

que d'indiquer à quel point des innovations majeures de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont été au cœur des transformations profondes qui touchaient déjà, bien avant la révolution numérique, les industries graphiques en redéfinissant les frontières de la production, de la reproduction et de la diffusion de documents imprimés. C'est-à-dire, à travers le long processus de rapprochement de l'imprimerie, de la production de documents administratifs et commerciaux, et du traitement de données : processus de rapprochement qui est à l'œuvre dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dont les effets peuvent être décelés dès les premières décennies du XX<sup>e</sup>.

Quelles conclusions peut-on tirer de ce rapide survol d'un territoire – celui des techniques graphiques du XX<sup>e</sup> siècle – qui, vu de près, prend les allures de l'Antarctique sur nos vieilles cartes de classe au collège, avec ses grands vides blancs ? D'abord, qu'il est risqué de faire l'analyse de la « révolution numérique » en faisant abstraction de l'évolution des techniques graphiques et de traitement de l'information de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, qu'il est nécessaire d'approfondir notre analyse de la trajectoire technologique dans laquelle la révolution numérique s'inscrit, ou du moins prend ses racines : celle de la dématérialisation, qui va bien au-delà de son dernier avatar, le numérique. De même, pour bien comprendre l'évolution des formes et usages, et les modes de production et de consommation de « l'écrit multiplié » – qu'il s'agisse des supports matériels traditionnels ou des supports, moins matériels comme les médias numériques – nous devons tenir compte du phénomène de longue haleine que révèlent le rapprochement et la redéfinition des frontières des différents modes de production de documents représentés par l'imprimerie, le monde administratif et le traitement de l'information. Enfin, il est important de ne pas sous-estimer l'importance de former des historiens du livre prêts et outillés pour aller sur de nouveaux terrains où l'analyse et la mise en perspective des phénomènes d'ordre technique – dans le sens le plus large de ce terme – peuvent encore jouer un rôle majeur.

Pour terminer sur une note plutôt réjouissante et enthousiasmante (aussi bien pour les historiens du livre que pour les historiens de l'imprimerie), il est clair que beaucoup reste à faire pour bien comprendre le XX<sup>e</sup> siècle, un siècle qui semble si proche de nous mais qui est, du point de vue technique, bien moins connu à bien des égards que les siècles plus lointains.

Pascal Durand

\*\*\*\*\*

## APPARITIONS, DISPARITIONS. VERS UNE HISTOIRE DES PRATIQUES D'ÉDITION EN BELGIQUE

\*\*\*\*\*

Un mot d'explication s'impose au sujet du sous-titre de la présente intervention, où se profile une histoire des *pratiques d'édition* en Belgique francophone plutôt qu'une histoire de *l'édition*. Ce n'est pas seulement qu'il s'agisse, dans cette histoire, de faire prévaloir, contre une conception abstraite et trop générale de l'édition, l'ordre des démarches concrètes, des procédures techniques et des dispositions sociales qui président à la conversion d'un texte en un livre et à la fabrication de sa valeur. La raison de cette restriction réside aussi et bien plutôt dans le fait que l'expression « édition en Belgique francophone » tient en grande partie de l'illusion, d'une construction de l'esprit par analogie avec le champ éditorial français, où le mot d'édition renvoie non seulement à un ensemble de maisons plus ou moins vénérables, mais surtout à une représentation collective du livre et du système culturel dont il relève<sup>1</sup>. Qu'une maison importante périclité, en France, ou qu'elle soit absorbée par un grand groupe, et c'est aussitôt comme si tout un pan du patrimoine littéraire universel (c'est-à-dire parisien) s'effondrait. Qu'une maison disparaisse, en Belgique, et ce n'est qu'une petite et moyenne entreprise (PME) de plus qui passe à la trappe de l'économie de marché dans une indifférence quasi générale. On ne voit guère ainsi que les disparitions successives, dans les dix dernières années, des éditions de Rache, dévouées à la haute poésie, des éditions des Éperonniers, spécialisées dans la littérature de création, ou de la maison Labor, spécialisée dans le livre scolaire et éditrice, à l'enseigne de la collection « Espace Nord », d'une importante série de

