranlable —, il convient de faire la différence entre les ouvrages portant sur la littérature belge elle-même (bien représentés chez **Labor** avec la collection «Archives du futur») ou sur la littérature en général (par exemple, «Le regard littéraire», chez Complexe) et les ouvrages à caractère moins centré, dont la dimension littéraire dépendrait non pas tant de l'objet lui-même que du traitement lettré auquel celui-ci est soumis (par exemple, tels ouvrages de Claude Javeau, *Le petit murmure et le bruit du monde*, ou de Marc Wilmet, *Antepost*, aux **Éperonniers** ou bien telle monographie pointue sur tel film dans la collection «Long métrage» chez **Yellow Now** ou encore tel essai d'esthétique publié à **La Lettre Volée**).

On devine qu'un classement global de l'essai sur une échelle de légitimité des genres se heurterait à la même diversité des textes que celle qui caractérise d'autres genres, avec cependant cette difficulté supplémentaire que l'essai échappe à toute codification comme à toute distinction nette entre ce que Barthes appelait l'écriture et l'écriture et que nous pourrions redoubler par la limite malaisée à établir, lorsque l'essai passe au régime de l'écriture, entre la préciosité trop ornée et le raffinement vraiment lettré¹²⁷.

Au moment d'opérer un recouplement entre le système des genres et le système éditorial établi en Communauté française de Belgique, il conviendra de garder en mémoire qu'en cette matière plus encore qu'en d'autres, des flottements, des discordances et des distorsions sont toujours possibles et constituent même, d'un point de vue optimiste, non seulement un lieu de réflexion, mais aussi les chances que toute systématique se donne peut-être lorsqu'elle prévoit ses propres enrayements.

Là où genres et maisons entrent en dissonance se creusent peut-être bien les crêneaux de demain...

1. LA POÉSIE

S'il fallait construire sur le même modèle général que ceux qui ont été distribués au fil des précédents chapitres un tableau de l'espace éditorial en Communauté française de Belgique sous l'aspect de la production poétique, il contribuerait fortement à une refonte de la hiérarchie des maisons établie en ne prenant en compte que des critères d'ordre purement économique. C'est ainsi que s'effaceraient du terrain quadrillé de la sorte — à l'exception du **Cri**, mais en position moins dominante, et de **Labor**, essentiellement, on s'en doute, pour les recueils poétiques réédités sous l'étiquette «Espace Nord» — les maisons que nous avons classées au sommet de l'échelle sous l'aspect, par exemple, du chiffre d'affaires.

Le paysage éditorial du point de vue de la publication poétique est très largement dominé par des maisons de type artisanal telles que, au plus haut, **L'Arbre à Paroles** et, dans le secteur «micro», **Le Tétrasyre**, deux maisons toutes deux fortement liées à des compétences techniques en matière d'imprimerie et dont l'une et l'autre occupent fortement le terrain des nouveautés et/ou des traductions. Ce qui les différencie nettement, nous semble-t-il, de maisons telles que **Le Cri** («Poésie») ou, dans une moindre mesure, **Les Éperonniers**

(collection «Feux», dirigée par Liliane Wouters) publiant, en règle générale, des auteurs confirmés ou en bonne voie de l'être, de Rainer Maria Rilke à Werner Lambersy...

On constatera, s'agissant de l'esthétique des textes publiés par ces maisons, qu'elle relève, dans une large mesure, d'une sorte de modernité apaisée et parfois quelque peu usée, tout se passant à cet égard comme si, depuis l'époque du surréalisme et de Cobra, l'aventure esthétique se situait sous d'autres cieux de même que les éditeurs les plus aventureux : **André de Rache** a disparu de la scène éditoriale, de même que **L'atelier de l'Agneau** de Robert Varlez.

Seul demeure peut-être sur ce terrain, dans une position de Fort Chabrol ou de citadelle ensablée, le **Daily Bul**, exploitant peut-être avec ironie, et non sans paradoxe, un fonds d'avant-garde, un stock de nouveautés remontant à l'époque Cobra, sinon même à Chavée, ou d'auteurs qui, s'ils produisent encore, continuent d'exploiter un filon qui s'est fortement amenuisé et ramifié. Remarquons la maintenance significative, à côté d'associations éditrices liées à la célébration posthume d'auteurs populaires telle que la **Fondation Maurice Carême**, de maisons anciennes sur ce marché comme **Unimuse** dont le catalogue recueille des poètes d'esthétique plus traditionnelle encore.

À comparer les différents catalogues, deux logiques apparaissent dans le recrutement des auteurs. Une logique que l'on pourrait qualifier de paradigmatique en ceci qu'elle agit sur des poètes dont l'œuvre complète, recueil après recueil, étoffe peu à peu le catalogue d'une même maison (ainsi chez **Unimuse** de l'œuvre de Robert-Lucien Geeraert) et, d'autre part, une logique de type syntagmatique ou rhizomatique en ceci qu'elle se manifeste au fil des trajectoires très ramifiées de poètes itinérants en quelque sorte, publiés par plusieurs maisons, comme autant de valeurs sûres provisoirement

captées par celles-ci mais jamais retenues durablement (ainsi de Marc Quaghebeur, André Miguel, Jacques Crickillon ou de Werner Lambersy), maisons au nombre desquelles devraient être comptées **Le Tétrasyre**, **Les Éperonniers** et même **L'Arbre à Paroles**, qui peut cependant compter sur quelques poètes-maison. Cette double logique émane probablement d'un capital symbolique à la fois faible à l'échelle générale — la France et ses grands éditeurs captent et fidélisent les auteurs les plus reconnus, de Michaux à William Cliff — et trop éclaté entre diverses maisons occupant des crêneaux esthétiques assez proches et dont aucune ne peut remplir une fonction de «banque symbolique» — au sens de Bourdieu — mais plutôt celle d'une sorte d'auberge espagnole attendant de ses auteurs de passage qu'ils lui confèrent quelque rayon de leur propre aura. Ceci confirme en outre que la publication poétique passe pas des réseaux de familiarité, de connivence, de convenance réciproque, sinon même de don/contre-don institutionnel, celui-ci étant confirmé par le système touffu des prix littéraires locaux ou régionaux, dont le roman ou le théâtre, mieux encadrés par des distinctions plus visibilisées et plus légitimes, semblent moins tributaires.

2. LE ROMAN

La situation du roman paraît, de prime abord et en toute apparence, plus nettement cernable que celle de la poésie.

• Quelques maisons occupent sur ce terrain une position telle qu'elle leur confère, indiscutablement, une légitimité de fait.

Les Éperonniers, en particulier, disposent d'un catalogue dont la force d'aimantation est puissante sur les jeunes auteurs et d'aides solides de la Communauté française — à la faveur d'une subvention avec contrepartie en ouvrages — lui permettant d'exercer un magistère que peu de maisons peuvent raisonnablement lui disputer. On doit cependant, la concernant, faire mention de

l'héritage de Jacques Antoine, récemment disparu, dont la politique éditoriale vigoureuse, notamment en matière de promotion des auteurs belges de langue française, avait tracé les voies dans lesquelles Lysiane D'Haeyere continue de frayer le chemin, non tant avec «Passé-présent» — orientée depuis 1976 dans une direction patrimoniale qu'assume aussi de son côté «Espace Nord» chez **Labor** — qu'avec sa collection «Maintenant ou jamais» publiant des textes d'auteurs confirmés (e.g. Henri Bauchau, Werner Lambersy, Paul Émond), d'auteurs en voie de confirmation (e.g. Jean-Claude Bologne, Nicole Malinconi) mais aussi des romanciers débutants (e.g. Rossano Rosi, Pascale Tison). Le prix Rossel, attribué deux fois à un auteur **Éperonniers**, Jean-Claude Bologne et Nicole Malinconi, consacre la prééminence de la maison sur un secteur qui est sans doute celui qui est le plus exposé à la concurrence française.

Sur un terrain comparable, celui de la fiction haut-de-gamme, **Le Cri** développe quant à lui, à distance selon Christian Lutz «des cénacles franco-parisiens», une politique éditoriale centrée sur quelques auteurs-maison tels Yves-William Delzenne (par ailleurs conseiller littéraire), Thierry Denoel ou Alain Berenboom, et ne négligeant pas d'accompagner dans le démarrage d'une carrière un jeune romancier tel que Xavier Deutsch (Gaston Compère représentant, dans ce catalogue, l'équivalent en tant que romancier des poètes «itinérants» évoqués dans le point précédent). On remarquera que le profil culturel adopté par Christian Lutz se veut conforme à une représentation lettrée de l'activité éditoriale avec, d'une part, la republication de classiques de la littérature française (au catalogue : Balzac, Musset, Chateaubriand) et surtout, d'autre part, le lancement il y a quelques années, sous l'étiquette «À découvrir» d'une collection romanesque dont le principe consiste à prolonger sous la plume d'auteurs contemporains certaines des fictions les plus emblématiques du

roman français (ainsi de *Mademoiselle Bovary*, par Maxime Benoit-Jammin et *Lettres rouges, lettres noires* de Gaston Compère). Si l'on y ajoute une collection telle que «Les Évadés de l'Oubli», dont la formule est comparable à celle de «Biblos» chez Gallimard et l'adoption pour nombre des ouvrages publiés d'un design de couverture qui, dans son élégance, n'est pas sans évoquer l'exemple des éditions Actes-Sud, l'image lettrée dont **Le Cri** est porteuse — affichée jusque dans les épigraphes du catalogue, empruntées à Voltaire et à Guy de Pourtalès — tient peut-être bien de sa coloration française les quartiers de noblesse culturelle qu'on est porté à lui reconnaître. Malgré la présence au catalogue du *Nouveau dictionnaire des belges* et de quelques auteurs qui comptent parmi les valeurs sûres de notre littérature, la maison dirigée par Christian Lutz semble, en toute apparence, n'avoir de belge que son implantation et la position d'imitation distinguée qu'elle adopte à l'égard de l'édition française, avec laquelle par ailleurs des accords de coédition sont noués (notamment avec Jean-Michel Place, Belfond ou Ramsay). Reste, quoi qu'il en soit et malgré la respectabilité académique sous laquelle s'abritent la plupart de ses collections, que **Le Cri** représente en Communauté française de Belgique l'une des très rares maisons, dans le domaine du roman, qui soit capable de faire figure honorable sur la place francophone, à égalité, nous semble-t-il, avec bien des éditeurs français qui, dans une position homologue par rapport aux grandes maisons parisiennes, développent en province des politiques éditoriales de qualité (comme en Arles Actes-Sud ou à Cognac Le Temps qu'il fait).

• Dans les zones moyennes du marché, le **Pré aux Sources**, d'une part, avec quelques auteurs habitués gravitant dans l'orbite de Bernard Gilson et sa collection «Micro-romans», et, d'autre part, **Talus d'Approche**, dont l'initiative en matière d'édition et de tirage à la demande a déjà été

largement évoquée dans le corps de ce travail, représentent, peut-être avec l'appoint du nouveau-venu **Didier Devillez**, deux maisons dont le travail, sans contribuer à un véritable renouvellement du personnel des romanciers belges, permet néanmoins un appel d'air à l'intérieur d'un champ qui, sous plus d'un égard, paraît fonctionner, depuis quelques décennies, en circuit fermé autour de quelques auteurs «itinérants» (toujours Compère, Linze, Lambersy, Otte et quelques autres, combinables ou substituables l'un à l'autre).

On relève ainsi, au catalogue de Bernard Gilson, quelques nouveaux auteurs qui semblent en passe d'être fidélisés (Pierre Halen, par exemple) mais aussi d'autres qui, malgré l'étiquette haut-de-gamme cultivée par la maison, marquent son insertion sur le marché de la para-littérature distinguée (ainsi de Thomas Owen ou Jean-Paul Raemdonck). Là où la distinction (au sens de Bourdieu) arrive à ses limites, dans la stratégie de promotion adoptée par le **Pré aux Sources**, c'est dans la difficulté visible de maîtriser les codes présidant à la visibilisation de la dignité culturelle lorsque l'éditeur accompagne, par exemple, la présentation des nouveautés 1993, en matière de «micro-romans», de slogans quelque peu naïfs tels que «un genre littéraire nouveau» ou «Des histoires que le lecteur n'oublie pas», genre de formules que l'on s'attendrait davantage à trouver dans les publicités d'un éditeur local et populaire tel que **Dricot** plutôt que sous la plume d'un libraire lettré se réclamant des «Plaisirs secrets de la lecture».

Luce Wilquin éditrice, qui vient de rapatrier ses activités lausannoises en Communauté française de Belgique, représente sans doute, dans ce secteur, une maison à suivre, même si les intitulés de ses collections — où l'on retrouve Jacques de Decker, Jacques Cels, Roger Foulon et Robert Montale — jouent de façon trop évidente la carte du clin d'œil lettré : «Sméraldine», pour les romans et «Euphé-

mie» pour les nouvelles, empruntés aux villes invisibles d'Italo Calvino. Pas plus que chez Michel Bourdain, qui se refuse à développer une politique «belgitruc», on ne trouve trace chez l'éditeur pourtant sise à Hannut de tentations de repli national ou régional : le compas thématique se veut largement ouvert, fidèle paradoxalement à cette sorte d'universalisme littéraire dont nos lettres portent bien des traits depuis l'entre-deux guerres — de Marcel Thiry à Georges Thinès —, et laisse entrevoir que son retour sur la scène devrait s'accompagner d'une montée en puissance stimulée par l'accord implicite que son catalogue entretient avec les valeurs, les dénégations et les axes thématiques les plus vertébraux de nos discours cultivés et de notre patrimoine culturel¹²⁸.

• Par un fait pour le moins singulier de superposition d'une catégorie littéraire, d'une position géographique et d'une taille économique, les petites maisons littéraires recensées à la pointe du tableau à suivre occupent, pour l'essentiel, le créneau de la littérature régionaliste ou de la para-littérature (essentiellement le roman policier). Pratiquant en règle très générale le mode du compte d'auteur, **Dricot** exploite un fonds (maigre), un terroir (très local) et un vivier d'auteurs (auto-financés) avec, dans la région liégeoise, un public de fidèles qui permet à cette entreprise de se maintenir sur le marché avec un catalogue axé sur des catégories pensées en fonction des intérêts du lectorat ciblé — «Roman vie», «Souvenirs 1940-1945», collection publiant l'auteur-maison, Paul Biron — qui n'a rien de négligeable au regard de ceux dont peuvent se prévaloir, à d'autres niveaux culturels, certains des éditeurs dont il a déjà été question.

Quorum, de son côté, ayant saupoudré sa production, dans un premier temps, hors de toute structure ou stratégie catalogographiques, sur divers créneaux est depuis quelque temps en train de recentrer la politique de sa maison — doublement et de

façon quasi contradictoire en apparence — d'une part sur des publications à caractère historique ou anecdotique lié à sa région d'implantation et d'autre part, en matière de littérature, sur des fictions relevant d'une conception classique des belles lettres alors que deux de ses ballons d'essai générique avaient porté, jusqu'il y a peu, en direction du roman régionaliste (e.g. Christian Dupuis, conseiller communal d'Ottignies) et du roman policier notamment au profit d'un auteur qui lui avait semblé, au départ, une «valeur sûre». L'éthos managérial de Pierre Lelong, sur lequel nous reviendrons, semblait d'abord rejoindre l'habitus du coup par coup dont nos éditeurs, longtemps comptables de l'héritage des contrefacteurs du XVIII^e et du XIX^e siècles, ont porté les stigmates. Tout semble indiquer à présent qu'il passe, au prix d'une rupture avec ses premiers tâtonnements d'éditeur à vocation généraliste, non seulement à une autre phase de son déploiement, ayant visiblement les moyens de ses ambitions, mais aussi à un autre mode de fonctionnement de l'activité éditoriale, qui ne doit plus grand chose aux comportements hérités du passé. Du point de vue de l'*habitus*, pour le dire de façon rapide et ramassée, Pierre Lelong semble avoir sauté de Bassompierre à Casterman sans passer par Deman, autrement dit de la contrefaçon à l'entreprise éditoriale de cette fin du XX^e siècle en ayant fait l'économie, à la hussarde, de l'édition lettrée de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Dans le même domaine régionaliste, mais d'un régionalisme très différent de celui adopté par **Dricot**, les **Éditions du Cerisier** se positionnent de toute évidence sur un créneau social, local et militant, avec un lectorat-cible presque confondu, identitairement, avec les acteurs des fictions ou pseudo-fictions publiées à Cuesmes et dont il paraît douteux qu'elles couvrent un espace de diffusion largement supérieur à la Wallonie centrale. En témoignent notamment les extraits de presse dont le catalogue

fait usage et mention, issus pour beaucoup de journaux régionaux ou syndicaux tels que *Nord-Éclair*, *La Wallonie* ou *Le Courrier de l'Escaut*. Là où **Dricot** exploite un filon d'auteurs, de thèmes passésistes et de lecteurs, **Le Cerisier** aide à la prise de parole d'écrivains prolétariens dans la foulée de Constant Malva et à la reconnaissance d'une culture populaire sans populisme.

• Nous n'insisterons pas longuement ici sur l'opportunité offerte aux auteurs de s'auto-éditer, ce qui représente en certains cas une alternative aux conditions parfois draconiennes formulées par les éditeurs pratiquant le compte d'auteur. G. Harmel ou A. Capus ne sont, dans notre échantillon, que deux exemples de ces auteurs qui, rescapés ou refoulés des structures, contribuent à l'existence d'un vivier potentiel d'auteurs qui, après cette sorte de test, pourraient, sous certaines conditions, accéder au circuit normal de l'édition. Il y a cependant probablement, non quadrillé par notre enquête, un infra-monde éditorial et littéraire, que Jacques Dubois naguère cataloguait sous la catégorie de la «littérature sauvage¹²⁹», qui subsiste en dehors des circuits et qui jamais n'y émargera, même si dans certains cas — comme celui de Guy Harmel, aidé en cela, sans doute, par sa carrière d'auteur-compositeur-interprète¹³⁰ — peuvent quelquefois bénéficier d'aides à l'édition émanant d'institutions publiques provinciales qui n'ont pas parmi leurs fonctions premières d'intervenir sur pareil terrain...

3. LE THÉÂTRE

Le théâtre représente sans doute, en Communauté française de Belgique, un des domaines d'activité culturelle les plus dynamiques — notamment à Bruxelles et à Liège — en raison notamment du fait que plusieurs établissements d'enseignement supérieur produisent chaque année des dizaines de comédiens professionnels à partir desquels se forment de multiples compagnies plus ou moins éphémères et visibles sur la scène, qui

contribuent à stimuler la production de textes et par conséquent, d'une manière ou d'une autre, la production d'ouvrages, de revues, de programmes accédant plus ou moins au statut de livre.

Depuis quelques années, ce secteur qui a longtemps été pris en charge par des revues ou des pseudo-livres émanant de compagnies ou de théâtres — comme les *Cahiers du Rideau* ou l'*Ambedui*, sur lesquels nous ne reviendrons pas — est en complète mutation avec l'apparition sur le marché des **Éditions Lansman** qui, à partir d'une stratégie de couverture du terrain, occupe désormais une position dominante.