1. Le titre de l'ouvrage au demeurant excellent d'Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine* (Paris, Seuil, 2004 (coll. « Points Histoire »)), témoigne à sa façon du poids symbolique détenu et du capital de reconnaissance accumulé par l'édition en France : pouvoir s'abstenir de préciser qu'il s'agit, sous ce titre apparemment général, d'une histoire de l'édition française confère à celle-ci la valeur sans prix de ce qui va de soi.

classiques de la littérature belge aient soulevé de vives protestations dans les médias et dans le discours des professionnels : des livres continueraient de paraître, ici ou ailleurs, sous d'autres labels, voilà tout.

Cette même indifférence n'a pas épargné une maison telle que Casterman. Lorsqu'en novembre 1999, la doyenne des maisons d'édition belges, en activité à Tournai depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, passa dans l'orbite du groupe Flammarion, le ministre belge en charge des Arts et des Lettres en appela, dans les colonnes du plus grand quotidien national, « au réalisme et au pragmatisme » et à « prendre en compte les lois qui régissent l'économie aujourd'hui ». Après tout, continuait-il, « nous avons effacé les barrières économiques. [...] Nous avons commencé par vendre la Générale [de Banque]. C'était quand même plus important que Casterman, dont la santé financière a, au départ, déterminé la cession ». Interrogé d'autre part sur le « risque de voir déménager un foyer de création belge », le ministre Pierre Hazette répondait : « Je ne suis pas certain que la créativité de nos auteurs soit liée à la nationalité des actionnaires de Casterman. Je suis convaincu que comme certains de nos hommes de lettres et de nos artistes réussissent à Paris, nos dessinateurs et nos scénaristes trouveront à se faire publier dans la capitale française »<sup>2</sup>. Propos frappés au coin d'un solide bon sens, dira-t-on, et tout imprégnés par l'économisme ambiant. Mais que le ministre en charge des Arts et des Lettres, en dépit des forces rituelles qui pèsent sur sa fonction, n'ait pas eu un mot pour saluer l'apport intellectuel de Casterman en dit long. Non tant, de prime abord, sur le peu d'intérêt accordé au sort d'un éditeur spécialisé dans la bande dessinée et le livre pour la jeunesse, mais plutôt, en seconde analyse, sur la représentation dominante du livre en Belgique, perçu – y compris par les plus hauts responsables de la Culture – comme un bien économique parmi d'autres et, plus largement, sur la faible considération sociale et politique dont est crédité le monde éditorial en Belgique francophone.

Cette médiocre reconnaissance reflète assez fidèlement le manque d'esprit de corps des professionnels du monde éditorial lui-même, qui se trouve comme payé de retour par une étonnante indifférence des médias et des gens de culture, plus encore portés qu'ailleurs à dénier le rôle déterminant joué par la fonction éditoriale dans la production et la promotion d'une littérature vivante. En France – « nation littéraire »<sup>3</sup>,

selon l'excellente expression de Priscilla P. Ferguson –, la littérature existe comme patrimoine culturel national, forte de tout un appareil puissamment institutionnalisé et de relais médiatiques et scolaires efficaces ; l'édition, de même, y existe comme volonté et comme représentation collectives, sensibles jusque dans la propension des grands éditeurs à commander des monographies sur leur maison, à déposer leurs archives à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), à publier leurs mémoires ou à livrer, à leur propre enseigne, leurs « carnets d'éditeur ». Situation bien différente en Belgique : dans ce pays qui ne va pas de soi, la littérature, l'édition ne vont pas de soi non plus<sup>4</sup>.

Y a-t-il, toutefois, un modèle éditorial propre à la Belgique francophone ? Plutôt un ensemble de traits, qui la distingue, sans l'en séparer, du modèle puissant construit par le système éditorial français. Trois traits, parmi d'autres moins saillants, doivent être d'emblée soulignés – et qui, pour une part, contribuent à expliquer, sans l'excuser, l'indifférence résignée du ministre ayant tutelle sur ce secteur :

1) *absence de centralisation*. Tous niveaux et registres de production confondus, les éditeurs belges sont dispersés en province, à Verviers, Namur, Tournai, Liège, dans le Hainaut autant qu'à Bruxelles. On peut y voir l'expression d'une culture peu centralisée, sans doute, mais aussi bien la pesanteur d'une histoire, qui maintient l'espace éditorial dans la dépendance symbolique, inscrite dans un territoire, d'une géographie de l'imprimerie, traditionnellement provinciale ;

2) *prédominance des genres ou des secteurs culturellement dominés*. En dehors du secteur scolaire, les seules maisons durables, puissantes, à rayonnement international, ayant su promouvoir des écoles ou des esthétiques conquérantes et s'assurer un fort capital de fidélité auprès des lecteurs, sont celles qui, de Casterman à Marabout, se sont spécialisées dans la grande production industrielle, qu'il s'agisse de la bande dessinée, du roman pour la jeunesse et du roman populaire, de l'ouvrage pratique ou de vulgarisation scientifique – genres mineurs ou instrumentalisables, réclamant plutôt qu'une puissance de « griffe » un savoir-faire graphique

2. Pierre Hazette, propos recueillis par Marital Hardy dans *Le Soir*, 19 novembre 1999, p. 2.

3. Je reprends ici l'expression titulaire de Priscilla Parkhurst Ferguson, *La France, nation littéraire*, trad. R. Rosi, Bruxelles, Labor, 1991 (coll. « Média »).

4. On notera, au passage, qu'on ne voit guère d'hommes politiques, en Belgique, qui se piquent d'écrire ou qui se montrent soucieux de s'afficher en présence d'auteurs, d'intellectuels ou de se faire photographier, chez eux ou à leur bureau, ayant des livres en main ou à leur portée. En France, cas presque unique, si l'on en croit Priscilla P. Ferguson, le livre est un brevet d'excellence, chaque homme politique, sauf à passer pour un froid technicien de la chose publique, se devant d'être auteur (de mémoires, de romans, d'ouvrages historiques, d'essais à forte image lettrée, etc.), de Giscard à Alain Juppé, de Jack Lang à Claude Allègre, de Mitterrand à François Léotard.

et une efficacité industrielle, en même temps que des stratégies de communication, capables d'accélérer la diffusion et d'entretenir une connivence affective avec le grand public ;

3) *sous-représentation des genres ou des secteurs culturellement dominants*. Le secteur de l'édition littéraire (au sens restreint) constitue par contre, pour la majorité des lecteurs, une sorte de *terra incognita*. Hormis un éditeur tel que Luc Pire, mais spécialisé dans le livre d'actualité, on ne voit pas d'éditeur commercial en Belgique, façon Julliard ou Grasset, susceptible de lancer des auteurs vedettes : on peut s'en réjouir, et porter ce trait au compte d'un système culturel moins soumis qu'ailleurs aux vertiges du succès à court terme. Mais pas non plus d'éditeurs à forte visibilité intellectuelle ou lettrée : la plupart travaillent dans l'ombre, sans grand charisme – mais non sans mérite –, connus dans de petits cercles confidentiels, ceux des auteurs qu'ils publient sans parvenir à se les attacher durablement<sup>5</sup>. Très peu de ces maisons, notons-le, portent le nom de leur fondateur et la plupart s'éteignent avec lui<sup>6</sup>. Aucune qui repose sur une revue maison – sauf, aux deux pôles du champ, dans le secteur de la bande dessinée, avec ses magazines, ou dans celui de la micro-édition d'avant-garde, surréaliste ou post-surréaliste. Privée comme ses pareilles d'un vivier et d'un laboratoire d'auteurs, aucune n'est véritablement associée à une esthétique définie.