Bénéficiant de l'aide des services culturels de la Communauté mais aussi du Commissariat général aux relations internationales, à la faveur sans doute d'une démarche sans complexe de demande d'aides diverses, **Lansman**, qui compte à son catalogue aussi bien des auteurs confirmés comme Jean-Marie Piemme, Jean Louvet ou Gaston Compère l'errant que de jeunes auteurs qui montent comme Pascale Tison ou Philippe Blasband et aussi bien des auteurs francophones de Belgique que des dramaturges venus d'horizons francophones ou allophones plus lointains, a mis en place très rapidement une politique éditoriale forte, reposant sur plusieurs collections de textes inédits belges et étrangers; sur des études et essais en matière de théâtre et sur des activités de diffusion ou de distribution d'éditeurs et de périodiques théâtraux qui en fait une sorte de tour de contrôle d'un monde dramatique qui, jusque-là, avait fonctionné sans phare ni directions nettement définies. Nous ne reviendrons pas ici sur la progression économique de cette maison qui non seulement publie des textes déjà représentés, mais aussi des textes originaux lui permettant de mettre en place une sorte de vivier des représentations possibles, qui s'étend à tout l'espace francophone, et par là d'exercer tranquillement un magistère sur un genre

réputé peu rentable, aux dépens sans doute des éditeurs généralistes qui ont dû, pour certains, abandonner toute velléité de collection théâtrale (ainsi de **Quorum**, qui a peut-être fait les frais de la progression singulière de son concurrent direct sur ce marché). Il est probable, selon la même logique, que la prééminence acquise par **Lansman** conduise certains éditeurs généralistes à renoncer à développer des collections théâtrales, sinon dans le cadre de séries patrimoniales comme «Passé Présent» aux **Éperonniers** ou «Archives du futur» chez **Labor** et que, à terme, le seul concurrent auquel l'éditeur de Carnières devra faire face sera la collection «Actes Sud Papier» développée par Hubert Nyssen qui, mieux qu'**Émile Lansman**, maîtrise les règles du discours culturel... **Lansman**, notons-le, développe actuellement des accords de distribution avec la maison arlésienne.

4. L'ESSAI

Genre difficile à définir pour les raisons évoquées plus haut, celui de l'essai se monnaie à la fois chez de très nombreux éditeurs — lequel, du **Cerisier** aux **Éperonniers**, n'a pas son texte de réflexion au catalogue? — et se distribue cependant, en Communauté française de Belgique, comme secteur précis de production intellectuelle, en gros entre deux éditeurs : d'un côté, pour les textes touchant au domaine du cinéma, les éditions **Yellow Now**, de l'autre, pour ce qui concerne la sociologie de l'art et l'esthétique, **La Lettre Volée**, pour autant qu'on veuille bien admettre ici que les publications en ce registre de **Labor** et de **Complexe** relèvent d'un sous-genre particulier qui serait, pour le définir très vite, celui de l'étude littéraire (i.e. prenant pour objet des textes ou des genres littéraires).

L'une des propriétés de ce genre est qu'il n'est pas redevable, à quelques exceptions thématiques près, d'un ancrage national ou régional puissant : le texte essayiste s'adresse à la communauté des pairs, non à une

communauté enracinée dans un territoire ou dans une nation. On comprendra dès lors que le jugement des confrères soit déterminant dans la position occupée par les éditeurs spécialisés en ce domaine sur la hiérarchie des légitimités.

La reconnaissance culturelle de **Yellow Now** se mesure à la présence à son catalogue, non seulement de Louis Danvers, critique belge, mais de Alain Bergala, Patrick Brion ou Fabrice Revault d'Allonnes. Sans doute cette forte représentation de signatures prestigieuses françaises est-elle conditionnée par l'objet même de ces essais dès lors que la cinématographie belge ne permet pas de dégager, en dehors des universités, des spécialistes faisant autorité dans l'ordre du commentaire savant. Cette palette internationale ne suffit pas, cependant, à assurer à long terme la survie d'une maison qui subit aujourd'hui, faute de s'insérer efficacement dans le système des aides à l'édition existant dans notre Communauté, un déclin augurant mal de son avenir. On le regrettera d'autant plus que, très présentes dans les librairies, les collections **Yellow Now** avaient su capter un capital de sympathie et une respectabilité intellectuelle dont le milieu cinématographique n'est guère prodigue.

L'essai belge francophone est-il dès lors condamné à terme parce que non subsidiable, sauf à tomber dans le commentaire convenu d'une gloire littéraire nationale ou la célébration de tel poète scolarisé? Nous ne le pensons pas à la lumière de l'expérience conduite par **La Lettre Volée** qui, sur des domaines plus pointus et moins popularisables que ceux explorés par **Yellow Now**, conduit depuis quelques années de politique éditoriale marquée à la fois par le cosmopolitisme de ses thèmes et de ses auteurs, par le raffinement d'écriture et d'analyse, et par les qualités typographiques dont les ouvrages sont gratifiés. Sur ce terrain, les publications de **La Lettre Volée** sont peut-être d'autant mieux promises à diffusion et à

légitimation que la maison est animée par trois directeurs relevant des milieux croisés de l'art et de l'université et qui donc sont, peut-on penser, à même de contrôler non seulement la qualité des ouvrages qu'ils publient mais aussi les mécanismes de recension et de relayage à l'œuvre dans le secteur particulier, étudié par Pierre Bourdieu, où agit l'espèce curieuse de l'*homo academicus*.

André Versailles et Danielle Vincken ont de leur côté réussi avec **Complexe**, en une trentaine d'années, à mettre en place une structure d'édition et de diffusion caractérisée par sa bi-positionnalité belge et française et par sa capacité à capter, dans ses collections, au titre de préfaciers et d'auteurs, les personnalités les plus respectées du monde intellectuel francophone. «Le regard littéraire» — qui a publié, inséré au sein d'un catalogue où se monnaient les noms de Proust, de Céline ou de Baudelaire, Pierre Mertens pour son recueil d'articles *L'agent double* — représente, dans ce secteur finalement assez étroit, une réussite sur les deux terrains de la légitimité intellectuelle et de la légitimité éditoriale, **De Boeck, Labor** ou **Desclée de Brouwer** (désormais inscrit dans le champ éditorial français) ne présentant pas, sous ce double égard, le même degré de succès, peut-être en raison de l'image pédagogique ou idéologique qui s'attache à leurs productions en la matière. S'il existe bien, notamment chez **De Boeck**, des collections pointues, d'une très haute qualité d'élaboration intellectuelle, telles par exemple la collection «Littérature» dirigée jusqu'il y a peu par Pierre Mertens, la série «Théâtre» dirigée par Roger Deldime ou, surtout, la très ambitieuse collection «Le Point philosophique» dirigée par Daniel Giovannangeli, les ouvrages qu'elles recueillent visent essentiellement un public d'étudiants de deuxième et de troisième cycles universitaires et ne peuvent donc être considérées comme pertinentes dans l'échantillon que nous avons construit.

5. RELIQUATS ET RÉSERVES D'AVENIR

Peut-être certaines des cases vides laissées par la grille générique que nous avons utilisée mériteraient-elles, ici, quelques remarques. Les scénarios de bande dessinée, sinon même de films, de dramatiques radiophoniques ou de séries télévisées constituent autant de sous-genres narratifs qui pourraient faire l'objet d'explorations et d'initiatives éditoriales, passant entre autres par des éditeurs déjà existants tels Casterman et Dupuis ou de nouveaux éditeurs multi-média dont les contours vont sans doute se préciser dans les années prochaines.

De même que l'heure s'annonce des médiartistes, l'heure pourrait sonner, pour qui saura l'entendre, des «media-publishers» selon la tendance qui s'accroît au fil des dernières années d'une sophistication technique et d'une simplification d'utilisation grandissantes des outils de production et d'exploitation dans le domaine du graphisme, de la mise en page, de l'illustration visuelle et sonore. **Yellow Now** devra-t-il, pour survivre, se convertir, au moins partiellement, à l'édition électronique, aux CD-Roms et autres CD-I, sinon même installer sur le réseau Internet, quand il passera au régime commercial, un site Web consultable non seulement depuis Bruxelles mais aussi depuis Pointe-à-Pitre?

L'exemple de Peeters et Schuiten, axés sur la BD haut-de-gamme pour public cultivé, ouvre par ailleurs la perspective d'un resourcement des vieilles propriétés du champ éditorial belge et peut-être d'une fertilisation croisée d'un genre hybride qui, au-delà du texte et de l'image fixe, pourrait concerner les scénarios et dispositifs d'une imagerie mobile. De même que certaines firmes publicitaires forment des *Web-masters*, pourquoi ne pas imaginer, dans nos universités et nos ateliers d'écriture de demain matin, des cellules de formation à l'exploitation des ressources techniques qui vont sous peu reléguer le livre au rang, peut-être, de média périphérique?

Classement par éthos

Il faut ici faire place, en dernier lieu, à un autre mode de classement et d'évaluation des forces et des faiblesses que présente le champ éditorial dont nous avons étudié la distribution économique, géographique et générique.

L'éditeur n'est pas seulement un agent, mais un acteur, au sens où ses discours et ses comportements — tels qu'ils peuvent s'inscrire dans les formes d'un catalogue, dans les choix éditoriaux, dans l'aménagement d'un stand de foire sinon même dans ce que Bourdieu appelle l'*hexis corporelle* (choix de la cravate et du style de vêtements, schémas posturaux, type de prises de parole dans les débats, présence photographique ou non dans les médias, etc.) — contribuent d'une façon non négligeable à la définition de sa position dans l'espace social et à sa capacité à contrôler les facteurs, parfois imperceptibles, qui interviennent dans la production de la valeur culturelle.

Nous ne reviendrons pas ici sur certains des comportements observés sur le terrain de la Foire du Livre ou lors des entretiens que nous ont concédés bien des éditeurs présents dans notre échantillon. Il convient plutôt, sur la base d'un dosage entre représentations subjectives et données objectives, d'opérer sur eux un autre type de classement, qui recoupera sans s'y laisser contenir la triple catégorisation entre «petits», «moyens» et «grands» éditeurs, étant entendu qu'il s'agira ici non pas de mesurer des tailles ou des volumes, mais d'évaluer des manières d'être et d'agir référables à des logiques et à des schémas spécifiques. C'est ici notamment qu'il faut enregistrer les faits et les traits susceptibles de vérifier l'hypothèse que nous avons exprimée au début de ce rapport, selon laquelle se serait construit en Belgique, du XVIII^e siècle à nos jours, un *habitus* éditorial spécifique et un faisceau de conceptions du monde de l'édition littéraire qui continueraient de modeler comportements et stratégies.