Si l'on devait, partant de là, dresser la carte du paysage éditorial actuel en Communauté française de Belgique, ce serait celle d'un système opposant d'un côté, très visible, les grandes maisons spécialisées dans la production de masse (pour l'essentiel la bande dessinée) et, de l'autre, plus obscur, les petits éditeurs post-avant-gardistes ou régionalistes, associés à des micro-communautés de célébration réciproque. Entre les deux, un vide, un blanc – celui de l'espace pourtant habité par de nombreux

5. La faible visibilité des acteurs de ce secteur est le fait, en partie, des médias locaux, qui en relaient assez peu ou mal les problèmes et les enjeux, sauf à l'occasion des foires annuelles et autres « Fureur de lire » (à l'imitation de la France). Les journaux traitent les questions relatives au monde de l'édition dans les pages économiques, réservant la critique littéraire aux pages culturelles, certes, mais en faisant la part la plus belle aux productions éditoriales d'origine française. Rien n'existe de comparable à la dernière page du *Monde des livres*, à l'exception, toute relative, de la rubrique « La Passion d'éditer » ménagée dans *Le carnet et les Instants*, revue officielle du ministère de la Culture, non disponible en kiosque.

6. Le seul à s'être fait récemment un nom et à s'être assuré une présence dans les médias est l'éditeur Luc Pire, par ailleurs organisateur pendant quelques années de la Foire internationale du livre de Bruxelles, mais spécialisé dans ce qu'on pourrait appeler le « non-livre », en l'occurrence dans l'ouvrage politico-journalistique portant sur des faits d'actualité, allant de l'affaire Dutroux au récent mariage princier.

éditeurs, mais confondus aux yeux du grand public dans un anonymat général.

De semblables observations peuvent être faites s'agissant des auteurs. Les plus identifiés comme belges sont ceux dont la carrière s'est développée dans les genres paralittéraires, bande dessinée (de Hergé à Franquin ou Schuiten), roman policier (Simenon, Steeman), récit fantastique (Jean Ray, Thomas Owen) ou encore roman d'aventures pour la jeunesse (Henri Vernes). Pour le reste, soit l'écrivain est pleinement absorbé par le champ littéraire français (absorption à laquelle bien des auteurs se prêtent en gommant méthodiquement, dans leurs thématiques comme dans leur langage, tout indice de leur identité nationale), soit l'écrivain est porté à sur-marquer de façon carnavalesque sa propre appartenance, de Paul Colinet à Jean-Pierre Verheggen : deux attitudes, socialement déterminées, qu'on retrouve dans le rapport à la langue, oscillant entre hyper-correctisme et purisme chez les uns et déconstruction parodique chez les autres. La Belgique, pays de Grevisse et de Scutenaire, de Joseph Hanse et d'André Blavier, est terre de grammairiens et de fous du langage, hyper-régularité et irrégularité étant les deux manifestations en miroir d'une même insécurité linguistique et culturelle, propre aux aires périphériques. Enfin, quand ils n'ont pas fait choix du récit régionaliste, de l'avant-garde ou de la littérature de grande consommation, la plupart des auteurs sont ou bien publiés à Paris, ou bien connaissent une trajectoire éditoriale itinérante, passant d'un éditeur à un autre, au gré des contacts interpersonnels et des fidélités plus ou moins éphémères – aux doubles dépens de leur propre identité esthétique et de celle de leurs éditeurs successifs<sup>7</sup>.

Manque de visibilité, prédominance des genres culturellement dominés, faible capacité de rayonnement des genres dominants : on peut sans doute expliquer en partie ce complexe de propriétés, qui sont des handicaps avant d'être des singularités, par la force d'attraction exercée par le système éditorial parisien, en tant qu'elle porterait les éditeurs du champ voisin à choisir d'investir massivement les créneaux laissés vacants ou peu exploités par l'édition française (attraction aggravée par le fait, unique au monde à ma connaissance, que les programmes de l'enseignement ne prévoient pas, en Belgique, l'obligation d'enseigner la littérature nationale). Les auteurs ayant fait l'option des genres dominants se tournent vers les

7. Voir, sur ce point, la seconde partie de l'ouvrage qu'Yves Winkin et moi-même avons consacré au *Marché éditorial et démarches d'écrivain. Un état des lieux et des forces de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique*, Bruxelles, Direction générale de la culture et de la communication, 1996.

éditeurs parisiens et leur pouvoir de griffe, cependant que les éditeurs littéraires ne récupèrent, sauf exceptions, que les laissés-pour-compte du système français ou ne parviennent qu'à accompagner des auteurs épisodiques qui, après leurs premiers pas, monteront à Paris.

Cette explication n'est pas pleinement satisfaisante cependant. Si l'attraction est réelle, elle ne suffit pas à rendre compte du fait que les seules maisons fortement présentes et reconnues privilégient les genres réclamant avant tout un savoir-faire graphique et un rendement industriel. Après tout, en Arles ou à Cognac, des éditeurs ont su faire la preuve qu'il est possible de résister au tropisme parisien et de pratiquer en province une édition lettrée, en mesure de capter durablement des auteurs de renom et de se créer un lectorat fidèle.

En réalité, l'hétéronomie de l'espace éditorial belge, qui constitue sa propriété structurale majeure, est aussi le résultat d'une histoire spécifique, faite de fortes poussées suivies de déclin abrupts. Il est frappant en tout cas de constater qu'il n'est guère possible, pour l'édition en Belgique, de lui désigner dans l'histoire un moment de naissance à partir duquel elle se serait continuellement déployée. C'est, à différents moments, de naissances successives qu'il s'agit plutôt et donc, aussi bien, de disparitions successives. De là, pour une autre part, qu'aucune culture éditoriale, au sens le plus littéraire de l'expression, ne se soit développée dans nos régions : sans profondeur historique pas de mémoire, ni de culture puissamment éprouvée, vécue comme une seconde nature.

Plantin au xvi<sup>e</sup> siècle édifie certes, à force d'énergie, d'ambition intellectuelle et d'opportunisme politico-religieux, une maison de rayonnement international, mais fait figure d'isolé, mal relayé de surcroît par ses héritiers : l'or symbolique, par une alchimie inversée, retournera vite au plomb typographique. Première fin de l'histoire, premier somptueux avortement. Nos imprimeurs au xviii<sup>e</sup> siècle inondent l'Europe d'ouvrages contrefaits, suscitant à la fois la vindicte des auteurs et des éditeurs, mais aussi l'admiration des premiers industriels du livre : ils s'effondreront sous le coup de la Convention franco-belge de 1852. Deuxième fin, deuxième avortement. Au xix<sup>e</sup> siècle, l'Église catholique sauve la mise de nos imprimeurs : Casterman (devise maison : *Pro Deo et Patria*) fera tourner ses presses, à Tournai, au profit des missels et des ouvrages de dévotion, en attendant que sa haute compétence technique se convertisse du côté de Tintin et des annuaires téléphoniques : les convoyeurs de la haute littérature attendront. Fin xix<sup>e</sup> siècle, Lacroix & Verboeckhoven, puis Kistemaeckers et Deman parviennent à esquisser, encore que de façon tremblée, les