Trois logiques, nous a-t-il semblé, agissent sur les acteurs étudiés. Une logique artisanale, repérable chez les plus petits éditeurs de notre corpus, susceptible elle-même de se structurer en diverses modalités et d'engendrer différents effets sur les décisions à l'action (e.g. **Le Tétras-Lyre**). Une logique entrepreneuriale, observable chez nombre d'éditeurs recensés sous l'étiquette de la moyenne édition, portés par une ambition de croissance et se donnant, en règle générale, les moyens de leur ambition (e.g. **Quorum**). Une logique culturelle, caractérisant les éditeurs en position dominante sur le marché littéraire, mais en position dominée sur le plan économique (e.g. **Les Éperonniers** ou **Le Cri**), aux dépens d'autres acteurs qui ont, mieux qu'eux, su jouer à égalité la carte de l'économie et l'atout de la culture (**Complexe**, par exemple) ou encore celle de la conversion sur le marché scolaire des objets littéraires ou, plus largement, culturels (**Labor** ou **De Boeck Université**).

1. ÉTHOS ARTISANAL

Soit le cas emblématique de ce qu'on appelle communément la petite édition, laquelle constitue, nous l'avons vu, l'un des secteurs les plus représentés en Communauté Française de Belgique. Cette petite édition littéraire — que nous appellerions, pour notre part, édition artisanale — ne constitue pas un ensemble homogène, présentant de part en part pour l'ensemble de ses éléments les mêmes propriétés ou, mieux, le même rapport aux propriétés constitutives de leur profil et de leur position dans l'espace considéré, mais plutôt une triple structure caractérisée par une distribution des acteurs éditoriaux en trois sous-groupes répondant à des modes d'action et de représentation de leur propre action différents, mais non nécessairement divergents (ici encore il y a place pour des acteurs hybrides). Pour dire les choses vite, il y aurait d'un côté les éditeurs qui adhèrent à leur propre définition sociale (en l'occurrence, leur appartenance

au domaine de la «petite» édition); de l'autre, des éditeurs qui occupent cette position dans l'attente d'une progression sur le marché et qui n'ont donc de «petit» que leur taille à tel moment initial de leur évolution; entre les deux, ceux qui se rassembleraient dans la catégorie floue des éditeurs vivant leur statut sur le mode de ce que Bourdieu appelle une «misère de position», définie par un décalage entre position occupée et disposition subjective (ceux-là, en quelque sorte, n'ont pas les moyens de leur propre ambition, le savent, le cachent, mais en souffrent).

Parmi la première catégorie se trouvent tout d'abord des éditeurs qui n'en sont pas vraiment et qui ne se considèrent d'ailleurs pas comme tels. C'est le cas, bien évidemment, des auteurs auto-édités. Ils ont publié un livre pour se faire plaisir comme d'autres s'offrent des vacances, mais ne projettent pas pour autant d'en refaire l'expérience (e.g. **Les Six Cordes**). Ces agents n'ont en outre généralement qu'une connaissance très rudimentaire du champ auquel, d'une certaine manière, par la bande, ils appartiennent. On trouve ensuite, sous cette catégorie, certains micro-éditeurs occasionnels, liés à des espaces sociaux très localisés et qui font du livre comme on animerait un petit cercle de colombophilie. Eux aussi n'ont une connaissance que partielle et tronquée du champ éditorial, qui les porte à rapporter tout éditeur même important sur le marché à la définition qu'ils se font de leur propre pratique. C'est ainsi qu'Actes Sud est pour l'un d'eux «cette petite maison luxembourgeoise qui fait de très beaux livres, allongés, avec des couvertures un peu dans le genre de la mienne», laquelle défend une politique «poético-écologique» et a publié Julos Beaucarne. On retrouve enfin, dans ce lot, des éditeurs-libraires ayant pignon sur le marché des bibliophiles — ces acheteurs de livres dont Mallarmé disait qu'ils sont «gens qui ne lisent point¹³¹» —, produisant du beau livre et retirant quelque respectabilité d'opérations où se manifeste, plutôt qu'un savoir-

faire proprement éditorial, un savoir-faire d'artisan-imprimeur. Chez un **Emile Van Balberghe**, par exemple, petitesse et confidentialité sont synonymes de qualité graphique. Le caractère «précieux» de ses ouvrages, qu'il destine à un public très ciblé et fait essentiellement de collectionneurs, comme par «effet Deman», confirme une telle représentation et en marque l'efficacité commerciale, dès lors qu'elle reste à hauteur des ambitions poursuivies. Le **Daily Bul**, Le **Tétrasyre** ou **La Pierre d'Alun** appartiendraient également à cette catégorie, si la qualité des auteurs publiés ne venait ici largement compenser l'énergie dépensée dans la production matérielle d'objets qui se caractérisent par leur inclassabilité dans le répertoire des formes canoniques du livre («poquettes volantes» au **Daily Bul**, «livres-accordéon» au **Tétrasyre**, ouvrages non reliés et illustrés de **La Pierre d'Alun**, etc.). Les directeurs de ces maisons développent quant à eux, subsidiairement, ce que nous pourrions appeler un *ethos* de la dérision tranquille. Ils sont petits, le savent, l'assument, en plaisantent et en sont fiers... Et cultivent, surtout au **Daily Bul**, un champ thématique qui répond à leur vision enchantée mais sans naïveté d'une pratique qui exige d'être «small» pour rester «beautiful». Tel serait également le cas de Xavier Canonne aux **Marées de la Nuit**, dont les réponses au questionnaire qu'il nous a renvoyé reflètent parfaitement la vision ludique qu'il se fait de sa propre activité. Beau-fils d'André Blavier, ceci expliquant peut-être en partie cela, Guy Jungblut, des éditions **Yellow Now**, devrait sans doute être mis au nombre de ces petits éditeurs conscients de leur position et confiants dans leur sort, axés sur un savoir-faire technique (ainsi, à **Yellow Now**, le luxe graphique et le format hors normes de la collection «Long métrage») et sur des zones marginales du champ culturel.

Une deuxième sous-catégorie rassemblerait à l'autre extrémité du spectre artisanal, un certain nombre de petits éditeurs en

évolution et dont l'envergure réduite n'est que momentanée : elle constitue un stade de leur développement et n'engendre aucune forme de frustration, sinon celle qui naît de l'ambition pressée d'aboutir. **Lansman** en constitue, pratiquement, l'idéal-type : promis à déploiement, très conscients de leur propre position sur le marché et très soucieux de l'améliorer en usant de tous les moyens que les services d'aides à l'édition met à leur disposition, ils développent un discours positif, optimiste, transparent parce que considérant n'avoir rien à dissimuler et détiennent sans doute les moyens de leurs ambitions, pour autant que les aides dont ils bénéficient ne viennent pas à leur manquer ou, au contraire, à les étouffer en les maintenant sous une perfusion économique euphorisante. La méconnaissance des règles du jeu dont font preuve ceux qui appartiennent à cette catégorie choisie — **Lansman** et, par plus d'un trait, **Luce Wilquin** — peut être transcendée par leur dynamisme même : leurs naïvetés, leurs erreurs même en matière d'auto-promotion sont comme compensées par leur volontarisme et par un système éditorial qui, en Belgique, n'a pas le raffinement et la distinction rusée dont la France détient les clés.

Entre ces deux zones, un ensemble apparemment très disparate d'éditeurs, qui peuvent au demeurant réaliser des ouvrages d'excellente qualité, mais qui se signalent par un rapport à leur propre position soit quelque peu fantasmagique, par une sorte d'illusionnement quant à leurs propres capacités de production, soit en quelque manière marquée au coin d'une amertume qui viendrait de l'écart qu'ils constatent entre la valeur de leur travail et le faible degré de reconnaissance que celui-ci, à leurs yeux, recueille auprès des instances de consécration. Relèveraient de cette sous-catégorie des éditeurs aussi différents mais proches cependant que **Ercée** (en léthargie), **Talus d'approche** (qui teste des formules audacieuses, mais développe toutefois un dis-

cours quelque peu amer), **Le Pré aux Sources** (dont le catalogue porte bien des marques d'un décalage entre la réalité pratique de ses collections et le discours paratextuel dont il les nimbe, tantôt très culturel, tantôt très brutalement promotionnel) ou encore **L'Arbre à Paroles** (où le discours amer est moins présent qu'une tentation permanente d'accroissement des activités et du catalogue qui ne peut s'effectuer, en réalité, qu'à la faveur des aides très diverses que la maison obtient auprès d'organismes publics). La logique artisanale est bien, ici encore, manifestée dans ses effets, puisque tous ces éditeurs se réclament d'une compétence graphique (Francis Tessa) ou informatique (Michel Bourdain) qui semble reproduire certains des traits des éditeurs-imprimeurs évoqués ci-dessus.

2. ÉTHOS ENTREPRENEURIAL

Quelques éditeurs de notre corpus répondent à un profil qui les eût classés, selon d'anciennes catégories, dans le groupe des éditeurs «moyens», compte tenu de leur taille économique et de leur capacité à se maintenir au niveau auquel ils se situent. Ils correspondent par ailleurs à un mode d'action propre à des entreprises privées, maniant capitaux et plans de développement, contrats et segments de marché avec un détachement à l'égard des valeurs culturelles les plus fétichisées qui s'apparenteraient à du cynisme s'ils n'y mettaient une sorte de pétulance iconoclaste. L'idéal-type serait ici incarné en Pierre Lelong, des éditions **Quorum**, dont nous avons plus d'une fois évoqué le dynamisme, la progression remarquable et les ambitions clairement définies. Ayant fait ses armes chez des confrères, conscient des contraintes économiques qui pèsent sur l'activité éditoriale, peu embarrassé de préjugés lettrés, Pierre Lelong joue le carte du marché et exploite sans complexe à son profit les inerties et les faiblesses de l'espace éditorial belge. Il abandonne sans regret ce qui ne marche pas, essaie sans

inquiétude ce qui pourrait marcher, livre ses chiffres sans état d'âme ni triomphalisme, place avant tout le monde en Belgique son catalogue sur l'Internet mondial et représente en somme, dans notre échantillon d'éditeurs, une sorte de Bassompierre, par la variété de ses choix éditoriaux, et une sorte de Jean-Jacques Schellens modernisé et laïcisé.