contours d'une édition spécifiquement littéraire grâce à la conjonction singulière d'une situation politique extérieure (le Second Empire, puis la Commune, qui contraignent à l'exil nombre d'écrivains français), d'une situation économique externe elle aussi (le « krach de la librairie » et la montée de l'édition à compte d'auteur en France, qui en portent bien d'autres à prospecter au-delà des frontières) et d'une situation littéraire, intérieure celle-ci (la collective détermination des auteurs fédérés autour de *La Jeune Belgique* ou de *La Wallonie* à faire exister une littérature nationale). Leur initiative durera ce que durera cette conjonction. Tous font très vite faillite quand ils ne s'écroulent pas, tel Kistemaeckers, sous le poids de la censure. Quatrième naissance, quatrième fin de l'histoire. Il faudra attendre Marabout et une autre conjonction de facteurs favorables – la rencontre à la Libération d'un imprimeur (André Gérard) et d'un éditeur de revues scoutistes (Jean-Jacques Schellens), l'après-guerre et son interrègne juridique et économique, la montée de la classe d'âge des ados, le boom démographique des années 1960 – pour qu'une maison, en Belgique, brille un laps (encore que dans un secteur littéraire peu légitime et marginal) au sein de ce qu'on n'appelait pas encore la Francophonie.

Apparitions, puis disparitions ; émergences, puis effondrements (ou replis vers des genres mineurs) : l'histoire des pratiques d'édition en Belgique bégaie en effet. À travers cette discontinuité se dessine toutefois un faisceau d'aptitudes et d'attitudes, tant à l'égard de la chose imprimée que du système littéraire et éditorial parisien, qui éclaire autrement les liens de dépendance créés avec ce système et la montée en puissance, en Belgique, des genres éditoriaux culturellement dominés.

Le moment le plus déterminant aura sans conteste été, en ce sens, celui de l'âge d'or de la contrefaçon belge, entre 1830 et 1850, avec les effets d'inhibition, mais aussi d'orientation qu'il a exercés sur tout le système éditorial belge.

Tout indique, d'un côté, que la contrefaçon a conforté la puissance d'attraction de la culture parisienne tout en enfonçant l'industrie du livre belge dans des routines de reproduction bloquant le développement littéraire local. Une dynamique de reproduction plus que de production s'est ainsi durablement installée, que Michelet a résumée d'un trait en 1846 dans son essai sur *Le peuple* : « la France écrit, et la Belgique vend »<sup>8</sup>. La tardive et laborieuse émergence en Belgique d'une littérature spécifiquement nationale n'est pas étrangère à cette structure de subordination

8. Jules Michelet, Paul Viallaneix (éd.), *Le peuple* (1846), Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 119.

éditoriale, mais aussi intellectuelle, qui conduira à l'imitation et à un excès de déférence à l'égard de ce qui vient de Paris et qui, inversement, portera les acteurs culturels parisiens à considérer de haut, ou du moins avec quelque méfiance, les pratiques, méthodes et produits arrivant du Nord. On connaît les diatribes de Balzac à ce sujet, rappelant en 1836, dans sa préface au *Lys dans la vallée*, que la *Revue de Paris* avait surnommé « CONTREFAÇON 1<sup>er</sup> » le roi des Belges<sup>9</sup>, après avoir souligné d'un trait rageur, dans une lettre adressée deux ans plus tôt à ses pairs, que « l'étranger le plus odieusement, le plus ignoblement voleur, est notre voisin, notre soi-disant ami, le peuple pour qui nous avons donné ces jours-ci notre sang, nos trésors »<sup>10</sup>. Chacun garde en mémoire les vituperations de Baudelaire, qui fustigera dans les années 1860 l'« improbité générale »<sup>11</sup> et « l'esprit conforme »<sup>12</sup> de Belges dont les mœurs resteront identifiées à ses yeux au stéréotype inoxydable du contrefacteur sans scrupules. « Ils boivent du vin *par vanité*, écrira-t-il encore, mais ils ne l'aiment pas. Toujours la singerie, la contrefaçon »<sup>13</sup>. On sait moins, par contre, que la contrefaçon belge, si vilipendée qu'elle fut, a pu représenter, pour nombre d'écrivains français de seconde zone, une sorte de brevet de prestige. Henri Liebrecht l'a souligné à juste titre : « le choix des contrefacteurs belges se [portant] sur les livres qui remportaient le plus de succès, [...] la contrefaçon était en même temps la preuve de ce succès », et il se trouva même « certains auteurs français, comme Arsène Houssaye, [pour] protester contre le fait que leurs œuvres n'étaient pas contrefaites et voir dans cette indifférence des contrefacteurs une sorte d'injure à l'égard de leurs écrits »<sup>14</sup>. Plus largement, tout porte à penser que la contrefaçon a joué un rôle crucial dans le rayonnement international des modèles littéraires parisiens et, partant, l'institution de la France en « nation littéraire ». On connaît le mot de Stendhal à Sainte-Beuve : « Rome et moi, nous ne connaissons la littérature française que par l'édition belge. »<sup>15</sup> Et en 1844, Eugène Robin écrivait dans un article de la