Moins idéal-typique, Marcel **Dricot** se rapproche cependant de la figure et de l'éthos qui viennent d'être tracés par son pragmatisme, son volontarisme, son sens du ciblage lectoral, au prix de quelques torsions, déjà relevées, dans les catégories littéraires et par un rapport aux auteurs d'un cynisme tranquille. S'il utilise ce que Umberto Eco appelle, dans *Le Pendule de Foucault*, des «ACA» («Auteurs à Compte d'Auteur»), Marcel **Dricot** n'a pas cependant, nous semble-t-il, l'indifférence de l'éditeur Manuzio brocardé par le romancier lorsque celui-ci le décrit comme se moquant d'avoir des lecteurs pour autant qu'il lui reste des auteurs fidèles¹³². Son catalogue l'indique : **Dricot** cible ses collections et l'état de santé économique de son entreprise et le capital de sympathie qu'elle détient auprès du lecteur liégeois prouve que ses choix et ses stratégies sont efficaces. L'efficacité étant précisément l'élément nucléaire de l'éthos entrepreneurial.

3. ÉTHOS CULTIVÉ

Un troisième et dernier groupe, subdivisible lui aussi et cela d'autant plus que la définition de ce groupe suppose des positions axées sur un puissant principe de distinction (au sens de Bourdieu), rassemble les acteurs éditoriaux qui se présentent, se représentent et sont considérés, à l'intérieur du micro-milieu culturel, comme remplissant une fonction de défense et d'illustration des valeurs littéraires. Au principe de cet éthos, diversement modulé : une dénégation forte des composantes économiques de la profession, une conception de la pratique axée sur le

missionariat désintéressé et une morale du sacrifice consenti. Derrière ce profil, il conviendrait d'apercevoir des maisons telles que **Les Éperonniers**, **Le Cri** ou encore, par éthos universitaire ajouté, **La Lettre Volée** (la maison est ici un véhicule d'un savoir évaluable par les pairs).

L'éthos entretenu aux **Éperonniers** est sans doute le plus idéal-typique de cette propension à éclipser derrière le projet culturel le trajet économique pour y parvenir (ce dont témoigne, entre autres signes, le refus qui nous a été opposé à toute question d'ordre quantitatif), à présenter l'éditeur comme un simple serviteur de la littérature, à faire valoir sa propre personnalité en tant que co-créatrice et partenaire de l'auteur, bref à jouer pleinement des ressorts qui président, dans la sphère la plus cultivée, à la construction d'une figure qui n'est autre que celle du créateur ou co-créateur désintéressé. Le tout couplé, en Belgique, avec un discours amer sur les «aides à la culture» qui ne leur seraient allouées ou maintenues qu'au prix d'un combat permanent contre l'inertie du système et la versatilité des décideurs. Christian Lutz joue une carte très comparable, avec un moindre investissement affiché dans la défense des valeurs culturelles de notre communauté, dès lors que son catalogue et ses discours éditoriaux s'inscrivent dans le cadre d'une culture universalisée — à l'échelle francophone.

L'obstacle que rencontrent ces agents, c'est que précisément ils interviennent et agissent sur le terrain qui se trouve le plus fortement satellisé par l'édition parisienne et qu'ils sont donc confrontés à une concurrence en fait de représentations et d'action qui les porte, en règle générale, à une surenchère dans la distinction.

La Belgique, a-t-on dit, est terre de gram-mairiens et de fous du langage — d'un côté Grevisse, Joseph Hanse ou Marcel Thiry; de l'autre Ghelderode, Henri Michaux ou Jean-Pierre Verheggen : hypercorrectisme d'une part, marginalité radicalisée de l'autre,

vis-à-vis des codes imposés par Paris — selon deux attitudes qui, d'un côté comme de l'autre, traduisent une subordination plus ou moins consciemment vécue à l'égard des modèles institués.

Nos éditeurs, aux deux extrémités du spectre «éthique» que nous venons de déga-

ger, relèvent d'une certaine manière de la même logique contradictoire. D'un côté, **Les Éperonniers** ou **La Lettre Volée**, avec tous leurs quartiers de noblesse culturelle. De l'autre, le **Daily Bul** avec sa dérision à l'égard des valeurs les plus ritualisées de la culture dominante...

CLASSEMENT DES ÉDITEURS PAR ÉTHOS

	Artisanal		Entrepreneurial		Cultivé		
	Assumé	Dénié	Provisoire	Neutre	Ciblé	Lettré	Universitaire
Auto-éditeurs		Ercée	Lansman	Quorum	Dricot	Les Éperonniers	La Lettre Volée
Tétras-Lyre		Talus d'Approche	L. Wilquin	Labor		Le Cri	De Boeck
Daily Bul		Pré aux Sources				Complexe	
Pierre d'Alun		L'Arbre à Paroles					
Marées de la Nuit							
Yellow Now							

III. Placements et déplacements

Remarques liminaires : 1. Forces centrifuges, forces centripètes • 2. Trajectoires • 3. Échantillon. **Trente plus une trajectoires éditoriales :** 1. Paul Willems • 2. Dominique Rolin • 3. Henri Bauchau • 4. Georges Sion • 5. Jacques Henrard • 6. René Hénoumont • 7. Georges Thinès • 8. Gaston Compère • 9. Guy Vaes • 10. Pierre Alechinsky • 11. Jacqueline Harpman • 12. Marcel Moreau • 13. Jean Louvet • 14. Pierre Mertens • 15. François Weyergans • 16. Jean-Baptiste Baronian • 17. Jean-Pierre Verheggen • 18. René Swennen • 19. Jean-Pierre Otte • 20. Jean-Claude Pirotte • 21. Thierry Haumont • 22. Françoise Lison-Leroy • 23. Benoît Peeters • 24. Francis Dannemark • 25. Jean-Philippe Toussaint • 26. Patrick Delperdange • 27. Philippe Blasband • 28. Sophie Buyse • 29. Xavier Deutsch • 30. Amélie Nothomb • 30 + 1. Nicolas Ancion. **L'espace des placements :** Espace des placements et espace des possibles • Huit trajectoires-types • Espèces et temps de placements.

REMARQUES LIMINAIRES

L'objectif de la troisième partie de notre travail, ainsi que nous l'avons précisé dans l'introduction générale, est en quelque sorte de dynamiser la carte des lieux et des forces éditoriales établie dans la deuxième partie. Soit un espace : comment les auteurs y circulent-ils, quels créneaux privilégient-ils, avec quelle efficacité, à la faveur de quelles prises de position en terme d'insertion au catalogue de telle(s) maison(s)? Soit, surtout, un espace à la fois éclaté et dépassant le cadre de la Communauté française de Belgique : quels enjeux agissent sur les auteurs doublant le cap belge vers l'Hexagone ou vers d'autres champs éditoriaux (la Suisse ou le Québec, par exemple). Soit, enfin, une histoire : celle des trajectoires auctoriales à travers des champs et sous-champs éditoriaux eux-mêmes soumis à transformations, que ce soit dans leurs structures propres ou dans les rapports entre leurs structures respectives.

Comment rendre compte et rendre raison de ces placements, de ces déplacements, de ces replacements? Il faut un modèle ou, du moins, une méthode. Le modèle existe, la méthode reste à mettre en place.

1. FORCES CENTRIFUGES, FORCES CENTRIPÈTES

«Le statut des biens culturels en Belgique francophone, écrivait naguère Jean-Marie Klinkenberg, est, pour des raisons histo-

riques et sociologiques bien connues, tout entier déterminé par leur position relative vis-à-vis de l'Hexagone. [...] La stratégie des agents culturels sera donc ordonnée autour d'un axe : s'attribuer de la légitimité. Une telle stratégie s'accommode de tactiques qui peuvent être fort distinctes. La première tend à rendre autonome la production culturelle de la Communauté française. La seconde tend à l'assimilation au milieu parisien, ou au moins à recevoir la reconnaissance de ce milieu¹³³.»

Animée par un mouvement de balancier entre attraction (puissante) et retrait (d'un volontarisme souvent peu efficace) à l'égard du champ littéraire parisien, l'histoire de nos lettres s'écrit ainsi sous la tension de forces centrifuges et de forces centripètes, dont les prévalences respectives et successives contribueraient à expliquer, à suivre Jean-Marie Klinkenberg, «que, certaines conditions sociales et historiques se modifiant, la revendication [chez nos auteurs] de participation à l'écriture de France soit plus ou moins explicite ou vigoureuse¹³⁴.»

Trois phases pourraient ainsi, selon lui, être mises en évidence. 1830-1920 : phase centripète, au cours d'une période marquée par l'unité linguistique de la classe dominante et caractérisée, dans la production littéraire, par la revendication d'une indépendance et la volonté de construire un imaginaire national. 1920-1960 : phase centrifuge,

favorisée par l'éclatement linguistique de la classe dominante et la disqualification subséquente du contexte belge, portant les auteurs à s'intégrer dans un modèle centralisé, axé sur Paris, et à se réclamer d'une universalité construite, au concret des textes et des discours, par un effacement méthodique des marques d'ancrage régional (c'est l'époque, notamment, du Groupe du Lundi)¹³⁵. Après 1960 s'engage une troisième phase, caractérisée moins par un repli sur une identité conçue désormais comme précaire ou vacante que par une revendication d'autonomie, conditionnant, par une sorte d'effet qu'on pourrait dire «québécois» — toutes proportions gardées et écarts maintenus — et cela dans le cadre d'une Belgique en cours de reconfiguration institutionnelle, la production mythologique d'une appartenance paradoxale (soit tout le débat, quelque peu apaisé depuis son effervescence en 1976, autour de la «belgitude»)¹³⁶.

2. TRAJECTOIRES : UN OBJET À CONSTRUIRE ET UN CONCEPT OPÉRATOIRE

Le modèle du balancier entre forces centrifuges et forces centripètes décrit par Jean-Marie Klinkenberg — modèle qu'il faudrait évidemment nuancer, en particulier s'agissant du marché littéraire actuel — ouvre à notre propos une première voie d'analyse, conduisant à repérer les éventuelles connexions entre engagements de type identitaire et options éditoriales des auteurs concernés. Y a-t-il, pour le dire autrement, homologie ou discontinuité entre l'espace collectif des prises de position en matière d'appartenance régionale et l'espace des placements individuels à l'intérieur ou à l'extérieur du champ éditorial belge?

Sous cet angle, quatre profils de carrière pourraient être mis en évidence :

1. Assimilation pleine et entière au champ français, avec installation à Paris et dénega-

tion (complète ou non) de l'origine nationale.

2. Reconnaissance parisienne obtenue mais participation à la vie littéraire en Belgique. On pourra certes toujours, en pareil cas, alléguer qu'une consécration française insuffisante a conduit au maintien des positions «provincialisées». On peut cependant relever, en certains cas, que ce sont les auteurs les plus acceptés dans le milieu parisien — de Pierre Mertens à Eugène Savitzkaya — qui ont aussi le plus de présence et d'action sur le terrain belge francophone, peut-être parce qu'ils détiennent du fait même plus d'autorité symbolique que leurs confrères belgo-belges¹³⁷.

3. Carrière exclusivement belge (avec les domaines thématiques afférents) ou positionnement exclusif dans le créneau de la poésie, en liaison avec des revues, de petits éditeurs artisanaux et des cercles restreints de célébration mutuelle.

4. Investissement, à l'intérieur du champ éditorial belge, de sous-champs dominés avec des chances accrues de succès (forme de contournement plutôt que de repli) : genre policier, bande dessinée, récit fantastique.

Mais c'est évidemment au cas par cas qu'il convient d'abord de réfléchir, sauf à apposer sur l'ensemble de nos écrivains une grille d'interprétation et de lecture qui, comme toute grille, révèle autant qu'elle dissimule et ne dévoile même qu'à proportion de ce qu'elle oblitère. Aussi avons-nous pris l'option de travailler sur la base d'un échantillon représentatif d'auteurs contemporains — tous vivants — dont les positions éditoriales successives ou simultanées pouvaient faire l'objet d'un repérage précis. Pour chacun d'entre eux a été établi, sur la base de leur bibliographie exhaustive, un tableau à trois entrées de leurs positionnements éditoriaux successifs, permettant de rendre compte de leur éventuelle mobilité sur le marché belge et/ou entre les marchés belge, français et

autres éventuellement (ce qui revient, également, à évaluer leur degré de fidélité à telle maison ou, plus largement, à tel type de maison).

3. ÉCHANTILLON

Idealement, pourrait-on croire, une recherche telle que celle dans laquelle nous nous sommes engagés eût exigé que «l'échantillon» étudié couvrit l'ensemble des auteurs actuellement à pied d'œuvre en Communauté française de Belgique (c'est-à-dire écrivain et publiant). Mais qui ne voit, d'une part, qu'une telle ambition dépasserait de loin le cadre de notre rapport et, d'autre part, qu'une carte n'est jamais susceptible de couvrir l'ensemble d'un territoire, sauf à être en elle-même et par elle-même frappée d'insignifiance? Notre intention est de repérer des traits pertinents et des régularités — ce qu'un Bateson eût appelé, à notre place, des différences faisant la différence —, non de constituer, saisi par on ne sait quel encyclopédisme délirant, un répertoire qui ne serait composé, en toute aberration, que d'exceptions (chose que tout écrivain accepterait aisément pour lui même, puisque, à ses yeux du moins, il fait exception et n'est pas réductible à tel profil auquel d'autres écrivains ressembleraient). S'imposait donc d'élaborer un choix doté d'une suffisante représentativité, à l'aide de critères en nombre limité mais tous pertinents pour notre propos. L'option choisie pour le construire a été d'intégrer dans cet échantillon, en les prélevant sur la population des auteurs belges contemporains (premier critère) et vivants (deuxième critère), des auteurs situés à différents stades d'une carrière (troisième critère) et relevant de différents genres et niveaux d'élaboration culturelle (quatrième critère)¹³⁸. Une fois établi et sachant bien qu'il conviendra pour affiner nos observations de l'étoffer dans le prolongement de notre recherche — à laquelle il fallait bien, un jour, mettre un terme au

moins provisoire —, notre échantillon devait finalement comprendre les trente auteurs, plus un, suivants (ici par ordre alphabétique) :

ALECHINSKY Pierre
 ANCIEN Nicolas¹³⁹
 BARONIAN Jean-Baptiste
 BAUCHAU Henri
 BLASBAND Philippe
 BUYSE Sophie
 COMPÈRE Gaston
 DANNEMARK Francis
 DELPERDANGE Patrick
 DEUTSCH Xavier
 HARMAN Jacqueline
 HAUMONT Thierry
 HENOUMONT René
 HENRARD Jacques
 LISON-LEROY Françoise
 LOUVET Jean
 MERTENS Pierre
 MOREAU Marcel
 NOTHOMB Amélie
 OTTE Jean-Pierre
 PEETERS Benoît
 PIROTTE Jean-Claude
 ROLIN Dominique
 SION Georges
 SWENNEN René
 THINÈS Georges
 TOUSSAINT Jean-Philippe
 VAES Guy
 VERHEGGEN Jean-Pierre
 WEYERGANS François
 WILLEMS Paul

On trouvera donc dans les chapitres qui suivent, pour chacun d'eux, classés chronologiquement (en fonction de leur année de naissance¹⁴⁰), un tableau de leur trajectoire éditoriale accompagné d'observations — plus ou moins approfondies selon les cas et les informations disponibles — portant à la fois sur leur socio-biographie ainsi que sur leur positionnement esthétique et faisant place, chaque fois que cela s'est avéré possible, au

regard porté par eux-mêmes sur leur carrière et leurs options éditoriales (cela par voies d'entretiens, de réponses aux questionnaires qui leur ont été envoyés ou de toute autre manière : prières d'insérer, interviews, préfaces, etc.).

Il va de soi que ces chapitres ne caressent pas l'ambition de dresser un portrait complet de chaque écrivain, ni même de caractériser de manière nette, à chaque fois, leur imaginaire ou leur style, leur matière et leur manière.

Il y faudrait, à chaque fois, un essai complet et notre rôle, on le conçoit, n'est pas ici de contribuer à la connaissance littéraire de chacun d'eux : il s'agit plutôt, à travers trente trajectoires plus une, à croiser entre elles, certaines contradictoires ou superposées, de dessiner la carte d'un territoire conçu à la fois comme espace réalisé et comme espace de possibles.

Notre position se veut «froide», extérieure et descriptive, les écrivains nous servent de marqueurs ou de traceurs : leurs placements et déplacements éditoriaux, dont il est impossible de rendre pleinement raison, ont pour fonction, dans l'esprit de notre enquête, de superposer à la carte éditoriale dressée dans la deuxième partie du présent rapport ou d'y apposer en filigrane l'espace des possibles à travers lequel chaque écrivain entrevoit puis performe — sans en

avoir pleine conscience — les formes ou les figures de son «destin» éditorial. On comprendra dès lors que l'étude du parcours de chacun de ces trente et un auteurs ne pouvait se borner à enregistrer passivement leurs options éditoriales successives et à en dresser les itinéraires (lieux d'édition des textes originaux, des éventuelles réimpressions sous différentes formes dérivées, livres de poche par exemple). Il convenait en effet, en vue d'élaborer un schéma explicatif, de prendre en considération tout un faisceau de variables ou de facteurs, parmi lesquels entrent, selon une série qui n'est pas clôturable et des logiques qui ne sont pas toutes objectivables, le profil social des écrivains concernés; leurs moyens de subsistance; leur(s) lieu(x) de résidence; les éventuelles relations personnelles avec tel directeur de collection ou tel éditeur; le type de positionnement identitaire; le ou les genres d'adoption ou encore le niveau de consécration littéraire obtenu dans l'un ou l'autre champ¹⁴¹.

Après articulation de ces divers indices, plusieurs trajectoires-types pourront être dessinées, susceptibles, s'agissant d'un espace social dépourvu de toute règle explicite, de rendre raison des régularités observées (ce modèle vaudra aussi bien par ses «cases» vides ou virtuelles).