9. Honoré de Balzac cité par Jan Baetens, *Le combat du droit d'auteur. Anthologie historique*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2001, p. 89.

10. *Ibid.*, p. 81.

11. Charles Baudelaire, « Pauvre Belgique » et « *Amœnitates Belgicæ* », in Claude Pichois (éd.), *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1976 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 866.

12. *Ibid.*, p. 972.

13. *Ibid.*, p. 835.

14. Henri Liebrecht, « Le livre et l'imprimerie en Belgique durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, tome 6, Bruxelles, Le Musée du Livre, 1934, p. 19.

15. Cité par Henri Liebrecht, *op. cit.*, p. 14.

*Revue des deux mondes* : « Par le fait de la contrefaçon, la Belgique est le prolongement intellectuel de la France, la tête de pont de sa littérature en Europe. »<sup>16</sup> « C'est à la contrefaçon surtout, concède Jules Janin en 1841, que la langue française devra quelque jour son universalité » et « c'est grâce à la contrefaçon, constatera encore l'éditeur Hetzel en 1854, que nos écrivains français sont populaires dans le monde entier ». On voit par là combien les pratiques de contrefaçon ont non seulement contribué à la stagnation de la littérature nationale (qui ne décollera qu'après 1880), mais aussi retardé, en l'enfonçant dans des routines typographiques, la conversion du système belge de production du livre aux formes modernes de l'édition. La chose est d'autant plus saillante et lourde de conséquences que l'âge d'or de la contrefaçon, avec tout ce que celle-ci implique en fait de soumission aux valeurs et aux modèles d'importation, correspond aux années qui voient s'engager, en France, la professionnalisation de la fonction éditoriale, dont un éditeur comme Curmer acte la naissance dès 1839, conjointement avec celle de la fonction proprement auctoriale : d'une part l'*Auteur*, créateur singulier et détenteur d'un style et d'une identité charismatique ; de l'autre l'*Éditeur*, son partenaire, cocréateur de l'œuvre et en possession d'une « griffe » susceptible de transfigurer le livre en bien culturel porteur d'une valeur fiduciaire et d'une esthétique maison. Il faudra attendre la fin du siècle pour voir apparaître, avec Edmond Deman, un éditeur belge de type curmérien, c'est-à-dire attaché à une conception essentiellement créatrice de l'édition : le monde du livre en Belgique a pris là, sur la France, un retard de cinquante années qu'il ne parviendra jamais à résorber tout à fait<sup>17</sup>.

Mais la contrefaçon n'a pas seulement mis sous étouffoir la créativité littéraire et retardé l'éclosion d'une démarche éditoriale moderne : elle a aussi exercé sur le système éditorial des *effets d'orientation*, tirant à conséquences tout aussi durables – parmi lesquels, au plus concret, l'essor considérable que prend l'édition religieuse aux lendemains de la mise en application de la Convention franco-belge prohibant la contrefaçon, avec Casterman, Wesmael, Desclée ou encore Dessain. Ainsi, on doit porter à son crédit d'avoir stimulé la formation, en Belgique, de typographes très qualifiés, ceux-là mêmes qu'exigent la composition et l'impression d'ouvrages religieux (et, à terme, celles des albums de bande dessinée).

16. Cité par Henri Liebrecht, *op. cit.*, p. 26.

17. Sur l'émergence de la fonction éditoriale en France et ce modèle « curmérien », voir Pascal Durand et Anthony Glinoe, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2<sup>e</sup> éd., 2008.

Plus globalement, la contrefaçon a installé en Belgique une disposition à la pratique industrielle et au commerce international du livre, et une capacité à reproduire fidèlement un texte venu d'ailleurs (non plus de Paris, mais de Rome)<sup>18</sup>. Pour le dire de manière ramassée, la contrefaçon a contribué par excellence à construire, du xv<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle, l'espace mental, le complexe de dispositions éditoriales du pays, dans lequel vont tour à tour se mouler l'édition religieuse, les industries de la bande dessinée et une entreprise comme Marabout dans l'après-guerre, toutes trois d'ailleurs placées sous la surveillance de l'Église ou du moins imprégnées par un *éthos* missionnaire (Martine, Tintin, Bob Morane : autant d'aventuriers de la morale conforme et/ou de la bonne volonté coloniale).

Ce complexe de dispositions est au principe de ce qu'Yves Winkin et moi-même avons proposé d'appeler l'*habitus techniciste* des éditeurs belges – à savoir leur propension, largement inconsciente, à se représenter le livre, même lorsqu'ils ne sont plus imprimeurs, comme un objet matériel, comme le résultat d'une performance typographique et à concevoir leur activité davantage comme une production de livres que comme une mise en circulation de textes à valeur symbolique<sup>19</sup>. Ainsi, par effets cumulés et corrélatifs d'une structure de satellisation par le champ français et d'une histoire locale des industries graphiques, tout semble s'être passé comme si la fonction proprement éditoriale était restée inhibée en Belgique : non seulement les modèles parisiens restent fidèlement suivis (ou détournés parodiquement, autre façon d'en maintenir l'emprise), mais il s'agit de faire *du* livre, plutôt que de faire exister *un* livre sur le marché culturel. En témoigne, dans le secteur de l'édition strictement littéraire, et manifesté jusque dans les notices de catalogue, le goût du « beau livre », sur papier de luxe, avec illustrations de choix, de formats quelquefois hors normes, de formes parfois extravagantes, pouvant en certains cas limites

18. En un sens, en effet, l'industrie de l'édition religieuse prolonge la routine de reproduction installée par la contrefaçon : il s'agit de produire à la chaîne des ouvrages préfabriqués et prévenus, n'appelant qu'un très faible investissement créatif de la part de l'éditeur-imprimeur.

19. La notion d'*habitus* – incorporation mentale d'une position dans l'univers social, principe qui règle l'acte, présence intériorisée et active du passé ou encore « structure structurante et structurée » – est empruntée à la sociologie de Pierre Bourdieu. L'*habitus techniciste* ne doit pas être confondu, ici, avec une simple compétence technique. Là où la compétence technique conduit l'acte, typographique par exemple, l'*habitus techniciste* conduira non seulement l'action mais aussi la représentation de l'action. Là où l'une s'arrête avec la réalisation artisanale de l'objet, l'autre se maintient et se reproduit jusque dans des démarches, des conduites ou des attitudes, ou des objets, n'ayant plus directement affaire avec une opération d'ordre technique. L'*habitus* d'imprimeur conduira ainsi à agir sur des éditeurs qui ne seront plus imprimeurs, comme si l'ancienne compétence artisanale s'était convertie en une représentation du métier pouvant être en décalage avec sa réalité pratique.

aller du livre accordéon au livre carte postale, où le ludisme inhérent à la « Belgique sauvage » rejoint l'inclination des professionnels du livre à faire exhibition d'une haute virtuosité graphique. En témoigne plus encore le fait que l'éditeur, une fois l'ouvrage sorti des presses, l'abandonne bien souvent à son sort, sans déployer de fortes stratégies de promotion, oubliant qu'en matière culturelle, comme le soulignait Bourdieu, « l'objet fabriqué n'est rien sans la fabrication de la valeur de l'objet »<sup>20</sup>.

20. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992 (coll. « Libre Examen »), p. 244.