TRENTE PLUS UNE TRAJECTOIRES ÉDITORIALES

1. Paul WILLEMS	131	16. Jean-Baptiste BARONIAN	204
2. Dominique ROLIN	136	17. Jean-Pierre VERHEGGEN	210
3. Henri BAUCHAU	142	18. René SWENNEN	214
4. Georges SION	146	19. Jean-Pierre OTTE	216
5. Jacques HENRARD	151	20. Jean-Claude PIROTTE	219
6. René HÉNOUMONT	157	21. Thierry HAUMONT	223
7. Georges THINÈS	161	22. Françoise LISON-LEROY	229
8. Gaston COMPÈRE	168	23. Benoît PEETERS	232
9. Guy VAES	174	24. Francis DANNEMARK	240
10. Pierre ALECHINSKY	179	25. Jean-Philippe TOUSSAINT	245
11. Jacqueline HARPMAN	183	26. Patrick DELPERDANGE	247
12. Marcel MOREAU	187	27. Philippe BLASBAND	249
13. Jean LOUVET	192	28. Sophie BUYSE	254
14. Pierre MERTENS	196	29. Xavier DEUTSCH	257
15. François WEYERGANS	201	30. Amélie NOTHOMB	260
		30 + 1. Nicolas ANCIEN	263

1 Paul Willems

Éléments de socio-biographie

Fils de la romancière Marie Gevers et de Frans Willems, aquarelliste à ses heures, Paul Willems est né à Missembourg en 1912 dans la maison familiale. Pas d'études primaires : sa grand-mère y suppléera en lui enseignant le français dans le *Télémaque*, comme déjà elle l'a fait avec la mère de l'écrivain. À douze ans, Willems entame une scolarité « normale » au lycée d'Anvers. Les activités intellectuelles de ses parents (littérature, musique) lui offrent de multiples possibilités de fréquentations cultivées et de lectures (la bibliothèque familiale est considérable et riche en nouveautés littéraires de l'époque : Apollinaire ou les premiers surréalistes, par exemple). En fin d'humanités, voyage sur un pétrolier jusqu'au Texas. À son retour, inscription à la Faculté de Droit de l'ULB, où il fréquente le cercle des étudiants marxistes. Dès cette époque, entre 1931 et 1935, différents projets littéraires l'habitent. Il rédige un premier roman *L'Eau*, qui ne sera pas publié. Franz Hellens contacte à plusieurs reprises Marie Gevers pour obtenir quelques textes de Paul Willems en vue du lancement d'une revue littéraire, *Écrits du Nord* : demande sans suite.

Après ses études, périple vélocipédique en France, au cours duquel il rend visite à Giono. Projet de s'installer à Anvers comme juriste spécialisé en droit maritime. Séjour d'apprentissage linguistique en Allemagne chez un ami de sa mère, Wilhelm Hausenstein, historien de l'art réputé et traducteur de Baudelaire, qui lui fait découvrir la littérature et la peinture romantique allemande (dont Caspar David Friedrich). Au retour, il devient avocat stagiaire à Anvers (1938-1939) et, après la campagne des 18 jours, revient à Missembourg.

Dans les circonstances, le barreau n'offrant aucun avenir, il entre dans l'administration, au Ravitaillement. Marié en 1942, il s'installe à Bruxelles.

Début véritable de sa carrière littéraire, avec la publication du récit *Tout est réel ici*, suivi du roman *Blessures* trois ans plus tard. En 1945, participe à la réorganisation de la flotte de pêche belge et, en 1946, après démission de son poste administratif, nouveau retour à Missembourg. Un an plus tard, il est engagé au Palais des Beaux-Arts en qualité de Secrétaire général, fonction qu'il exerce en voyageant à travers le monde à la recherche de spectacles. C'est l'époque de sa rencontre avec Claude Étienne, fondateur en 1943 du Rideau de Bruxelles, lequel lui commande une pièce : ce sera *Le Bon vin de Monsieur Nuche*, créée en 1949. À partir de quoi, sa carrière littéraire se centre pour l'essentiel sur le théâtre, genre dans lequel il obtient peu à peu sa reconnaissance en tant qu'écrivain et qu'il s'autorise à exploiter dans les marges de temps — trop minces pour le genre romanesque, selon lui — que lui laissent ses activités au Palais des Beaux-Arts. Il crée en 1969 le Festival Europalia avec le baron F. de Voghel, président du palais, et, en 1970, accède aux fonctions d'Administrateur délégué. Il cesse ses activités d'administrateur culturel en 1984. Sans abandonner le théâtre, Paul Willems revient à la narration en prose, sous la forme de la nouvelle (*Le vase de Delft*) ou du récit (*Le Pays noyé*).

L'accueil des œuvres théâtrales de Paul Willems fut assez variable, et d'un démarrage assez lent. *Le Bon vin de Monsieur Nuche* qui avait obtenu un certain succès à la scène, fut qualifié dans *l'Histoire des lettres françaises de Belgique* (G. Charlier et J. Hanse, 1958), d'« historiette de gui-

gnob». *Lamentable Julie* et *Air barbare et tendre* furent des échecs. La percée s'effectuera d'abord en Allemagne, où Willems est introduit par son ami W. Hausenstein, avec le triomphe de *Peau d'Ours*, que l'auteur explique par la dimension féerique d'un texte recoupant l'univers des contes de Grimm et l'imaginaire des Romantiques allemands. Signes de ce succès germanique, qui faiblira lors de la montée du théâtre idéologique : la traduction presque systématique des pièces de Willems en allemand et leur représentation en Allemagne ou en Autriche parfois même avant leur apparition sur une scène francophone.

La carrière belge de Willems s'engage réellement avec *Il pleut dans ma maison*, en 1962, et l'apparition de différents indices

de consécration : après le prix Vaxelaire décerné à *Off ou la lune* (1956), Willems obtient le Prix triennal du gouvernement belge et le Prix du théâtre latin à Barcelone pour *Il pleut dans ma maison* (1963 et 1965), le Prix Marzotto et le Prix triennal du gouvernement belge pour *La ville à voile* (1966 et 1967) et, en couronnement, le Prix quinquennal de littérature, en 1980, pour l'ensemble de son œuvre. Devenu membre de l'Académie Royale de Langue et de Littératures françaises de Belgique, Paul Willems représente désormais l'un des grands classiques vivants de nos lettres, avec la parution de son théâtre dans la collection «Archives du futur» chez Labor et de quelques-uns de ses textes majeurs dans la collection de poche «Espace Nord».

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1941	<i>Tout est réel ici</i> , Bruxelles, éd. La Toison d'Or Récit		
1942	<i>L'Herbe qui tremble</i> , Bruxelles, éd. La Toison d'Or Essai poétique		
1945		<i>Blessures</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	
1949		<i>La Chronique du cygne</i> , Paris, éd. Plon Roman	
1953	<i>Douze couplets et un poème pour les treize mois de l'année</i> , Bruxelles, éd. Claire et Pierre Jaullet (éd. privée) Poésie		

Date	C.F.B.	France	Autres
1958	<i>Peau d'ours</i> , Bruxelles, Éditions des Artistes Théâtre		
1962	<i>Il pleut dans ma maison</i> , Bruxelles, éd. Brepols Théâtre		
1963	<i>Warna</i> , Bruxelles, éd. Brepols Théâtre		
1967		<i>La Ville à voile</i> , Paris, éd. Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin Théâtre	
1974	<i>Les Miroirs d'Ostende</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine Théâtre		
1976	<i>Il pleut dans ma maison</i> , Bruxelles, Rideau de Bruxelles, Cahiers du Rideau 3 (rééd.) Théâtre		
1980	<i>Tout est réel ici</i> , Bruxelles, éd. Jacques Antoine, coll. Passé-Présent 18 (rééd.) Récit		
1983	<i>Le bon vin de M. Nuche</i> , Bruxelles, éd. Rideau de Bruxelles, Cahiers du Rideau 16 Théâtre	<i>La Cathédrale de Brume</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana Essai	
	<i>Elle disait dormir pour mourir</i> , Bruxelles, éd. Rideau de Bruxelles, Cahiers du Rideau Théâtre		
1984	<i>Blessures</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord 16 (rééd.) Roman		

Date	C.F.B.	France	Autres
1989	<i>La Vita breve</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord 55 Théâtre		
	<i>Un arrière-pays</i> , Louvain-la-Neuve, éd. Presses universitaires de UCL, Chaire de poétique Essai		
	<i>La Ville à voile</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Espace Nord 55 (rééd.) Théâtre		
	<i>Les Miroirs d'Ostende</i> , Bruxelles, éd. Les Éperonniers (rééd.) Théâtre		
1990		<i>Le Pays noyé</i> , Montpellier, éd. Fata Morgana, Bulletins de l'Ac. Royale (1988) Récit	
1995	<i>Off et la lune</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Archives du futur Théâtre		
	<i>La Plage aux anguilles</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Archives du futur, revue «Théâtre de Belgique 1963-1964» Théâtre		
	<i>Marceline</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Archives du futur Théâtre		
	<i>Le Vase de Delft</i> , Bruxelles, éd. Labor, coll. Archives du futur Nouvelles		

Observations

Présenté par un ami de Paul Willems à la direction des éditions de La Toison d'Or, aux débuts de la guerre, le récit *Tout est réel ici*¹⁴², suivi un an plus tard de l'essai *L'Herbe qui tremble*, furent acceptés sans difficultés, en partie sans doute parce que Paul Willems, fils de Marie Gevers et en contact avec nombre de personnalités importantes du monde littéraire belge, dont Franz Hellens, n'était pas un inconnu sur le scène littéraire. Récit ou essai «poétique», ces textes en outre ne soulevaient pas de problème au regard de la censure exercée par l'Occupant, avec lequel du reste la maison de la Toison d'or entretenait quelques liaisons dangereuses (son directeur sera fusillé à l'issue de la guerre pour fait de collaboration).

Après quoi, Willems fait son entrée en France chez deux éditeurs dotés d'un très haut capital symbolique. Gallimard d'une part, avec *Blessures* — roman de facture classique dans son mode narratif mais original par son dramatisme nimbé de poésie — dont le manuscrit avait été introduit au comité de lecture par Raymond Queneau. Plon, d'autre part, avec un autre roman, *La Chronique du Cygne*, paru en 1949 chez un éditeur de tradition catholique de droite (à son catalogue, Alexis Carrel ou Bernanos) et dont l'axe littéraire, c'est le moins que l'on puisse dire, passait alors davantage par l'Académie que par les milieux d'avant-garde. Après ce roman, occulté dans sa percée littéraire par la vague existentialiste déferlant sur Paris, Willems se tourne d'une part vers le théâtre et d'autre part, en règle générale à partir de 1953, vers le champ éditorial belge. Excepté en effet *La Ville à voile*, pièce parue en 1967 dans la prestigieuse collection «Le manteau d'Arlequin¹⁴³» chez Gallimard, *La Cathédrale de brume* et *Le Pays noyé*, essais parus chez Fata Morgana, soit chez un éditeur raffiné¹⁴⁴ mais situé en province (Montpellier), le théâtre de Willems — comme ses incursions en d'autres genres : récit, roman, nouvelles — paraîtra à l'enseigne d'éditeurs périphériques au regard du champ français, mais hautement légitimés à l'échelle de la Belgique francopho-

ne : successivement, donc, les Éditions des Artistes, Brepols, Jacques Antoine, Les Éperonniers, puis Labor, éditeur à vocation scolaire mais dont l'orientation récente en direction d'une politique patrimoniale — avec «Espace Nord» et «Archives du futur» — consacre le statut d'auteur classique désormais détenu par Willems. Par ailleurs, soulignant les propriétés éditoriales spécifiques du genre, le théâtre de Willems a fait le plus souvent l'objet de publications dans des revues à usage le plus souvent professionnel, vouées à enrichir le répertoire ou à prolonger la représentation scénique, comme *Les Cahiers du Rideau* ou *Didascalies*.

Parmi ces propriétés, il faut compter en particulier l'écart parfois très large séparant la création du texte de son édition en volume, écart redoublé chez Willems, dans la première phase de sa carrière théâtrale, par celui qui se creuse entre la représentation en langue allemande et la publication du texte original : ainsi, sept années séparent la création de *Peau d'Ours* et sa reprise aux Éditions des Artistes. Indépendamment de la trajectoire propre de Willems, de tels écarts indiquent à la fois la faible vitesse de rotation du texte théâtral et le fait que la reconnaissance, en la matière, passe davantage par la représentation publique par d'importantes compagnies plutôt que par l'édition en volume.

L'allure et le rythme très particuliers de la trajectoire éditoriale de Paul Willems peuvent, par ailleurs, s'expliquer par la position esthétique de l'auteur, situé à l'écart de tout mouvement littéraire et entretenant une «consanguinité d'esprit» avec un Maeterlinck ou un Crommelynck : d'abord, des récits publiés sous des enseignes prestigieuses, ensuite une production théâtrale accueillie à l'étranger avant d'être reconnue en Belgique. Il n'est peut-être pas, dans cette perspective, d'indice plus éloquent de la consécration tardivement obtenue par Willems que, malgré le caractère hybride de ses publications (revues ou éditeurs «classiques»), les années '80 le voient alternativement publié (ou republié) soit, en France, par tel éditeur-artisan de prestige (Fata Morgana), soit, en Belgique, par des collections à dimension patrimoniale (chez Labor).

Dominique Rolin

Éléments de socio-biographie

Née à Bruxelles le 22 mai 1913, d'un père directeur-bibliothécaire au ministère de la justice et d'une mère professeur de diction, petite-fille par la branche maternelle de l'écrivain régionaliste français Léon Cladel et nièce de Judith Cladel, amie et biographe du sculpteur Auguste Rodin, Dominique Rolin suit en 1931 à la Cambre un cours d'illustration du livre et effectue des études de bibliothécaire à l'École du service social de Bruxelles. De 1933 à 1936, travaille à la Librairie générale de Bruxelles. Publie, de 1935 à 1942, cornaquée par Georges Marlier et Paul Colin¹⁴⁵, des contes et des nouvelles dans différents journaux — *Le Flambeau* ou *Cassandra* — puis entreprend la rédaction d'un premier roman, *Des pieds d'argile*, détruit après refus des éditions Gallimard. Reçoit en 1936 le Prix de la Nouvelle décernée par la revue parisienne *Mesures*, que dirige Jean Paulhan. Attachée, de 1936 à 1946, à la Bibliothèque de l'ULB, illustratrice reconnue (elle sera notamment employée aux *Nouvelles littéraires*), elle quitte la Belgique — le «pays natal» ou «l'autre pays» — pour Paris. Rencontre, en 1946, du peintre Bernard Milleret, qu'elle épouse en 1955, obtenant du fait même la nationalité française (elle s'installera définitivement rue de Verneuil à Paris en 1959, deux ans après la mort de Bernard Milleret).

Carrière de romancière laurée. Prix Fémina 1952 pour *Le Souffle*. Prix Lugné-Poe 1957, pour *L'Épouvantail*, entrée en 1958 au Jury du Prix Fémina, dont elle devra démissionner en 1964 à la suite d'un article paru sous sa signature dans *Candide*, jugé inconvenant par ses consœurs (dont elle moque avec une cruelle gentillesse l'esthé-

tique académique et les mœurs vieillottes : «Du rififi au Fémina» titrera *Le Figaro*¹⁴⁶). Devient la même année juré du Prix Nimier (elle sera par la suite également membre des jurys du Prix Valéry Larbaud et du Prix Rossel). Prix Franz Hellens 1978 pour *L'Enragé*, Prix Kleber Haedens 1980 pour *L'Infini chez soi*. Réception en 1989 à l'Académie royale de langue et de littérature françaises au fauteuil laissé vacant par Marguerite Yourcenar et, la même année, Prix Roland de Jouvenel de l'Académie française pour *Vingt chambres d'hôtel*. Grand Prix Thyde de Monnier 1991 de la Société des gens de lettres pour l'ensemble de son œuvre et création, la même année, du Fonds Dominique Rolin aux Archives et Musée de la littérature de Bruxelles. Ajoutons à ces indices de consécration la traduction en différentes langues — allant du serbo-croate au grec en passant par le néerlandais — d'une douzaine de ses romans.

À mi-chemin de l'autobiographie et de la fiction, du roman généalogique et du récit psychanalytique, oscillant entre un style classique et une écriture où l'emportera toujours davantage un principe de montage et de déstructuration, l'œuvre romanesque de Dominique Rolin s'est taillée dans les deux histoires croisées de la littérature belge et de la littérature française une place singulière, et quelque peu paradoxale, qui lui vaut à la fois un lectorat traditionnel et un public fait de pairs, dont certains relèveront, à certains moments, des zones les plus avant-gardistes de la production littéraire (ainsi de Philippe Sollers, futur préfacier de la réédition Labor de *L'Enragé* et qui admettra l'auteur de *L'Infini chez soi*, comme par effet miroir d'une forte complicité, dans sa propre collection «L'Infini», chez Gallimard, pour *Train de rêves*).

De nationalité française, suite à son mariage, «transplantée» à Paris en plein cœur de Saint-Germain-des-Prés, Dominique Rolin fera cependant rayonner son enfance bruxelloise et ostendaise au cœur de son univers romanesque : «Je dois tout à la Belgique où je suis née, où j'ai grandi, dira-t-elle dans son discours de réception à l'Académie Royale. Elle a modelé ma mémoire à travers le rayonnement de milliers d'images. Il y a eu le noyau familial, d'abord, ses maisons, la forêt, l'école puis une collection de paysages, des villes, la peinture et les livres, des gens qui ont participé à l'apprentissage comme rêvé de mon enfance. Je dois tout à la France où je me

suis installée au lendemain de la guerre en y apportant un capital de souvenirs. Ce n'était donc pas un exil, mais une transplantation. En choisissant de m'élire aujourd'hui en qualité de membre étranger — puisque j'étais devenue française par mon mariage —, l'Académie Royale confirme ainsi que notre pays est pour moi une fatalité quasi génétique. » Intersection entre deux pays dont témoignera à sa façon la cession d'une partie de ses archives (surtout ses manuscrits) à la Bibliothèque de Vichy et d'une autre (manuscrits, mais aussi contrats d'édition, correspondance et dossiers de presse) aux Archives et Musée de la littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Trajectoire éditoriale

Date	C.F.B.	France	Autres
1942		<i>Les Marais</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1943		<i>Les Marais</i> , Paris, éd. Denoël (rééd.) Roman	
1944		<i>Anne la bien-aimée</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1946		<i>Les deux soeurs</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1948		<i>Moi qui ne suis qu'amour</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1949		<i>Les Marais</i> , Paris, éd. Seuil (rééd.) Roman	
1950		<i>L'Ombre suit le corps</i> , Paris, éd. Seuil Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1951		<i>Les Enfants perdus</i> , Paris, éd. Denoël Recueil de récits	
		<i>Les Marais</i> , Paris, Le Club français du livre (rééd.) Roman	
1952		<i>Le Souffle</i> , Paris, éd. Seuil Roman	
1954		<i>Les quatre coins</i> , Paris, éd. Seuil Roman	
1955		<i>Le Gardien</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1957		<i>L'Épouvantail</i> , Paris, éd. Gallimard Théâtre	
1960		<i>Le Lit</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1962		<i>Le For intérieur</i> , Paris, éd. Denoël Roman	<i>Les Marais</i> , Lausanne, éd. La Guilde du Livre, coll. La petite ourse (rééd.) Roman
1965		<i>Le Gardien</i> , Paris, éd. Le Club de la femme Roman	
		<i>La Maison, la forêt</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1966		<i>Le Gardien</i> , Paris, éd. Le Cercle du bibliophile (rééd.) Roman	
1967		<i>Maintenant</i> , Paris, éd. Denoël Roman	

Date	C.F.B.	France	Autres
1968		<i>Moi qui ne suis qu'amour</i> , Paris, éd. Le Livre de poche (rééd.) Roman	
1969		<i>Les Marais</i> , Paris, éd. Le Livre de poche (rééd.) Roman	
		<i>Le Corps</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1971	<i>Le Fauteuil magique</i> , Tournai, éd. Casterman Récits pour enfants	<i>Les Éclairs</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1972		<i>Le Lit</i> , Paris, éd. Gallimard (rééd. poche) Roman	
1973		<i>Lettre au vieil homme</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1977		<i>Dulle Griet</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1978		<i>L'Enragé</i> , Paris, éd. Ramsay Roman	
1980		<i>L'Infini chez soi</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1982		<i>Le Gâteau des morts</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1984		<i>La Voyageuse</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1986	<i>L'Enragé</i> , éd. Labor, coll. Espace Nord (rééd.) Roman	<i>L'Enfant-roi</i> , Paris, éd. Denoël Roman	
1988		<i>Trente ans d'amour fou</i> , Paris, éd. Gallimard Roman	